IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

ANNO XVIII. N. 2 — 5 Gennaio 1913 — Firenze

SOMMARIO

Il 13 nella storia, nella letteratura, nella superstizione popolare

GLI ANNI DEL 13

Tristia! era il titolo che Ovidio dava a' versi scritti nella tristezza dell'esilio l'anno 13, il primo 13 dell'èra volgare.

Non certo Ovidio aveva osservato la curiosa corrispondenza tra i *Tristia* e il numero dell'anno; Ovidio non aveva sott'occhio il nostro calendario; ed i romani tra le tante superstizioni forse ignoravano quella del 13. Non per questo era stata fausta per essi quella data: nel 113, avanti Cristo, i teutoni e i cimbri avevano, come valanga impetuosa, rotto i confini, invaso l'Illirico, massacrate le legioni del console Papirio Carbone, e vittoriosi e minacciosi, volgendo ad Occidente, si affacciavano dalle Alpi sulla Gallia cisalpina.

Un secolo prima, nel 213 a. C., « Annibal dirus », già vincitore a Canne, era ancora in Italia, e minacciava altre sciagure ai romani.

***

Ma ancor più che ai romani fu infausto agli ateniesi. Nel 413 una flotta di 204 navi moveva all'assedio di Siracusa. Non mai la potenza navale ateniese si era affermata con una sì poderosa flotta. Alla vigilia della partenza, era commessa la sacrilega mutilazione delle statue di Mercurio. Fu accusato del sacrilegio Alcibiade. Questi, indignato, ripara tra gli spartani, e li esorta ad occupare Decelea; così l'Attica era aperta al nemico; i contadini abbandonavano i campi, accorrevano affamati ad Atene; 20,000 schiavi fuggivano dai loro padroni, e poco dopo giungeva dalla Sicilia notizia del disastro: la flotta era stata tutta distrutta; l'esercito che assediava Siracusa era stato alla sua volta assediato; il generale, impaurito da un'ecclissi lunare aveva indugiato ad ordinare la ritirata: l'esercito era sorpreso dal nemico; solo 7000 prigionieri i sopravvissuti, che finirono anch'essi di fame e di sete nelle latomie di Siracusa. Era il 413. La potenza ateniese cadeva per sempre!

***

Curiosa fatalità del 13! Poveri letterati della Cina, se avessero saputo che un tale anno così disgraziato del loro calendario corrispondeva al 213 a. C., certo avrebbero assai meglio spiegato la terribile iattura che li colpiva. Ve l'imaginate quei letterati nella loro muta disperazione e nel dondolare del lungo codino, per il tentennare del capo alla lettura del terribile decreto di Chi-Hoang-Ti: « Che si brucino tutti i libri di letteratura, di poesia, di scienza e specialmente quelli di filosofia e di storia ». Il sovrano *illuminato* segnava nei libri le cause prime delle ribellioni di servi a padroni, della non perfetta devozione di sudditi al sovrano. Ai letterati e ai librai, contravventori dell'ordine era minacciata la fine dei libri di storia e di filosofia!

***

Con la venuta di Cristo e con la cena dei 13 apostoli il disgraziato numero cominciò ad essere sospetto; e forse molto più tardi, come il *Malo eventum* fu mutato in *Bene eventum,* il 13 di male augurio, divenne, quasi un amuleto, atto a scongiurare disgrazie. La superstizione non è di antica data, poiché altrimenti la malata fantasia medievale avrebbe fissata la fine del mondo per il 1013 e non per il 1000.

Non mancarono del resto prima del 1000 anni di sciagura, i quali portavano in un 13 finale il loro peccato d'origine. Proprio in Terra Santa nella terra dei 13 apostoli i cristiani furono tra i primi a provare la maligna influenza di un 13.

« Funestissimo riuscì quest'anno 613, alla repubblica cristiana — scrive il buon Muratori negli *Annali* — perciocché per attestato di Teofane e della Cronica alessandrina, i persiani non trovando argine alcuno alla lor potenza, dopo aver sottomesso Damasco e molte altre città dell'Oriente, entrati nella Palestina, presero in pochi giorni la santa città di Gerusalemme. Non lasciarono indietro i furibondi barbari crudeltà veruna in tal congiuntura. Uccisero migliaia di chierici, di monaci, sacre vergini ed altre persone, diedero alle fiamme il Sepolcro del Signore ed infinite case, smantellarono tutti i più nobili templi d'essa città, ed asportarono il vero legno della Santa Croce con tutti gl'innumerevoli sacri vasi di quelle chiese. Zaccherin, patriarca con altre migliaia di quel popolo fu condotto schiavo in Persia ».

***

Nessuna ricorrenza peraltro è più opportuna di quella che ci offre la storia della penisola balcanica in varî momenti della vita dei suoi popoli. Poiché come in questi giorni nel tramonto sanguigno del 1912, gli animi di tutti si volgono ansiosi alla Balcania, e il dubbio di nuove guerre per il 1913 ci stringe il cuore; così alla fine del 312 nell'Impero romano molto più gravi erano le ansie per una lotta terribile, che avrebbe avuto presto il suo epilogo ad Adrianopoli.

Dopo l'abdicazione di Diocleziano, la tetrarchia aveva dato luogo a lotte civili; nel 306 i quattro, tra Cesari ed Augusti, erano aumentati a sei, finché restarono in Oriente Licinio e Massimino, e in Occidente Costantino e Massenzio. Nell'ottobre del 312 alle porte di Roma Massenzio è vinto, e muore annegato nelle acque del Tevere. Costantino muove contro Massimino. La grande lotta per la conquista, oltreché dell'Oriente della suprema autorità imperiale, ha il suo teatro sotto le mura di Adrianopoli nel 313: Massimino è vinto, fugge, e si avvelena.

Veramente imitando la semplicità di stile del buon Muratori bisognerebbe dire: « Faustissimo riuscì quest'anno 313 alla repubblica cristiana con la definitiva vittoria dell'amico dei cristiani l'augusto imperatore Costantino ».

***

La storia dell'Oriente è ricca di sorprese anche a chi cerchi gli anni del 13. Ricorre infatti nel 1913 l'undecimo centenario delle strepitose vittorie del principe dei bulgari, Krum (Crumus, o, Crumnus nelle cronache). Krum fin dall'800 si era avanzato verso la Tracia; Niceforo imperatore nell'811 raccolse un forte esercito, e raggiunse il nemico, mentre questo si trovava in condizioni non molto vantaggiose. Krum offre la pace, che l'imperatore rifiuta. Fu data battaglia; l'esercito bizantino fu distrutto, l'imperatore ucciso, e del suo teschio Krum, imitando Alboino, si servì come di coppa. Una rivoluzione avviene in Costantinopoli: un partito di *giovani bizantini* costringe il figlio di Niceforo ad abdicare, e proclama sovrano Michele I. I bulgari intanto avevano continuato la loro marcia vittoriosa nella Tracia, ed avevano assediato Adrianopoli (812). Dopo poco offrirono condizioni di pace, non diverse da quelle che i plenipotenziari degli Stati balcanici hanno offerto nell'anno di grazia 1912. Non furono accettate, poiché anche allora i bulgari volevano Adrianopoli. La guerra fu ripresa, e nel giugno dell'813 nei dintorni di quella città, a Versinicia, i bizantini furono pienamente sconfitti. I fuggitivi furono inseguiti quasi sotto le mura di Costantinopoli, dove i bulgari si accamparono, devastando il paese. Levato l'assedio tornarono per la via di Adrianopoli, saccheggiarono la città, che si era arresa, e ne portarono via grandissima preda. Era l'813!

Che questi ricordi portino buoni consigli ai plenipotenziari turchi!

***

Un altro imperatore, non d'Oriente, ma d'Occidente, Arrigo VII, ebbe nel 1313 una vera sequela di disgrazie, ultima delle quali la morte a Buonconvento.

Poco mancò che il 13 del secolo successivo non riuscisse fatale nella stessa ora e nello stesso modo ad un imperatore e ad un papa: a Giovanni XXIII e a Sigismondo di Boemia. Era il gennaio del 1413, quando a Cremona convenivano i due augusti personaggi, ospiti di Cabrino Fondolo, signore di Cremona e delle terre vicine. Il Cabrino volle che dall'alto del bel Torrazzo ammirassero gli ospiti il panorama della città e dei « grigi lombardi piani ». Un satanico pensiero balenò, si dice, nella mente di Cabrino Fondolo: far precipitare dall'alto della torre papa e imperatore. Non volle; ma al letto di morte narrano cronisti cremonesi, che Cabrino dicesse di una sola cosa essere veramente pentito, e cioè di non avere commesso quel delitto.

Il poeta cremonese, un poeta di Montecitorio, illustrato dal Rosadi, rievocando la storia del suo Torrazzo, chiede al vecchio gigante:

> « .... Quando Pietro e Cesare seguiti
> seguir Fondolo su per le tue scale
> di', non ti corse un brivido selvaggio
> pel corpo immane,
> e, il pensier divinando imporporato
> al tuo Signore, di', non t'apprestasti
> a lanciare da te con lieve crollo
> il sacro peso? »

Come Giovanni XXIII un secolo dopo un altro papa, un grande papa, Giulio II, ebbe a dolersi del 13: quante amarezze in quel 1513! Tanti crepacuori, quanti furono bastevoli perché egli morisse l'11 marzo del 1513.

Né al potente nemico di Giulio II, il re di Francia Luigi XII, quel 1513 fu meno sciagurato. Nel giugno la sconfitta di Novara ha per effetto la perdita della Lombardia, del protettorato di Genova e dell'egemonia nella politica italiana; nel settembre la Piccardia è invasa dagl'inglesi che, vittoriosi a Guinegate, occupano Tournai; nello stesso mese gli svizzeri invadono la Franca Contea, e arrivano sotto le mura di Digione, donde sono allontanati, dettando gravi condizioni di pace: il re è costretto a cedere come agli svizzeri così agli altri suoi nemici. Così finiva il 1513 per Luigi XII.

Né per Luigi XIV finiva meglio il 1713 dopo la lunga guerra di successione spagnuola e le condizioni imposte dai suoi nemici alla Francia esausta.

***

A nessuno dei sovrani di Francia l'anno del 13 fu così fatale come all'uom fatale: a Napoleone I. La grande battaglia di Lipsia, quella che fu detta la battaglia delle nazioni, si svolse dal 16 al 18 ottobre 1813. In quei campi, dove Gustavo Adolfo aveva trovato con la vittoria la morte, Napoleone trovò la tomba della sua potenza. Mentr'egli, vinto, passava il Reno, la Confederazione renana si scioglieva; cadevano il regno di Westfalia e i granducati di Francoforte e di Berg; l'Olanda, occupata dal Bulow, proclamava la sua indipendenza ed a sovrano il principe d'Orange; la Spagna era perduta con la vittoria del Wellington a Vitoria; l'Illiria e il Tirolo erano riconquistate dall'Austria. Né bastò: il tradimento di generali francesi, da Napoleone sì largamente beneficati, si aggiunge come nuovo tormento all'animo dell'imperatore. In quell'anno, come prima il Bernadotte, Gioacchino Murat passava a' nemici di Napoleone. E l'anno si chiude con la notizia della marcia degli eserciti alleati verso Parigi.

***

Anno fatale, è vero, ad un grande ambizioso, ma anno veramente fausto nella storia delle nazioni. Nei campi di Lipsia, come in quelli di Vitoria non mai così potente era sonata la squilla del sentimento d'indipendenza nazionale dei popoli. Quelle giovani forze che la Rivoluzione francese aveva educato alla libertà, insorgono contro Napoleone, per la libertà del proprio paese, sotto i loro principi nazionali. Nella Spagna fin dal 1809 il grido « fuori lo straniero » anima la guerriglia fortunata, nel 1812 nella Russia la guerra è guerra nazionale, nel 1813 tale essa diventa in tutta la Germania. Guglielmo III il 3 febbraio 1813 pubblica un proclama per l'arruolamento dei volontari; e dalle scuole e dalle officine, dalle campagne accorrono numerosi e ardenti i volontari; il 17 marzo il re di Prussia si volge a tutta la nazione germanica, e la Landweher (la milizia nazionale) è costituita.

Se il 1813 fu fausto anno in un secolo che fu detto delle nazionalità, e se quell'anno è come la prima pietra miliare di quella via che la Germania percorse sino al 1870; non è poi da guardare con sospetto l'anno del 13.

Ben venga il 1913; e come il suo predecessore segnò l'inizio di una nuova èra per la nazionalità germanica, così il 1913 sia per la storia di altre nazionalità dell'Europa:

> Augescunt aliae gentes, aliae minuuntur
> Inque brevi spatio mutantur....
> Et quasi cursores vitai lampada tradunt.

Niccolò Rodolico.

Superstizioni popolari

Dai seguaci delle superstizioni popolari il numero 13 è tuttora ritenuto come il più funesto fra i numeri. Una riunione di tredici persone in un banchetto, in un'adunanza, in una scuola, in una escursione, in una gita sul mare, prelude sicuramente a disgrazie, l'entità delle quali non può a prima giunta determinarsi, e per evitarle, non si ha altra salvezza che ridurre il numero fatidico a 12, o elevarlo a 14. Si ritiene che le disgrazie avvengano con sicurezza o raggiungano un'entità maggiore, se casualmente non si è avvertito subito l'esistenza del numero fatidico, trascurando così di provvedere a ripararne gli effetti funesti, più che probabili, sicuri.

Sventure senza fine incomberebbero agli sposi, che si unissero in matrimonio il giorno 13 di un mese; le disgrazie continuerebbero a colpire senza tregua perfino i figli, cosicché si verificherebbero famiglie colpite senza posa dalla sventura, solo per il fatto di una circostanza accidentale, involontariamente non considerata.

Guai a coloro che imprendessero un viaggio nel giorno 13 di un mese; che iniziassero in tal giorno un lavoro di qualsiasi natura; oltre agl'inconvenienti che durante il lavoro si verificherebbero, il lavoro stesso si renderebbe eterno, e comunque si facesse, non si giungerebbe mai a condurlo a compimento.

Negli alberghi non si trova un viaggiatore che accetti la camera designata dal numero 13, per quanto ariosa, ben arredata, conveniente sotto tutti i riguardi. Davanti al costante rifiuto, gli albergatori hanno dovuto provvedere ed hanno saltato la numerazione dal 12 al 14, oppure hanno collocato nel posto intermedio il 12 bis.

Edotto di questo stato di cose, ed allo scopo di sperimentare l'animo di un albergatore, mi sono presentato un giorno in un albergo secondario di Roma ed ho chiesto, senz'altro, la camera numero 13. L'albergatore mi guardò con aria di meraviglia, e veduto che io attendevo la risposta, soggiunse: « Ma il 13 non esiste più da tempo nel mio albergo; quando esisteva, nessuno accettava di esservi collocato; si giunse perfino a dirmi che io sarei all'occasione tenuto responsabile degl'infortuni che si sarebbero verificati nelle persone, a cui questo ambiente sarebbe stato destinato. Se vuole, potrò concederle il 12 bis, che è una bellissima camera, piena di aria e di luce ». Accettai il 12 bis, senza fare osservazioni sul momento; ma quando lasciai l'albergo, dissi: « Sono stato benissimo al numero 12 bis; ciò non toglie però, che a me poteva incogliere, come ad altri è possibile che incolga, qualche disgrazia; e guardate, che all'occasione, voi sareste tenuto sempre responsabile per i danni, con l'aggravante che ad ingannare gli avventori avete mascherato il 13 col 12 bis, mentre la camera è originalmente quella medesima del numero 13 ». L'albergatore si schermì in quel giorno con alcune parole; ma qual fu la mia sorpresa, quando, tornato alcuni mesi dopo al medesimo albergo, trovai la numerazione completamente cambiata, con un salto diretto dal 12 al 14!

Ho voluto riferire questi diversi particolari per dimostrare, come in molte contingenze della vita, il timore del numero 13 eserciti sull'uomo un vero incubo, contro il quale abbisogna esser sempre preveggenti o in difesa. Si crede che l'origine dell'influenza sinistra del numero 13 derivi dallo aver considerato le conseguenze nefaste che succedettero alla classica cena dei dodici apostoli alla presenza del Redentore. Né l'alta autorità delle persone riunite, né la presenza di Chi poteva prevedere e provvedere alle conseguenze derivate da tal riunione di 13 persone, valsero a tener lungi gli effetti della potenza nefasta del numero, che s'impose a tutti e su tutto.

Da allora il numero nefasto è stato sempre temuto, ed il pensiero del male che può derivarne, ha fatto sempre schivare il numero fatidico nelle possibili evenienze, in cui l'uomo può averlo incontrato. Se qualche audace ha voluto affrontarne le conseguenze, calamità e disgrazie, a quel che dicesi, hanno sempre colpito il trasgressore.

Da numerose indagini fatte nelle diverse classi sociali, ho potuto però persuadermi che il timore di calamità consociato al numero 13 è oggi maggiormente sentito dalle classi più colte; lo è meno nella classe operaia delle città; e meno ancora in quella, più ignorante delle altre, rappresentata dagli abitanti della campagna.

Nessuno, a qualsiasi classe appartenga, si sposerebbe senza gravi necessità nel giorno 13 di un mese; ma nelle altre possibili evenienze relative al 13, si trovano meno ossequenti i contadini, poi gli operai delle città, da ultimo si schierano le persone più colte, che pur potrebbero meglio delle altre dominare i fenomeni suggestivi della paura.

In questi ultimi anni le idee relative al numero 13, hanno poi subito e proseguono a subire una singolare trasformazione. Per combattere i sinistri effetti dell'influenza del numero 13, si sono immaginati gruppi di amuleti, formati da tredici oggetti diversi per forma e per significato; l'ultimo di essi deve esser proprio la rappresentazione del numero fatidico. Questi amuleti sono ricercati, segnatamente dalle donne, e sono di preferenza in uso tra le classi meno colte, che senza tante discussioni hanno seguito e seguono il nuovo principio.

Nell'Abruzzo teramano si è poi modificato un amuleto in argento, che rappresenta il vescovo San Donato, il quale sia perché gibboso per natura, sia perché benedice con le corna lunari, sia perché sovrasta una forma di luna falcata, si riteneva e si ritiene eminentemente benefico contro il malocchio e la jettatura. Agli altri attributi magici si è aggiunto oggi il numero 13, come dall'unita figura può vedersi; ed il vescovo San Donato, gobbo per sua disgrazia, si è reso porta-fortuna per altri, aggiungendosi alle molte virtù prima segnalate, anche quella di rendere il pericoloso numero 13 favorevole alla sorte.

Così si è cambiato e prosegue tuttora a cambiarsi il concetto psicologico del numero 13, trasformandosi da malefico, come generalmente si riteneva, in un numero apportatore di benefizi. Ciò peraltro si verifica solo per coloro che interpretano il significato del numero al rovescio di quello che per comune credenza prima s'interpretava; e riponendo cieca fede nella virtù benefica del numero 13, portano indosso il simbolo della nuova credenza, ritenendo di scongiurare con esso i pericoli che potrebbero minacciarli.

Finora si era generalmente ritenuto, e da molti tuttora si ritiene, che il numero 13, a cagione della sua origine nefasta, arrecasse danno e nocumento agli altri, seguendo così il principio della *magia per simpatia*; le nuove idee sono informate al concetto contrario, ritenendosi che l'origine del danno verificatosi in una determinata circostanza, riuscirà invece favorevole in un'altra; si segue così il principio della *magia per antipatia*, che ha tanta parte nei pensieri e nei fenomeni molteplici della superstizione popolare. È la stessa questione dell'uomo gibboso, che ha il malessere per sé, ma che appunto a causa del malessere proprio può riuscire di salutare effetto per gli altri.

Nel caso disopra descritto e figurato, il concetto di porre il numero 13 sotto la protezione del vescovo San Donato, già accreditato per precedenti favorevoli applicazioni, riunisce quindi due concetti di *magia per antipatia*, efficacissimi secondo gli adepti a scongiurare le disgrazie e la sorte sinistra, dipendano dall'occhio maligno dello jettatore, o si facciano risalire alla potenza occulta del numero.

Strano miscuglio di credenze pagane e di credenze cristiane, di misticismo religioso e di magia, che addimostra ancora una volta di quali armi la povera umanità si provveda, quando è dominata dal sentimento della paura!

Giuseppe Bellucci.

Il numero 13 nel teatro

Tutti sanno quanto la razza dei comici sia superstiziosa: la mollezza del carattere, l'oziosità, la poca istruzione contribuiscono alla cultura intensiva del pregiudizio: radicatissimo quello contro i jettatori, per cui il disgraziato, al quale viene fatta tale poco invidiabile fama, si vede rifiutare i copioni con una tenacia degna di miglior causa. Nessun attore ardirebbe entrar in iscena con l'ombrello aperto: sarebbe un esporre la commedia a un insuccesso sicuro. Ma, ad onor del vero, il pregiudizio del numero 13 sul palcoscenico non c'è: anzi, fra i comici italiani, c'è l'idea ch'esso, anziché esser fonte di disgrazie, porti fortuna: molte attrici usano anzi portar, fra i loro molti ciondoli, un « numero 13 ».

Né mi risulta che gli anni col 13 sieno stati nefasti agli autori: il 1613 non impedì alla *Dorise* di Alessandro Hardy di aver successo, né il 1713 all'*Irrésolu* di Destouches o all'*Ino et Mélicerte* di Chancel de la Grange di tener per molti anni il cartellone, né il 1813 al *Ninus*

al Dufant o al *Tippo-Saeb* di Jouy di piacere al pubblico del tempo. Sono poche le commedie intitolate al 13 o che hanno qualche accenno al numero fatale: non ci ha nulla a che vedere l'opera comica di Fromenthal Halévy, su libretto di Scribe e Dupont, intitolata: *Les Treize*. L'idea è tolta da una novella di Balzac. Tredici giovani della nobiltà napoletana si sono associati per darsi ad ogni sorta di avventure galanti: due di essi, tenendo dietro a una giovane sarta per Toledo, sono mistificati da un locandiere. L'opera, rappresentata all'«Opéra Comique» nel 1839, ebbe successo in grazia alla fresca musica dell'Halévy, ché il libretto è pessimo. Questo però non impedì a un poeta e a un musicista italiani di riprender sì il titolo che l'argomento per una nuova opera buffa, che, intitolata appunto *I tredici*, fu rappresentata al teatro Satura di Torino nel 1851: librettista Giorgio Giachetti, maestro Carlo Enrico Pasta. Ancora due opere, nelle quali il 13 entra nel solo titolo: *La treizième manteau* del maestro Gyrowetz, rappresentata a Vienna verso il 1830; e *Le treizième coup de minuit*, di Gian Giacomo Delahemont, che fu rappresentata a Parigi nel 1874.

A titolo di curiosità si potrà ricordare una tragedia del poeta tedesco Carlo Ferdinando Gutzkow, intitolata *Il 13 novembre* (del '48), che però fu rappresentata al teatro Reale di Berlino sotto il titolo di *3 Novembre*, giacchè, la regina di allora aveva appunto in quel giorno 13 il suo natalizio: e avrebbe potuto la tragedia sembrar un'irriverente allusione alla sovrana maestà.

Del popolare romanzo di Montepin, intitolato: *Il fiacre N. 13* abbiamo due riduzioni sceniche, e cioè una di Tessiore Anselmi, ed una in sette atti di Salvatore Droom: l'una e l'altra per fortuna inedite. Qualche volta però questo titolo stanca ancor sui cartelloni delle arene diurne e dei teatri suburbani.

Anche *La luna del 13 marzo*, commedia in quattro atti di ignoto autore, pubblicata nel 1881, non allude menomamente al pregiudizio del 13: in quella notte lunare fu commesso un delitto, che non si riesce a scoprire.... per lo meno sino all'ultima scena dell'ultimo atto.

Restiamo in Italia: e due commediole in un atto, abbastanza insignificanti — mi affretto di aggiungere — alludono finalmente al pregiudizio del numero 13: e in tutte e due questo numero è fonte di lieti avvenimenti.

Nella commedia: *La camera numero 13* di Giovanni Martinazzi, socio, attore e stenografo dell'Accademia de' Filodrammatici di Milano, due amici, Oreste e Pilade, vanno in un albergo di Genova, dove vien loro assegnata la camera numero 13. A Pilade accade di esser sfidato da un ufficiale, al quale il precedente inquilino della camera aveva sedotto la moglie: riconosciuto l'equivoco, l'autore fa dire a un personaggio, con proprietà di linguaggio alquanto discutibile: «sospendete le armi!». Ad Oreste tocca la fortuna di poter sposare la Giulietta dei suoi sogni, che egli amava sin da Napoli; lo zio ora acconsente al matrimonio. Ed anche Pilade ottiene un posto lucrativo, che da tempo andava cercando. Così i due amici, al colmo della felicità, attribuiscono la loro fortuna all'aver alloggiato per qualche ora nella camera numero 13.

Leggermente meno indecente è la commediola di Giovanni Salvestri: *Tredici a tavola*. Qui entriamo decisamente nell'argomento delle superstizioni, chè tutti i personaggi hanno qualche esempio e qualche buon argomento per avvalorarle. Mentre si aspetta di mettersi a tavola, a un pranzo al quale sono invitate 14 persone, uno dei futuri commensali, un ufficiale, viene chiamato d'urgenza in quartiere: allora, per non restare in 13, si prega un dottore, altro commensale, di andarsene; ma l'ufficiale ritorna subito, ed eccoli daccapo in 13. Questo giochetto viene ripetuto un paio di volte, sino a che, per una quantità di incidenti, che qui non giova raccontare, i commensali sono, anzichè 14, sedici. La commedia si chiude con due matrimoni: l'uno fra l'ufficiale e una sua antica innamorata, l'altro fra la nipote della padrona di casa e il dottore. Analoga alla commedia del Salvestri è la *bluette* di Pierre Veber, intitolata *Gonzague*. Un accordatore di pianoforti viene anche qui invitato a pranzo, per sostituir un commensale mancante, che arriva poi all'ultimo momento, sicchè, eliminato il pericolo di restar in tredici a tavola, Gonzague viene gentilmente invitato ad andar a pranzare in trattoria. Anche nella *Resa a discrezione* di Giacosa — e in quante altre produzioni, che sarebbe qui troppo lungo ricordare — c'è qualche leggevole accenno al pregiudizio del 13; nella commedia di Giacosa si rammenta una partita di piacere alla quale prendon parte 13 persone, ed un personaggio esclama subito: «bisogna trovarne un'altra!» Ma, da quanto abbiamo visto, sembra piuttosto che il numero 13 sia, presso gli autori e gli attori, un numero fortunato; forse perchè i commediografi si compiacciono, per smania di originalità, di capovolger la tradizione. Ma, per esempio, a nessun capocomico, come a nessun autore viene in mente che il 13 possa influir sulle sorti di una produzione nuova. Sì, è verissimo: molte commedie sono ignominiosamente cadute qualche 13 del mese, ma vi assicuro che sarebbero del pari state fischiate il giorno 12 o il giorno 14!

Cesare Levi.

Divagazioni erudite sul 13

Proverbi, tarocchi e rime varie

Quando il 13 cominciò ad essere un brutto numero? E lo fu per origine erudita e letteraria o per origine popolare? La diffusione della sua cattiva fama darebbe ragione alla seconda ipotesi, alla quale sembra avvicinarsi pure Pico Luri di Vassano nei suoi *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani* (pagina 175) argomentando che da Giuda, il tredicesimo alla Cena del Signore, ebbe il numero significato funesto, e poichè brutta cosa quanto Giuda non poteva essere che la morte, ne nacque che anche la morte ebbe per suo esponente numerico il tredici.

In verità la deduzione ci sembra un po' stiracchiata anche se la mentalità popolare sia facile a certi trapassi; e meglio ci persuade il ravvicinamento dato da una tradizione di Sicilia raccolta dal Pitrè, secondo la quale dei tredici assistenti alla Cena, Giuda morì, e malamente; quindi dei tredici a tavola uno muore sicuramente entro l'anno. Ma dei tredici della Cena ne morirono due, a rigor di termine, chè pur Cristo morì anche se per resuscitare dopo tre giorni.

Accettiamo il ragionamento, per quanto nessuno accenno al significato del numero dei commensali della Cena si trovi in tutti gli scritti più antichi, eruditi o popolareggianti, sulla vita di Cristo o sulla Passione, nè ve ne sia il minimo accenno nella *Legenda aurea* del da Varagine, che certo non si sarebbe lasciato sfuggir l'occasione di tesser sul tredici e sulla morte un bel discorsetto; nè d'altra parte l'inesorabile dea ha mai la sua corrispondenza numerica nè nei *trionfi* figurati o versificati, nè nelle *danze macabre* che ebber fortuna nel settentrione e più specialmente fuori d'Italia.

La più antica rispondenza tra la morte e il numero tredici si trova nelle carte da giuoco.

Tanto nei tarocchi di Lombardia o veneziani, già in uso alla fine del trecento, che nel tarocchino di Bologna, che, infine, nelle minchiate fiorentine, la Morte, che imperversa col suo falcione abbattendo re, papi o prelati come in un *trionfo* o in una *danza*, porta il numero tredici; mentre nei cosiddetti *tarocchi del Mantegna* stampati nel 1485, il XIII è rappresentato da Tersicore, sì che con buona ragione il D'Allemagne vi vede piuttosto un giuoco di *Naibi*.

Ma nei tarocchi veneziani e nelle minchiate v'è un curioso ravvicinamento, che fa ricordare Giuda, i tredici a tavola e la triste fine d'uno di loro.

Nei tarocchi, il dodici reca un impiccato, impiccato pei piedi, spesso con due sacchetti in mano sì da far pensare che non si sia ridotto al triste passo per una rovinosa perdita al giuoco; il tredici, come abbiam detto, la Morte; il quattordici la Temperanza; il quindici, quasi generalmente, il Diavolo; nelle minchiate, invece, il quattordici è rappresentato dal Diavolo, in modo che si ha la serie: Impiccato, Morte e Diavolo: una specie di necrologio di Giuda.

Così pur con qualche lieve diversità, son disposti i famosi *Tarocchi detti di Carlo VI* della Biblioteca Nazionale di Parigi, e che sono un bellissimo e magnifico esemplare di tarocco veneziano del principio del secolo XV; mentre gli altri pur splendidi e regali che Filippo Maria Visconti pagò millecinquecento scudi d'oro a Marziano da Tortona, e che ancora si conservano in casa Visconti, offrono accanto al 13 con la Morte (il dodici manca) il 14 che reca la Speranza avente ai piedi un vecchio accosciato con una corda al collo, e scritto in bianco, sulla veste rossa: *Juda Traditor*. Il ravvicinamento è meglio e più esplicitamente indicato.

Nè quando, per variare di gusti e di tempi, tarocchi e minchiate subirono modificazioni, l'Impiccato, la Morte ed il Diavolo mutarono di numero; chè anzi in un mazzo di tarocchi stampato a Marsiglia dal Fautrier nel 1753 e nel 1793, la Temperanza e il Diavolo portano lo stesso numero 14, avvicinandosi così alle minchiate; e in certi mazzi rivoluzionari, ove alla Papessa è sostituita Giunone e Giove prende il posto del Papa, la serie dei tre numeri rimane immutata per passar poi, inalterata, nel *Libro dei sogni*.

***

Se fino dal principio del secolo XV dunque tarocchi e minchiate (pel qual giuoco crede il D'Allemagne che servissero le carte viscontee) diffondevano il ravvicinamento della Morte e del tredici, e magari della Cena di Cristo con tutti e due, ben più tardi si ha un riflesso della superstizione nella poesia, ove si trovano accenni tratti più particolarmente dalle carte da giuoco, ed accenni che più largamente si riferiscono all'infausto numero dei commensali.

Primo è G. M. Cecchi, che introduce a parlar nel *Diamante* Attilio e Zacheri su di un matrimonio che si stava combinando tra un vecchio e una giovine, finchè Zacheri sdegnato prorompe contro allo sposo futuro:

> Oh! che gli venga il tredici
> Che lo spenga, e nel fosso va il quattordici!

E più tardi il Fagiuoli, rivolgendosi ad un amico gli cantichiava pedestremente:

> E si domanda, poi che il sorge il tredici,
> Che di mandargli un dì vi salti il grillo
> Quel sonettin di Lorenzo de' Medici.

Nella *Serenata* di Pier Francesco Carli, invece, Meneghino, mentre

> ...assiso a un ampio desco
> Come un tedesco con la sua tregenda
> Stava a merenda,

vede arrivar Bietolone, e subito lo invita:

> Venite qua, messer, venite a tavola
> Perchè sedendovi voi, non siamo tredici.

Ma contro la superstizione si scaglia Dario Varotari nel *Vespaio stuzzicato* stampato in Venezia nel 1695 con una sequela di quartine non troppo divertenti, in verità, ma pur di qualche interesse. Eccole, ad ogni modo:

> Se in quella sacra e venerabil Cena
> Tredese i gh'era a tola, uno tradì,
> Ma che v'importa, e che m'importa a mi,
> Che un Giuda avesse del morir la pena?
>
> Goderave pur da coppe e da pezzi,
> E sti tredese a tola alegramente
> Se vu smorti, no habbiè timor de niente:
> Ch'el numero morte non puol far mai.
>
> E che necessità mata xe questa?
> Ma no me farro mai maraveja,
> Se 'l volgo crede; inarca ben la ceja,
> E ha sto' pensier qualche bromina testa.
>
> A tòla ho pur mata desmontezza
> Nè son za morto, O morto (me' dirè)
> Sarà qualche altro forsi, O sì a la fè,
> Che dise el vero! un oghio alinanco ho sguerzo.
>
> Che me fa se de tredese uno muora
> Se vivo mi? Dise: La puol toccarme,
> Ma no podea meglio sto tondo farme
> Se 'l sie, se 'l cinque o sette al quinto ancora!

Più scherzosamente novellava un secolo più tardi Giambattista Bada, autore di canzonette siciliane e di novellette amorose, così:

> Una signora gera in compagnia
> D'altre persone anzighe un dì a disnar,
> E da un momento al altro d'andar via
> Intima a so mario, nè vol restar.
>
> Del perchè ricercada, e' ha zavatà
> Che gera perchè a tola i se trovava
> In numero de tredese, e che questo
> Un cattivo presàgio ghe portava.

> Che gera me una grèvia tra sta zente,
> E questa la se pensa mostra aier
> Col dir: semo in quatordese, nè gnente
> Paura donca abiè, cara signora.
>
> Ma svegiève una volta, o done mie,
> Da sto superstizion vostre ridicole,
> Perchè queste xe vere sciocarie
> Che conosser ve fa per tonte piccole.

Ma con ben diverso spirito e brio cantava sull'aria di *Préville et Taconnet* il suo macabro ditirambo: *Treize à table*.

Sentiamolo un po'; ci rifaremo dei versi del Varotari e del Bada:

> Usez! mes amis, nous sommes treize à table,
> Et devant moi le sel est répandu.
> Nombre fatal! présage épouvantable!
> La Mort accourt; je frissonne éperdu.
>
> Elle apparaît, esprit, fée ou démon;
> Mais, belle et jeune, elle sourit d'abord.
> De vos chansons ranimez l'allégresse;
> Non, mes amis, je ne crains plus la Mort.

Non sembra il ditirambo sprezzante dedicato un po' anche a quelle fanciulle che, diceva il Fénelon nella *Education des filles*, impallidivano nel trovarsi in tredici a mensa?

Ma se avessero avuto il prezioso amuleto che il professor Bellucci possiede, e che il *Marzocco* oggi riproduce, non avrebbero avuto da impallidire, mentre il Béranger avrebbe forse intonato un ditirambo più lieto, magari sull'aria di

> Chantez, dansez, amusez-vous!

N. T.

Ufficiali che scrivono

Ricordo di aver conosciuto alcuni mesi or sono (la guerra non era ancora scoppiata, ma la mobilitazione era già completa) un generale montenegrino di singolare ingegno, che si è segnalato nella recentissima campagna durante l'occupazione del sangiaccato di Novi-Bazar. Il generale, bellissima tempra d'uomo e di combattente, aveva così poca dimestichezza con l'esercizio delle lettere che soleva apporre il visto alle comunicazioni ricevute ed agli ordini da impartirsi mediante un piccolo timbro a mano: evitava cioè di dover compiere anche il non grave sforzo della firma ed ostentava di tenere in poco conto i più severi studî d'arte militare.

L'episodio mi è ritornato alla mente prendendo a discorrere di alcuni novissimi lavori storici dovuti alla diligenza dei nostri ufficiali, e mi pare l'ultimo segno di una tradizione che va spegnendosi: quella dell'ufficiale incolto, del bravo capitano che sa destreggiarsi bene con la spada e poco con la penna. La tradizione, nello stesso esercito montenegrino, scompare, ed oggi si celebrano più che mai gli ufficiali dotti. Neppure a costoro manca una tradizione. A chi scorra la storia della letteratura militare, uno dei più ricchi e dei più notevoli capitoli nella storia delle guerre, verrà fatto di risalire agli antichi capitani della Grecia e di Roma, che divenivano commentatori delle loro stesse imprese in libri di romanzesca sveltezza come l'anabasi senofontea o di nitida forza come le guerre di Cesare. Poi la tradizione si viene oscurando per secoli e secoli finchè la grande Rivoluzione rinnova anche l'arte militare e dà nuove pagine alla storia guerresca, e però assistiamo al fenomeno curioso di marescialli di Napoleone i quali non scrivono le proprie imprese ma diventano, nei tardi anni che seguono l'epopea, autori di *mémoires* e di *souvenirs* alla maniera di tanti altri narratori episodici della cronistoria di Francia, e il loro contributo episodico non vale le ricostruzioni delle imprese che tentano uomini non provati alle armi.

Finchè la vera tradizione della storia militare critica sorge, si può dire, col Moltke e con la scuola tedesca, che nello studio delle campagne più recenti si accinge a trovare gli elementi per le vittorie prossime. Gli ufficiali, da commentatori delle proprie imprese, sono divenuti critici e studiosi di quelle altrui. E da questa recentissima scuola deriva — se si può parlare di derivazione per una superba e originalissima produzione di italiani — la schiera degli ufficiali nostri che viene compiendo da anni opera ammirabile di ricerca e di sintesi negli archivi del regno e di fuori, e che raduna i proprî lavori nelle pubblicazioni dell'ufficio storico del corpo di stato maggiore.

Dico subito che gli ufficiali hanno saputo serbare tanta vivacità e genialità nei loro lavori che le pubblicazioni dello stato maggiore non assomigliano affatto a certe opere di erudizione ingombrante, le quali paiono uscite dagli archivi per breve ora col sicuro destino di rientrarvi per sempre. Questa accolta di studiosi — che abbiamo incontrata spesso per i Musei del Risorgimento intenta a decifrare lettere di rivoluzionari accatastate sul tavolo accanto al berretto militare con le insegne regie, e che si reca in Roma ad un ufficio che potrebbe sembrare di certosina pazienza con la sciabola al fianco — ha saputo trovare quella ch'è la migliore medicina contro l'erudizione ingombrante: studia cioè gli argomenti più vivi, quelli più vicini e più utili a noi; vivifica le ricerche passate con lo spirito nuovo.

Ma poichè, nonostante questa freschezza di studî e questa vera e propria attualità degli argomenti considerati, le pubblicazioni dello stato maggiore sono poco note in Italia, sono da molti reputate come inaccessibili e anche da alcuni cultori di storia considerate come qualcosa di diverso dai lavori «borghesi», è bene che se ne parli da queste colonne.

Fra le molte opere edite dall'ufficio storico ve n'hanno alcune alle quali l'aggettivo di monumentali si può attribuire con perfetta coscienza e delle quali sarebbe impossibile dar qui un cenno diffuso. Alludo ai volumi sulla guerra del 1859 e sugli italiani in Russia nel 1812.

La storia della guerra del 1859 — si tratta di migliaia di pagine divise in quattro volumi — è opera anonima dovuta alla collaborazione di parecchi studiosi e veramente insuperabile per la ricchezza delle documentazioni e per la chiarezza dei particolari tecnici con cui ogni fatto d'armi è esposto: abbiamo qui insomma il vero *corpus scriptorum* in cui tutte le fonti riguardanti la guerra di liberazione sono accolte, vagliate ed esposte; e l'opera appartiene — per illuminare un poco il lettore — alla categoria dei libri di consultazione. Noto però, per ricordare come lo spirito moderno vivifichi sempre le pagine messe insieme dai nostri ufficiali, che l'analisi della campagna garibaldina è condotta in modo mirabile e con elogi e illustrazioni opportunissime all'opera dei volontari e del loro capo.

Il volume dedicato invece agli italiani in Russia nel 1812 è, salvo una breve appendice del tenente colonnello Ferrari, opera personale del capitano Girolamo Cappello, già ben noto ai risorgimentisti d'Italia e sa ottenere questo incredibile risultato: di farsi leggere come un volumetto di divulgazione, mentre non la cede per mole ai più giganteschi *in-folio* che dormono nelle nostre biblioteche. Gli è che il Cappello, seguendo dall'Italia fino in Russia le armate del Viceré e di Murat, celebrando l'abilità del generale Pino o la resistenza degli italiani a Malo-Jaroslawez, ha saputo compiere un lavoro geniale, ha riallacciato il filo che lega il 1812 al 1912, ha ricercato tra le nevi della Russia i primi sintomi di quello spirito militare unitario che l'Italia ha ritrovato intatto forse cent'anni dopo, soltanto, sulle arene di Tripoli.

Accanto a queste opere grandiose, alcune pubblicazioni d'interesse anche più vivo, le quali paiono destinate ad additare ai nostri le vie della colonizzazione militare.

***

Ed ecco l'infaticabile capitano Cappello stendere una monografia su *La spedizione francese in Tunisia* che si legge, direi, con un doppio atteggiamento degli occhi e del cervello: per ritenere cioè il senso letterale, le fasi della facile impresa militare di Francia, in primo luogo; e in secondo luogo per confrontare i casi e le possibilità occorse ai francesi con quelle che potrebbero occorrere a noi. Mutamenti di comandanti; ritiro di truppe per paura dell'opinione pubblica della metropoli contraria alle «avventure»; successive spedizioni per far fronte alle rivolte nel Mezzogiorno, ecco altrettanti temi d'insegnamento per noi. E le osservazioni tecniche sull'impiego di copiosa cavalleria in tutta la campagna, i commenti ammirativi per il magnifico concentramento in Kairuan delle colonne Logerot, Etienne, Forgemol; l'analisi della cifra dei morti (782 in una campagna di diciannove mesi, compresi i morti in seguito a ferite o a malattie) offrirebbero altrettanti spunti ad un'analisi comparata con la nostra spedizione se scrivessimo per un giornale militare.

Un altro uomo che dà poi tutta la sua attività all'ufficio storico dello stato maggiore (se non erro, anzi, ne è l'attuale direttore) è il tenente colonnello Giuseppe Ferrari. Il Ferrari ha pubblicato una memoria inedita di Alfonso La Marmora sull'Algeria scritta nel 1844, ma sempre preziosa; ed ha scritto un aureo volumetto su *La spedizione della marina sarda a Tripoli nel 1825*. Di questa spedizione si parlava da tempo poichè piace al nostro senso latino, così vigile nella ricerca delle tradizioni, il poter ritrovare quasi un segno araldico della nobiltà della nostra impresa nella guerricciola mossa ottant'anni or sono contro il bey di Tripoli dall'armatetta del comandante Sivori. E il Ferrari la illustra con dovizia di notizie e con un senso storico così acuto da farci vivere veramente per alcuni giorni a bordo delle navi sarde davanti alla vecchia Tripoli barbaresca di un tempo. Le beghe fra i consoli, un poco ladri, e il bey che parla italiano nel suo curioso linguaggio («*I re Sardinia mandar ti Tripoli, birchè tener bona cabesa*») escono dai rapporti d'archivio vivi come in una commedia moderna. Finchè alla minaccia di un'*algerinata* da parte del bey, Carlo Felice risponde con la spedizione del comandante Sivori. Ed ecco, nella notte dal 26 al 27 settembre, il Mameli — padre di Goffredo — condurre l'impresa dei brulotti contro la flottiglia tripolina. «Nell'atto del partire — scrive un vecchio cronista, il Bertolotti — il Sivori disse: Guardatevi dal ritornare a bordo senza avere ottenuto l'intento; ed il Mameli rispose: Comandante, se vedrà tornare le lancie e le scialuppe senza aver adempiuto i suoi ordini, dica francamente: Mameli è morto». E il commentatore nota: «Senofonte e Valerio Massimo avrebbero registrato questa risposta».

In questa impresa pare il destino abbia voluto uniti molti nomi della futura storia d'Italia, poichè accanto al Sivori (morto poi nel 1830), e al Mameli, figurano i nomi del Tholosano e del Millelire futuri ammiragli, quello poi tristemente noto del conte Carlo Pellion di Persano allora guardiamarina di prima classe, del sottotenente di vascello Carlo Corradino Chigi che diverrà senatore del regno, di un borghese — l'avvocato Baratta — non dissimile ma più fortunato nell'ardimento del deputato Boggio che morirà a Lissa, e infine di un timoniere della seconda divisione chiamato Giuseppe Garibaldi che il Canale asserisce e il Ferrari non esclude possa essere l'eroe nizzardo.

L'impresa si compie felicemente, tanto che il Padiscià è costretto ad esclamare: «*Questo genovese e sardo star diavolo. Francese, americano, inglese, spagnuolo venuto, tirato bomba, cannonata, ma non entrato mai dentro porto sotto mio castello come fatto questo cane senza fede*» e cede il 29 di settembre, ottantasei anni prima dell'*ultimatum* d'Italia alla Turchia. Ottantasei anni prima della guerra di Libia, c'insegna il colonnello Ferrari, un morto e sei feriti segnavano già col loro sangue in un combattimento navale il diritto italiano a non subire oltraggi dai barbareschi.

Questa del Ferrari è forse la pubblicazione più viva fra le recenti monografie dell'ufficio storico, ma non meno utile dal punto di vista tecnico è la ristampa del famoso viaggio compiuto dieci anni innanzi sul litorale tripolitano dal medico Della Cella.

E se accanto all'altro lavoro del Cappello sui francesi in Tunisia si può porre quello opportunissimo del capitano Cesari sugli inglesi in Egitto (la documentazione comparativa delle colonizzazioni moderne nell'Africa del Nord è in tal modo completa) non va dimenticato un opuscolo del capitano Emilio Gaiani su *La rivolta degli Herrero* nel 1904.

Mi pare di aver già lodato altra volta il Gaiani su queste colonne per un suo saggio intorno alla campagna garibaldina del '59, e ho caro di ripeter oggi l'elogio per questo lavoro di storia contemporanea ch'egli ha desunto dalle pubblicazioni ufficiali tedesche. Soltanto un osservatore superficiale lo può ritenere meno utile degli studî dedicati alla penetrazione coloniale in Egitto, in Tunisia, in Libia o in Algeria, per il fatto che il paese degli Herrero è nell'Africa meridionale e quindi in condizioni d'ambiente (troppo poco lumeggiate dal Gaiani stesso) affatto diverse da quelle delle regioni che ci preoccupano. In realtà i problemi militari non erano laggiù meno gravi e la campagna svoltasi in due anni fra l'universale indifferenza costò alla Germania 60 ufficiali e 588 soldati morti sul campo, 25 ufficiali e 347 soldati morti in seguito a malattie e 668 feriti. Nè l'episodio della compagnia Franke che compie trecentottanta chilometri in cinque giorni (e novecento, più di quelli che separano Tripoli da Murzuk, in pochi di più) dev'essere dimenticato da chi rifletta come il Franke movesse con pochi uomini alla liberazione di Omaruru in tempo di guerra e desse prova di una agilità di mosse che pare proibita nelle guerre coloniali ai seguaci delle dottrine di Fabio Massimo Temporeggiatore.

***

A questa scuola di studî si vanno formando i nostri ufficiali, ed è bene lo si dica nel paese: poichè se io citavo in principio l'episodio del generale montenegrino come un sintomo d'incultura troppo forte, non è da credere che faccia gran conto di altri ufficiali, i quali parevano numerosissimi anni sono, e si occupavano di politica militante con troppo ardore, e scrivevano non pagine storiche ma pagine polemiche, e svolgevano la loro attività in una propaganda che — per non essere di argomenti tecnici e per contrastare troppo spesso con la disciplina — non mi piace.

Altri ufficiali — e ne abbiamo esempî nobilissimi fra gli scrittori di terra e di mare — portano un alito nuovo nella letteratura d'idee e di costumi e devono pur essere lodati; ma chi guardi all'esercito e all'armata come alle più salde fra le nostre istituzioni, deve compiacersi soprattutto di questi ufficiali che nella storia del passato cercano le vie della storia avvenire.

Dirigeva fino a poco tempo fa l'ufficio storico del corpo di stato maggiore, e ha saputo spingerlo su questa magnifica via — certamente sotto l'inspirazione del generale Pollio, in cui non sappiamo se ammirare più l'autore di *Custoza*, il psicologo di *Waterloo* o l'organizzatore delle vittorie in Libia — il colonnello Cavaciocchi, espertissimo negli studî del Risorgimento. Ebbene, il Cavaciocchi — ora generale — ha mostrato di saper agire da par suo dalle *sebke* acquitrinose di Bu-Kamez ai palmeti di Zuara ed è stato fra i più abili comandanti di quella magnifica quinta divisione libica che noi siamo assuefatti a nominare la «volante» forse in contrasto con la sedentarietà d'altri corpi. Il Cavaciocchi anche in Libia scriveva, fra una cannonata e l'altra... Non vi era per lui, come non vi è per i suoi compagni di lavoro, differenza troppo forte fra l'opera della penna e quella della spada.

Poichè in costoro — come in molti altri cui fu negato l'esercizio delle armi — la cosiddetta letteratura non è che una equivalenza dell'azione. Quando l'azione manca, la letteratura la finge agli animi impazienti; quando l'azione si para innanzi come una necessità, non è — per chi abbia educato l'animo ad attenderla — una novità, ma è l'incontro del desiderio con la realtà. E non sgomenta, ma appaga: come un dono divino del quale si intuiva da tempo l'altezza, ma non si conosceva ancora la forza.

Gualtiero Castellini.

I POETI ITALIANI NEL SECOLO XIX

Non a torto l'antologia che Raffaello Barbiera ha pubblicato in un magnifico e denso volume dei Fratelli Treves, *I poeti italiani del secolo XIX*, s'apre con una scelta di liriche di Vincenzo Monti, del poeta che ebbe un largo seguito di ammiratori, non perché riuscisse a plasmare a suo modo lo spirito dei suoi contemporanei, ma perché fu il più puro rappresentante dello spirito poetico italiano, il segretario, come lo definì Francesco De Sanctis, dell'opinione dominante. E del gusto predominante. La poesia italiana ha sempre amato il solenne e l'eroico, è stata sensibilissima sempre alla facilità e alla felicità dell'armonia, a quel « magistero a freddo » che manca, non dirò di una certa commozione, ma di una profonda penetrazione nel regno del sentimento. Ci resta sempre il tempo, allorché leggiamo poesia di tal fatta, di ammirare l'abilità formale nella quale è esperto l'autore, poiché ciò ch'egli desta in noi di affetti e di pensieri è in generale un complesso di luoghi comuni, coi quali l'animo nostro è familiare da un pezzo: non abbiamo troppo bisogno di raccoglierci, ma c'indugiamo volentieri ad esaminare in *quale altro modo* l'autore ha ripetuto ciò che abbiamo già sentito dire intorno a noi, con espressioni più piane. Basta scorrere la prima poesia del recente volume che è l'ode « Al signor di Montgolfier », per convincersi della verità di quest'osservazione. Tutta la poesia è la versificazione dei discorsi più comuni di coloro che celebrano con facile entusiasmo i trionfi definitivi della scienza positiva sulla paura misteriosa che la natura ha ispirato agli uomini e che essi si sono tormentati ad interpretar metafisicamente. Sentitelo il poeta a dire che ormai la scienza ha rivelato nientemeno che le sorgenti della vita del creato, sentitelo a condannare le « rauche ipotesi », che finalmente la scienza ha fatto tacere per sempre, sentitelo a enumerare tutti i miracoli finora compiuti e profetar precipitosamente con la sicura deduzione dei facitoni, che ormai non resta alla scienza se non rendere eterna la vita. Ma tutto come è ben detto! E ogni tanto, qualche tratto è di poeta. Il tacer della terra, brulicante di una folla che ammira e il sonar delle vie deserte del cielo solcate da un uomo solo, è un cogliere vivamente l'essenza di un aspetto della realtà, mentre il sorger del diletto e dell'estasi in mezzo allo spavento è cogliere con eguale evidenza uno stato di animo. Ma sono tratti sporadici. L'impressione totale è che tutto è stato detto bene. Non altro.

Questa è la preoccupazione costante della maggior parte dei poeti che abbiamo qui raccolti, se facciamo eccezione, non sempre del Foscolo, e quasi sempre del Manzoni e del Leopardi, per non dire che dei maggiori, dei quali non è possibile parlare qui particolarmente. Essi stanno, del resto, nella raccolta, per una ragione di necessità esteriore o cronologica ed anche per spiegare l'attitudine di certi minori, ma dovrebbero in realtà far parte per se stessi. Sono i minori che dànno valore al libro; sono essi che ci dànno un'idea esatta di ciò che è stato lo spirito poetico italiano nel secolo passato, e a questo ufficio l'antologia risponde perfettamente. Si sorprende con maggior facilità il carattere predominante della poesia italiana di tutti i tempi, quel mimetismo che è nei poeti minori di tutte le nazioni, ma che in Italia è la qualità più cospicua della nostra virtuosità. In nessun altro paese più che nel nostro sarebbe facile compilare antologie poetiche intitolate a una persona o a una scuola, a cominciare dalla scuola siciliana, e a seguitar col Petrarca. La parte culminante della presente raccolta si potrebbe intitolare della scuola patriottica e si comincerebbe col Manzoni per arrivare al Carducci. Ma che cosa può rappresentare un insieme di voci siffatte nel coro della poesia del mondo è difficile distinguere. Se ne togliete un sentimento vago che si sprigiona da tutti quei ritmi celebranti la bellezza della libertà, che per essere un sentimento generale assume quasi sempre la medesima espressione, invano celata dagli artifizi di variazioni verbali, resta che nel poeta ha avuto una gran parte nella formazione della sua individualità non un suo particolar modo di vedere, ma una particolare occasione di piccoli fatti, di episodi transitori: un'azione del tutto esteriore. La sostanza è rimasta la stessa. Prendete una poesia di Gabriele Rossetti del 1830, nella quale l'umana ragione si fa guida nel cammino che dovrà nel tempo percorrere quel nuovo anno e grida agli uomini:

> Sorgi sorgi, mortale languente;
> Io son l'alba del nuovo tuo dì!

e paragonatela a ciò che hanno detto i poeti del secolo XX ai loro contemporanei, e vedrete che siamo rimasti alle stesse immagini augurali. Gli italiani d'oggi sono sempre con gli occhi fissi verso l'oriente a veder sorgere « il sol dell'avvenir », appunto perché i loro poeti non sanno loro consigliare un altro atteggiamento; e non sanno consigliarlo, perché le loro fantasie si fermano a cogliere le analogie più comuni e più facili che raccolgono, si può dire, per la via. Oppure che raccolgono dalla scuola, il che poi torna lo stesso. Ed è perciò che Roma e i romani antichi empiono di sé altre pagine di poesia: s'intende la Roma dei luoghi comuni e non quella rivissuta con tanta sincera forza nell'ode « Alle fonti del Clitunno », perché allora ci troviamo dinanzi alla poesia vera, scarsa, come è naturale, in queste pagine; dico della Roma che s'è cinta la testa dell'elmo di Scipio. I posteri che avran da fare di tutti questi versi, se non dedicarli agli eruditi che verranno e che se ne serviranno soltanto per i loro studi letterari?

Pure qua e là nelle pagine dell'antologia spuntano fiori che qualcuno potrà raccogliere a formarne un piccolo serto odoroso.

Sarà questo un altro modo di formare una antologia poetica italiana: sorprendere gli attimi in cui un temperamento dotato di qualità latenti, e di rado apertesi all'aria libera, si è lasciato sfuggire un qualche accento nuovo e commosso: un piccolo e intenso libro fatto di frammenti, di emistichi alcuna volta, che potrebbe esser significativo non per la storia della poesia italiana, ma per quella dell'anima italiana. La quale ha, per esempio, raramente sentita la comunione dell'uomo e della natura, come l'hanno sentita i poeti nordici. Ma una donna, Giuseppina Turrisi Colonna, ha rivelato tra le scorie di una sua poesia, « La campana del 2 novembre », questo bel movimento della sua anima. Non vorrei, ella dice, discendere a dormire nell'orrore di un gelido sepolcro:

> *Vorrei, come rugiada in grembo al fiore*
> *in grembo a rosea nuvola celarmi,*

e, sospesa nell'immensa aria, tentar nuove espressioni, cantar così le sue pene, e le procelle dell'aria. Ancora: la poesia italiana ha molto amato di portar la sua toga, della quale ha sempre curato che le pieghe fossero disposte in modo da produrre un effetto d'armonia agli occhi, e ha disdegnato l'ispirazione borghese e ciò che offriva la realtà della vita nelle forme sue più umili. Non parlo, s'intende, della poesia satirica e burlesca. Giuseppe Parini, sì, aveva avuto il coraggio di mettere in versi le spalancate gole di certi recipienti che giravano ammorbando l'aria della sua Milano e celebra la *maschia grazia* delle brianzole; ma la rappresentazione non ha avuto la forza di trasmutarsi in fantasma poetico, così come l'ha raramente anche oggi in cui simili motivi d'ispirazione son diventati tanto comuni. Ora questa deviazione dalla tradizione retorica si può sorprendere come una vena che si è sempre qua e là vista correre in Italia, e non è diventata mai neppure un ruscello.

Il Tommaseo, lo spirito più curioso del secolo scorso, a cui non faceva certo difetto l'originalità, sibbene l'afflato, ossia una qualità essenziale, ha più di un tentativo di questo genere. L'Aleardi cercò di far opera di poesia nella rappresentazione dei mietitori delle Paludi Pontine, e alcuni versi del Monte Cercello sono un solitario fiore selvaggio coltivato in un giardino di fioraio. E lo stesso avviene per Alessandro Arnaboldi, la cui « Filandaia » avrebbe potuto raggiunger un'espressione artistica che non raggiunge mai, perché oppressa da una maniera letteraria derivata dal Leopardi e dall'Aleardi.

Così avviene di Vincenzo Padula, in cui s'accoppia col realismo che è, per esempio, nel « Telaio », quella sentimentalità che è della poesia popolare e specialmente meridionale; ma il connubio, se non diventasse subito una maniera per il suo eccessivo prolungarsi, avrebbe potuto riescire penetrante. Il poeta è di fronte alla tessitrice che fa risonar calcole e spole, e mentre ella è intenta al suo lavoro e canta, egli parla a lei, « solo con sola ». A un punto esclama:

> Quando accordi la voce di Sirena
> al suono delle fila e dei cannelli,
> sembri una bella maga, che incatena
> gli amanti con un fil dei suoi capelli.
> Tra queste fila, ahimè! l'anima mia
> si par della tua spola se viene, se va,
> e vi rimane presa all'armonia
> di quel tuo dolce *Tricche! tracche! tra!*

E la similitudine fra l'impigliarsi dei fili tra gli ingranaggi del telaio e l'impigliarsi del cuore nell'intrico dell'amore dura sino alla fine.

Così avviene a Fausto Bonò, che per suo conto, non manca mai di intermezzare o di concludere la rappresentazione realistica con qualche considerazione morale che spesso è ovvia e che finisce per attenuare l'impressione: salvo raramente, quando, cioè, si sente pulsare in qualche suo sonetto, un palpito di triste umorismo, come in quello « Alle falde del Cucco » in cui il poeta s'incontra mentre sale verso la vetta con le alpigiane che scendono verso la pianura, affrante sotto immani pesi che portano sulle spalle. A un certo momento l'alpinista e le donne si fermano per tergersi il sudore, e queste ultime pensano:

> A noi, povere grame
> ben diverso sudore i volti imperla;
> tu a destar l'appetito ascendi il monte,
> noi fatichiam per non morir di fame.

È interessante cogliere questi momenti di umorismo così estranei all'anima italiana. Noi siamo più sensibili alla caricatura, alla parodia, e a quello spirito che possiamo cogliere sulla bocca del popolo e che è soltanto pittoresco nella sua superficialità: all'umorismo del Giusti, per dirla con una sola parola. Ma più addentro nelle asprezze della vita raramente siamo discesi, col riso che ha devastato la nostra anima. È perciò che una piccola poesia di Vincenzo Riccardi di Lantosca ci ferma subito. È il suo *Testamento*:

> *Miseremini mei!*
> Quando morir mi tocchi,
> pianterete un ombrel sulla mia fossa,
> che mi ripari queste povere ossa
> dal pianto delle nubi e dei vostri occhi,
> Amici miei.

È in fondo l'epigramma di cui non è scarsa la poesia italiana (a proposito, perché il Barbiera ha quasi trascurato questo genere che pure è stato tanto coltivato?); ma lo spirito che l'informa è diverso da quello tradizionale, che spesso non ricerca che un motto spiritoso o una punzecchiatura non profonda.

E non c'è altro da notare nel denso volume di più che mille pagine? Eh, Dio mio, sì: tante altre cose. Tutto il prodotto del romanticismo straniero interpretato dall'anima italiana: la stima un po' beffarda della vita che Manfredo si è acquistata un po' con l'esperienza personale, passata nella enfatica declamazione di Giovanni Prati: l'agile scompostezza e la fresca sentimentalità di Alfredo de Musset, passata nella scapigliatura alle volte un po' goffa di Emilio Praga; la fede di Longfellow nei destini degli uomini, riscaldata un po' a freddo da Giacomo Zanella, e il realismo di alcuni poeti francesi, scodellato agli italiani dalle facoltà assimilatrici di Lorenzo Stecchetti.

Ma siamo giunti alle soglie del secolo XX, a cui bisogna arrestarsi. Giosue Carducci chiude veramente il periodo da cui l'antologia si intitola ed egli ha veramente parlato più d'una volta. Gabriele d'Annunzio ha ancora altre parole da dire, e il linguaggio di Giovanni Pascoli è quale gli uomini del secolo scorso non potevano ancora comprendere.

Il resto del libro è, pur troppo, silenzio, come diceva Amleto, o, il che torna lo stesso, parole, parole, parole.... Esso servirà a dimostrare il culto verbale degli italiani, non dissimile da quello che essi hanno avuto nei secoli passati, e la constatazione ribadisce il principio che non ci possono essere nella storia intellettuale di un popolo soluzioni di continuità. Bisognerebbe che la rivoluzione che si è fatta in certi solitari spiriti, fosse un indice di una rivoluzione più vasta che si è fatta nello spirito delle collettività, per poter aspirare a far sentire nel mondo anche la nostra voce poetica. Nel secolo decimonono noi non abbiamo da gettar veramente che un solo grido nel coro universale della poesia, la voce di Giacomo Leopardi. Questa è in fine la verità vera. E l'antologia del Barbiera è utile soltanto ai nostri modesti usi domestici e alla nostra familiare curiosità. Quel che sono valsi alcuni alti spiriti che si sono affacciati al nostro secolo e ne guardano ancora l'ascesa diranno assai meglio coloro che vedranno la prossima antologia che qualche altro volenteroso compilerà. Ciò che è certo è che un lavorio di trasformazione di questa anima italiana un po' retorica e un po' superficiale, non è più tanto latente, e le azioni che tendono a modificarla sono egualmente palesi. Sarà possibile che in avvenire si dissolva la nostra tradizione che ha fatto di noi, in gran parte, un popolo di dilettanti di poesia?

G. S. Gargàno

SAVONAROLA

Quante forme non ha assunte, attraverso il pensiero di storici e di critici, la personalità del fiero domenicano? È difficile trovare nella storia una coscienza più semplice, una vita più rettilinea in tutti i suoi propositi e in tutti i suoi atti, e a cui, insieme, sia toccato d'essere considerata in tante e così diverse maniere e d'essere interpretata e giudicata da così vari punti di vista. Gli è che particolarmente complicato e difficile è il momento storico nel quale sorge quel fenomeno stupendo ch'è il Savonarola, diverse, antitetiche, in parte, e di diverso valore le forze tra le quali egli si trova combattuto e con le quali deve combattere, molteplici le facce del problema ch'egli, con ispirazione unica, si sente chiamato a risolvere. Pare ne abbia lui stesso chiara coscienza quando, nella predica decimanona *Sopra Aggeo* (dicembre 1494), esclama: « Il Signore mi ha messo in una nave e portatomi in alto mare, dove ora sono e donde non vedo più il porto. *Undique sunt angustiae* »; concetto che ripete più volte, fino al sermone sull'Esodo dell'11 febbraio 1498: « O Signore, tu mi hai messo in un mare, dove io non posso né voglio tornare indietro ». Da una parte, è la cultura del Rinascimento; dall'altra, la vita politica fiorentina del secolo XV; dall'altra, infine, la Roma papale. Sono tre mondi che gli si serrano intorno, sono tutta quanta la realtà storica in mezzo alla quale egli è destinato a vivere e sulla quale — tentativo che basterebbe da solo a rivelare la grandezza intellettuale e morale del povero frate — egli vuole stampare il marchio dell'opera sua inspirata, sono tre mondi che tutti insieme si aggraveranno, da ultimo, sopra di lui, schiacciandolo. Orbene, basta pensare a questa molteplicità di rapporti che la sua personalità e la sua azione hanno con le forze suddette, per comprendere come necessariamente esse debbano dar luogo a infiniti problemi, assumendo volta a volta significato e valore diversi. Così alcuni han fatto del Savonarola un precursore di Lutero, un martire, in anticipazione, della Riforma — errore che risale a Lutero stesso —; altri, un vaticanista addirittura; alcuni, un sognatore fanatico, che voleva ricondurre la società del Rinascimento all'ascetismo del più cupo medio-evo e instaurare un regime teocratico; altri, uno spirito moderno e preparatore di tempi nuovi nei costumi della chiesa e nella vita politica; alcuni, un feroce iconoclasta, un avversario implacabile d'ogni cultura umanistica, d'ogni manifestazione di pensiero e d'arte che non fossero unicamente informati e asserviti a uno spirito d'ascetismo religioso; altri, un amico delle lettere e della filosofia, non solo, ma una figura importantissima nella storia dell'arte italiana, in quanto da lui avrebbe ricevuto ispirazione ed impulso buona parte della nostra arte del Rinascimento.

Vi fu tempo che ardentissime si accesero le dispute intorno al carattere e all'opera del grande domenicano, in seguito alla demolizione dell'uno e dell'altra tentata dal Pastor nella *Storia dei papi* e che invitò molti a combattere pro o contro il Savonarola: ma furono, in realtà, più i primi che i secondi, fra gli stessi studiosi cattolici. Da quel fervore di dotte polemiche e di studi, peraltro, può ormai dirsi che la figura vera del Savonarola sia acquisita alla storia e rimangano pienamente confermati i risultati a cui era giunto il Villari nell'opera sua fondamentale e meritamente celebre. Il Savonarola non è né un eretico né uno scismatico, neppur d'intenzione, né un fautore di reggimenti teocratici né un avversario della cultura. Gli studi, oltre che del Villari, del Luotto, del Tocco e del Ferretti, dello Schnitzer, del Grauert, dello Spectator e di altri, hanno portato ad escludere che il rifiuto d'obbedienza alla scomunica papale da parte del Savonarola, motivato dall'evidente contradizione di essa con ogni principio di giustizia e di carità e giustificato dalla mancanza di scandalo, fosse contrario ai canoni della chiesa cattolica; ad escludere che lo stesso appello del frate per la convocazione d'un concilio che deponesse il corrotto e simoniaco Alessandro VI fosse condannabile secondo la dottrina della Chiesa, che per bocca di alcuni suoi autori lo rendeva anzi giustificabilissimo; ad escludere che il Savonarola abbia mai pensato di dividersi dalla Chiesa di Roma e d'insegnare o di predicar nulla, nonché di contrario, di diverso da quelli ch'erano al suo tempo i capisaldi dottrinali della religione e della morale cattolica; ad escludere che i famosi *roghi delle vanità*, da lui promossi, avessero l'importanza che si era voluta loro attribuire e che in essi andassero distrutti e tanto meno per volontà del frate, opere di vero valore letterario o artistico; ad escludere, infine, ch'egli tendesse a una nuova confusione del potere religioso con quello politico. Girolamo Savonarola fu uno spirito profondamente religioso, dominato dal sogno d'una riforma *morale* radicale nella Chiesa e nella società civile: nella Chiesa, ritraendola alla purità, alla sincerità, all'austerità delle origini; nella società civile, rinnovandola nel puro lavacro dei sentimenti cristiani, dai quali s'era andata straniando sempre più. Ma la prima riforma egli volle senza uscir dalla Chiesa e senza scuoterne la costituzione gerarchica, se pur si dovè trovare necessariamente a combattere contro la corruzione sfacciata dell'alto, cui non potea non ribellarsi la sua fiera e diritta coscienza d'uomo e di cristiano; la seconda promosse, sì, dal pergamo, dando lo spettacolo strano, e già in se stesso meraviglioso, d'un predicatore che dirige una città e ne rinnova i reggimenti e i costumi, ma la promosse come consigliere e come educatore, per l'autorità stessa della sua parola e della sua personalità superiore, e sempre predicando il Cristianesimo e la libertà politica alleati indispensabili al risorgimento del popolo e dello Stato. Chiunque legga anche soltanto l'antologia delle prediche e degli scritti del frate messa insieme dal Villari e dal Casanova, s'accorge facilmente che tutto il tentativo del Savonarola rientra nella stessa categoria dei tentativi di riforma morale della Chiesa dentro la Chiesa succedutisi durante il medioevo, sebbene abbia poi, per la natura dei tempi, tale importanza che, se coronato da successo, avrebbe prevenuto quella riforma dei costumi che si dovette poi fare dopo lo scisma protestante. Lo stesso suo pensiero, le sue dottrine in materia filosofica e teologica — nonostante il raffronto che si potrebbe fare e che, ricordo, fu abbozzato dal Villari, tra lui e il Campanella — rimangono essenzialmente tomisti e ortodossi.

Questa, ormai storicamente fissata, la figura del gran frate, cui forse nocque anche, oltre la malvagità degli uomini e dei tempi, una certa intemperanza di modi e di metodi, perfettamente scusabile quando si pensi ch'ei diceva di sé: « Il verbo di Dio è nel mio cuore come un fuoco, il quale se io non lo mando fuori, mi arde dentro le midolla e le ossa ». A questa figura nulla aggiungono e nulla, sostanzialmente, modificano il profilo preciso, sicuro, efficacissimo che ne ha, colla sua solita valentia, tracciato il Galletti in un volumetto della collezione Formiggini (*Gerolamo Savonarola*, Genova, 1912), e il libretto della signora Maria Chiti, *L'estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento* (Livorno, Giusti, 1912). Il primo, soprattutto, può giovare a purificare da equivoci e da pregiudizi il concetto che del Savonarola hanno quanti non conoscono direttamente né i suoi scritti né i risultati della critica savonaroliana. Non nego che, a mio modo di vedere, c'è nel Galletti una certa tendenza a esagerare in senso diverso dal comune, considerando quasi il fiero e veemente domenicano come uno dei prodotti migliori del nostro migliore Rinascimento: esagerazione, se si pensi che il Savonarola è veramente alieno da tutto quanto lo spirito umanistico del Rinascimento e che i valori culturali, se pur non disprezzati assolutamente e osteggiati, sono da lui poco o punto sentiti e rimangono sommersi nella sua preoccupazione etico-religiosa. Ma l'esagerazione diminuisce quando si pensi all'unità armonica di tutto il carattere e di tutta la vita del Savonarola, alla tempestosa esuberanza della sua anima, al suo bisogno d'azione, al suo senno politico. Poiché non bisogna dimenticare che la costituzione data dal frate a Firenze non solo fu quella che salvò momentaneamente la città e che questa cercò di difendere per quarant'anni come l'unico presidio della sua libertà, ma fu ammirata come opera di grande saggezza politica, come quel che di meglio e di più adatto si fosse escogitato e attuato per il popolo fiorentino, da uomini di diversa tempra, ma d'indiscutibile autorità, come il Machiavelli, il Guicciardini, il Gianotti. Ed è questo grande valore politico del Savonarola che costituisce il vero legame profondo tra lui e lo spirito del nostro Rinascimento: valore che, come già avvertiva il Villari, non è sminuito dal fatto che la costituzione savonaroliana era imitata da quella di Venezia, ma è anzi confermato da ciò appunto, che il genio del Savonarola comprese non potersi creare dal nulla le riforme politiche e seppe adattare a Firenze ciò che l'esperienza storica suggeriva. Questo lato della personalità del gran frate è con particolare rilievo scolpito e messo in luce dal Galletti.

Alquanto attenuata è l'esagerazione, già notata da noi, nel volumetto, che contiene buone osservazioni, della signora Chiti. La quale, dopo avere ridotto ai suoi giusti confini la pretesa avversione del Savonarola alla filosofia, alla poesia, alle arti, ne espone poi le idee sul bello, in parte inspirate da San Tommaso, in parte dal misticismo platonico, e discute dell'influenza, attribuita al Savona-

rola, sull'arte contemporanea, fino a Michelangelo. L'opinione, già sostenuta dal Rio nel 1874, e combattuta dal Villari, che il Savonarola inspirasse tutto un nuovo movimento d'arte cristiana, si ripresenta nel Bode, nel Brockhaus, nel Lafenestre (del quale ultimo, autore di *François d'Assise et Savonarole inspirateurs de l'art italien*. Paris, Hachette, 1911, la Chiti non tien conto). Ora, si possono trovare, com'io trovo, perfettamente giuste le osservazioni dell'autrice tendenti sia a mostrare l'influenza inspiratrice del Savonarola su molti artisti del secolo XV e del XVI, sul Botticelli, su Fra Bartolommeo, su Andrea della Robbia, su Lorenzo di Credi, su Michelangelo, sia a limitare i rapporti troppo stretti posti da alcuni, ad esempio dal Brockhaus, fra il Savonarola e alcune precise opere del Buonarroti. Ma a me pare che tutto questo voglia dir poco per la chiara determinazione della personalità del frate in se stessa, come non vorrebbe dir nulla lo scoprirlo, come il Chilesotti ha creduto, autore d'un tenue componimento musicale. Poiché una grande personalità, specie se animata da una fede e ricca di facoltà capaci di accendere le imaginazioni, com'era quella del Savonarola, può bene inspirare artisti o addirittura un determinato indirizzo d'arte senza che perciò sia in essa qualsiasi preoccupazione estetica e qualsiasi culto per l'arte. È vero del resto, anche per quanto riguarda le lettere, che il Savonarola non fu quell'odiatore, per principio, di esse e quell'iconoclasta che molti vorrebbero: è vero ch'egli non disapprova che i fanciulli studino un po' di grammatica e qualche cosa di alcuni autori pagani, specialmente — e si comprende — Virgilio. Ma egli condanna pure la maggior parte di essi e inveisce contro il troppo studio che se ne fa e, nella sua preoccupazione religiosa, odia — e si comprende anche questo — tutto ciò che può far posporre un momento le virtù e le verità cristiane alle bellezze della mitologia pagana. Perciò credo anch'io, col Marchese e col Luotto, che al Savonarola spetterebbe un posto nella storia della pedagogia italiana; ché, di fronte alla pedagogia umanistica, egli rappresenta quella tendenza che cerca non solo e non tanto, come fanno Vittorino da Feltre e poi Maffeo Vegio, una conciliazione dell'educazione a fondo umanistico con l'educazione cristiana, ma una educazione rigorosamente cristiana, che difenda il fanciullo e la società dal pervertimento attribuito al rinnovato culto degli antichi. Egli va perciò messo sullo stesso piano col cardinale Dominici e con Sant'Antonino, che il Rösler, ad esempio — nell'opera sulla *Dottrina educativa del cardinale Dominici e le altre correnti pedagogiche italiane nel secolo XV* — considera come i veri precursori del frate.

Il quale fu veramente, a ben considerare la sua tempra e l'opera sua, un grande educatore, nel senso più ampio della parola. E come Socrate, un altro grande educatore, egli suggellò la grandezza del proprio tentativo di rinnovamento morale e religioso col sacrificio supremo. Ma non bisogna dimenticare che questo stesso sacrificio non si comprenderebbe senza un'antitesi profonda fra gli ideali suoi e quelli del suo tempo, anche se al suo tempo lo legano qualità e facoltà essenzialmente moderne.

Giovanni Calò.

Il dramma greco

Il dramma satiresco rappresenta come il punto centrale nella serie di letture *Da Eschilo ad Aristofane*, che Jean Richepin ha tenuto testé a Parigi ed ha ora raccolto in volume (1). Il punto centrale, perché il dramma satiresco gli è parso in certo modo un genere intermedio tra la tragedia e la commedia; e tale che opportunamente si prestasse, a chi dovesse discorrere e dell'una e dell'altra, a servire di passaggio dall'una all'altra. Il dramma satiresco infatti aveva per argomento il mito, come la tragedia; ma i suoi procedimenti, lo svolgimento dell'azione, il rilievo dei particolari, la salacità dei motti di spirito, lo scoppiettio delle risposte pronte ed argute, l'effetto che tutto questo produceva sull'animo degli spettatori ed uditori, erano più propri della tenuità popolaresca della commedia, anziché della solennità del mito tragico.

Il Richepin è un entusiasta della letteratura greca. Per i nostri vecchi e spregiati studii classici comincia ora evidentemente, un po' dappertutto, un'èra novella. La raffica che doveva travolgerli, par che li abbia fatti rifiorire. È il segno della eterna vitalità loro.... Dicevo dunque che il Richepin è un entusiasta. E per questo entusiasmo trascende ad espressioni che possono parere strane. A proposito di qualche passo di tragedia antica, egli dice che esso *disgraziatamente* è troppo bello. *Disgraziatamente*, perché egli non può renderne e non può farne sentire tutta la bellezza! Una minore sublimità, par che egli voglia dire, più ravvicinerebbe a noi l'opera antica. E se accenna a drammi satireschi di argomento licenzioso, dice che *fortunatamente* ora son perduti. *Fortunatamente?* Sembra eccessivo. Ma l'autore, o per meglio dire l'oratore, non dice così per un esagerato pudore, tutt'altro! Se ci fossero rimasti quei drammi, egli si struggerebbe dalla voglia di leggerli ai suoi ascoltatori, come ha letto loro l'unico che ci sia rimasto, il *Ciclope*; ed, ahimè, pure struggendosi dalla voglia, non potrebbe, per l'argomento loro, leggerli in pubblico!

Questo entusiasmo sincero, ed appunto per questo, forse, un po' ingenuo, dètta al nostro Richepin versi commossi di fervida fede per la resurrezione del teatro antico, versi che egli recita, quasi a conclusione della sua lettura sulla tragedia:

> Et pourtant, ils pourraient aussi, ces morts, revivre!
> Que ton souffle, ô public, vienne toucher leur front,
> Et, soudain réveillés, debout, ils crieront
> Les ténèbres de tombe où les étoint le livre.
>
> Car ils ne sont pas morts, ceux qui vécurent tant,
> D'une vie exaltée, intense, toute en fièvre,
> Eux dont la passion incendiait les lèvres
> Au charbon empourpré d'un feu si palpitant!

(1) JEAN RICHEPIN (de l'Académie française), *L'âme athénienne. D'Eschyle à Aristophane (La tragédie - Eschyle - Sophocle - Euripide - Le drame satyrique - La comédie - Aristophane*. Paris, Arthème Fayard et C. éditeurs, 1912).

L'entusiasmo dell'autore fa sì che egli si sforzi di penetrare profondamente nel mistero della vita e dell'anima antica, e che ne abbia una interpretazione appassionata, e che ne tenti una rappresentazione viva ed a volte quasi drammatica. Tocchiamo di qualche punto. Come nacque la tragedia? Fu un caso fortunato o forse fu l'ardimento geniale di un uomo. I satiri, rivestiti delle pelli del caprone sagrificato, solevano adunarsi intorno all'ara del loro dio, Bacco. Era un giovane dio, l'ultimo venuto tra gli dèi dell'Olimpo; ma era «un piccolo dio paesano, il dio dei semplici, degli umili, dei poveri, di quelli che coltivavano duramente la vigna e celebravano la festa del vino»; ed era per i miseri l'unico dio consolatore. Ed aveva molto vagato ed aveva molto sofferto; i suoi proseliti bandivano un culto misterioso, e promettevano una felicità lontana: tutti eccellenti titoli per commuovere la fantasia popolare. Ma il canto, ebbro e triste dei satiri, celebranti *la passione* del loro dio, avrebbe potuto durare eternamente così, senza quel tale caso fortunato o quel tratto di genio. Vi fu una volta uno, dice uno scoliaste antico, il quale si accorse che i cantori erano stanchi e quasi si assopivano. Bisognava ravvivare l'attenzione e l'entusiasmo. Salta allora sopra una tavola e si mette ad improvvisare un racconto sulle avventure del dio. Ecco il primo attore! Quel racconto era però improvvisato: Tespi, secondo la tradizione, ebbe l'idea di scriverlo, poi non contento di farne un racconto, e cioè di far recitare da quel primo attore un'avventura di Bacco, si vestì da Bacco egli stesso e disse: Ecco i casi della mia vita; io ve ne presenterò il quadro. Poi, ancora un passo in là. Perché quel personaggio doveva essere sempre Bacco? I satiri continuavano i loro canti ed i loro ritmici movimenti; ma un giorno, a Sicione, quel personaggio non fu più Bacco, fu un altro Dio o un altro eroe, che al coro cantò le sue leggendarie avventure. Fu un gran rivolgimento di cose ed un grande scandalo: ne nacque un proverbio: «Qui non ci ha parte Dioniso!» ed il proverbio rimase ed il popolo lo gridò in seguito agli oratori, che uscivano fuori di carreggiata; ma quel giorno, un nuovo genere letterario era nato. Quel giorno nasceva il dialogo tragico; e dal dialogo, dice il Richepin, nasceva questo fatto meraviglioso, miracoloso, di cui Tespi fu senza dubbio il grande eroe: che la vita si estrinsecasse al di fuori di se stessa e si rappresentasse davanti al popolo, che l'ebbrezza degli antichi satiri diventasse quella ebbrezza mistica e nobile e feconda e sublime, che si chiama arte drammatica. Come si vede, il Richepin è rigidamente tradizionalista. Egli accetta puramente e semplicemente tutto quel che gli antichi tramandarono su Tespi e sul suo carro girovago e sulle forme primitive della tragedia. Né dico che faccia male: lo fa in una forma (anche questa volta debbo ripetere la parola) un po' ingenua. Così insegnavano i suoi vecchi professori, egli dice, il Pierron, il Patin, i quali tenevan fermo alla leggenda; e vi teneva fermo anche Orazio, il quale doveva essere bene informato, perché non viveva che quattro o cinquecento anni dopo Tespi, e doveva avere buone fonti su tal materia! Certo, lasciando da parte tal genere di argomentazioni, si può dire che chi sta con la leggenda ha un doppio vantaggio: il primo è che la tradizione ha pur sempre una grande autorità, e presenta pur sempre una qualche base di fatti, anche se poco solida; il secondo è che, nel nostro caso, la tradizione sembra offrire uno svolgimento logico e graduale, per modo che dall'una fase all'altra non vi sieno salti o bruschi passaggi. Ma quel che è notevole nel Richepin non è certo l'argomentazione filologica; è invece la passionalità acuta, con la quale egli sente ed interpreta il fenomeno letterario antico. In grazia alla tragedia, egli dice, in grazia al *pathos* del dio tenero e consolatore, la lotta tra il flauto, strumento di Dioniso, e la lira, strumento di Apollo, finisce in una concordia. Ora di questa lotta e di questa concordia, egli fa, a così dire, i capisaldi della sua esposizione del teatro antico. La lira, secondo lui, rappresenta la ragione; il flauto, il misticismo, l'esaltazione, il delirio: l'una è tutta la severità, tutta l'analisi, tutta la scienza dell'essere cosciente; l'altro tutto il disordine, il trasporto, la gioia, l'eroismo di chi è incosciente. Questi due elementi completano l'uomo. E la fusione dei due elementi è rappresentata appunto dalla tragedia. Il Richepin, studiando nei particolari il teatro antico, e seguendolo nei suoi maggiori capilavori, cerca mostrare la fusione di questi due elementi, l'elemento lirico e l'elemento orgiastico. Alla concezione pessimistica del Nietzsche egli contrappone un'altra concezione, che è di pessimismo insieme e di ottimismo: inquantoché il popolo greco, pur sentendo profondamente il dolore umano, non volle rappresentare la vita quale essa è, ma la volle rivestire di bellezza; la conosceva atroce e la vedeva e mostrava bella.

Io espongo, non giudico. Credo che questi modi di *sentire* la vita e il pensiero antico sieno affatto personali: giudicarli significa pretendere di sostituire il nostro modo di sentire l'una e l'altro a quello dell'autore che abbiam davanti. In verità ogni anima d'artista (giacché artista è veramente il Richepin) dinanzi a fenomeni così grandiosi, quale è quello dell'antica tragedia, deve avere impressioni e concezioni proprie, che sono parte della sua visione poetica del mondo, e sono energie creatrici del suo spirito. Perciò appunto ogni anima d'artista può trovare nella tragedia antica elementi della sua vita interiore e del suo pensiero, e variamente può interpretarne l'essenza ed i fini. Non senza ragione Aristotele vedeva nella tragedia una grande opera di elevazione umana. La tragedia, secondo il grande Stagirita, suscita e commuove i sentimenti dell'uomo, e quindi *purifica* l'anima. E nella rappresentazione tragica il particolare è fatto vedere non come tale, bensì secondo la sua natura universale: la poesia è più *vera* della storia!

Carlo Pascal.

MARGINALIA

«La nostra pelle»

Il motivo è ingegnoso: tratto dalla vita e legato alla vita come più non si potrebbe desiderare. La nostra pelle! Vorrei sapere che cosa interessi quanto la pelle (propria) i novantanove centesimi dei lettori o degli spettatori. Lascio l'uno per cento a disposizione dello spirito di sagrificio e dell'abnegazione, non soltanto verbali, e temo di largheggiare. A questa infinitesima minoranza appartiene, com'è noto, la maestra elementare Elsa Peroni, la giovane coraggiosa e benefica che ha offerto la pelle propria, una striscia della propria pelle, per assicurare la guarigione del suo discepolo Paolino Fantolli, messo in pericolo di vita da una gravissima ustione. Come e perché il magnanimo gesto procuri alla maestra elementare prima un mazzetto di onori e di straordinarie ricompense, poi un fascio di guai, non è forse necessario di ricordare qui minutamente. Il ministero le conferisce la medaglia al valore, il paese la festeggia e l'acclama, il sindaco e un cugino del sindaco aspirano alla sua mano. Elsa Peroni è celebrata come una eroina o come una santa *modern style*. Poi il rovescio della medaglia: ingrato, anzi addirittura insopportabile, sebbene affatto metaforico ed estraneo all'onorificenza decretata dal Ministro dell'Interno.

La signora Elsa Peroni, sposa legittima del sindaco Edoardo Castelleoni, conduce la più sciagurata delle esistenze, fra una suocera demonio e un marito giocatore, ozioso, di piccola anima e di piccola testa. Intorno a lei tutto cambia aspetto e valore; ogni ragione di compiacenza e di soddisfazione diventa causa di crucci e di tormenti. Il bel gesto le ha procurato la fama, meritatissima, di filantropa effettiva, intendo dire, di filantropa non soltanto verbale e i clienti indiscreti, petulanti, incontentabili fanno ressa intorno alla sua filantropia. La suocera demonio vede in lei un'infermiera ideale, il marito un impareggiabile strumento di sacrifizio, sempre disposto a rendergli più comoda la vita; gli estranei una ingenua da sfruttare senza scrupoli e soprattutto senza misura. Ad Elsa Peroni nei Castelleoni rimane, unico conforto, il cugino: colui che avrebbe potuto essere suo marito e sarebbe oggi dispostissimo a diventare il suo amante. Umberto Fioravanti infatti è il solo che abbia apprezzato, come si meritava, la generosità di Elsa e nutra per lei una tenerezza sincera, un po' meno usuraia delle altre. Certo il primo impulso che lo ha sospinto verso la maestrina fu anche per lui frutto di un calcolo. Umberto Fioravanti, assolto per legittima difesa dalla giustizia dei signori giurati è pur sempre un omicida. Se riuscisse a sposare la maestrina pensa che i compaesani dimenticherebbero più presto e volentieri la coltellata con la quale ha mandato all'altro mondo un suo simile. Ci sarebbe compensazione: «....in grazia della pelle che ha dato lei mi perdoneranno la pelle che ho tolto io». Ma poi, a poco a poco, il buon omicida diventa, fra tanti arrabbiati egoisti, un campione di altruismo. Per non turbare la sposa infelice, dalla quale sente contraccambiata la più viva simpatia, andrà lontano, andrà ramingo, per dimenticare, per farsi dimenticare. Dato il carattere della famiglia è già qualche cosa. Senonché Elsa Peroni nei Castelleoni, crede di avvertire un profondo rivolgimento psicologico nella propria personalità: tanta ingiustizia dei parenti e del prossimo, dopo due anni di giuste nozze, sembra che per un momento debba indurla alla rivolta: alla più blanda delle rivolte, alla fuga cioè dall'inferno del tetto maritale e dalla suocera demonio. Ma essa ha fatto i conti senza pensare, come rileva cinicamente lo stesso sindaco sposo, alla virtù: a quella sua virtù che è una palla di piombo per lei, che dovrà continuare e finire come ha cominciato, col sagrifizio di se stessa. Basta infatti un semplice richiamo della suocera inferma perché la nuora rinunzi ad ogni velleità di liberazione. L'agnello — come avvertono le didascalie della commedia pubblicata dalla *Nuova Antologia* — morrà agnello. E la vita, anche questo ce lo dicono le didascalie, continuerà immutata, dopo la fine della commedia, a sipario calato.

Commedia amara questa: sebbene forse più nelle intenzioni che nei resultati. L'eroina protagonista ha il torto di apparirci troppo debole, perché dobbiamo soverchiamente ammiraggiarci per lei. Debole e imprevidente. Troppo debole perché il rispetto della propria personalità è compatibile col maggiore e più autentico eroismo: si può offrire al prossimo in determinate circostanze anche la pelle e non tollerare, nonché due anni, neppure un giorno certe umiliazioni e certe mortificazioni di carattere morale. Imprevidente poi, perché il sindaco sposo già nel chieder la mano della maestra espone tutto un programma chiarissimo di sfruttamento familiare. La debolezza soverchia e l'imprevidenza manifesta della protagonista diventano così due elementi di artificio scenico. La commedia si rivela in tal modo alquanto architettata anche prima di arrivare al terzo atto che è certo il più architettato dei tre. L'improvvisa rivolta, immediatamente domata, pare più che un fatto di vita un gesto da ribalta: un espediente per concludere, senza conclusione, secondo la moda del teatro che non finisce. Tracce di architettura soverchia per una commedia che vuole essere il frutto di una schietta e imparziale osservazione della vita, sono anche altrove: il motivo, diciamo così, «cutaneo» è svolto in ogni sua variazione a sazietà: anche nella combinazione antagonistica del cugino che tolse altrui la pelle....

Ma con questi difetti, la commedia di Sabatino Lopez rimane uno dei prodotti più interessanti del teatro italiano contemporaneo. Un teatro, al quale di regola è negata, insieme con la profondità dei significati essenziali, anche la grazia tenue e disinvolta di una arguta interpretazione della vita quotidiana. Questa facoltà di trasportare sulla scena le cronache borghesi, il Lopez possiede invece in un grado affatto singolare. Come ho avvertito altre volte, il suo dialogo è un modello del genere. È piano, snodato, vivo: immune da ogni retorica. Per due terzi e più della commedia le scene si svolgono e si avvicendano con quel carattere di necessità che è rarissimo e magnifico attributo della migliore letteratura teatrale.

L'esecuzione della compagnia Palmarini, Grassi, Farulli mi parve ottima, se non eccellente come si afferma sia quella di altri comici per la stessa commedia.

Gaio.

✱ **Il secondo anniversario della morte di Tolstoi.** — Tutta la stampa russa e quasi tutti i teatri russi hanno commemorato il secondo centenario della morte di Tolstoi ed in questa occasione nuovi documenti autobiografici e letterari concernenti il grande scomparso sono stati rivelati. Un familiare di Yasnaia Poliana, lo Stackhovitch ha raccontato come, a richiesta di Tolstoi stesso, egli lesse ai direttori dei teatri imperiali *La Potenza delle Tenebre*. Alessandro III e diversi granduchi con le granduchesse assistevano a questa lettura e lo czar annotò nel suo taccuino i nomi dei personaggi e fece sulla parte di Mitrich questa osservazione giustissima: «In Tolstoi il tipo del soldato è sempre riuscito e d'una verità sorprendente, tanto in *Guerra e Pace*, quanto nei *Cosacchi* e in questo nuovo lavoro». Dopo la scena tra il soldato e la piccola Amintka, il granduca Vladimiro esclamò: «Il sole ha delle macchie.... Io mi permetto di dire che questa scena è falsa.... Le idee di Mitrich sulle donne sono giuste, ma non le può esprimere un soldato. È Tolstoi che parla per la sua bocca.... Non è una conversazione che un vecchio può avere con una ragazza di campagna, è un monologo filosofico». «Sei in errore — rispose Alessandro III al fratello — non è un monologo filosofico.... Mitrich pensa ad alta voce come fanno spesso i vecchi ed egli pensa alle donne ed alla loro triste sorte....». Quando cominciò la distribuzione delle parti, Alessandro III notò che la compagnia del Teatro Alessandro non aveva tutte le forze necessarie per rappresentar bene il dramma e promise di procurare il concorso degli artisti del teatro di Mosca. In fine annunziò la sua intenzione di assistere alle ultime prove per assicurarsi che la geniale tragedia rustica di Tolstoi avrebbe avuto una interpretazione degna dell'autore. Ma se, in alto luogo, si apprezzava il valore dell'opera possente, non fu così tra i contadini. L'autore — leggiamo nella *Bibliothèque Universelle* — pregò lo Stankhovitch di leggere il suo lavoro anche ai contadini di Yasnaia Poliana e l'effetto fu assai diverso, il che addolorò immensamente Tolstoi che si vantava dicendo che il suo lavoro sarebbe stato compreso specialmente in quell'ambiente che glie lo aveva ispirato. I contadini non videro nella tragedia altro che una semplice riproduzione d'un fatto di cronaca. Lo scacco non tolse a Tolstoi il suo ottimismo. Egli continuò a curvarsi con la stessa sollecitudine su i grandi e su i miseri per scrutare la profondità dell'anima umana. Il *Recht* pubblica in questi giorni un suo appello inedito che non è che un inno all'amore. «Liberatevi dall'errore che consiste nel credere che la lotta bestiale sia necessaria all'uomo. Essa è la rovina dell'uomo.... Cari fratelli, io non oso dirvi: Credete! Credete in me! No, non credete; ma verificate in voi stessi quel che vi dico. Cercate, sia pure per un sol giorno. Costringetevi per un sol giorno a non consultare in tutto ciò che intraprendete altro che il principio dell'amore. Io so che dopo questo tentativo non tornerete più mai all'errore antico, orribile e micidiale». Così, anche morto, Tolstoi continua il suo apostolato.

✱ **Il mistero dell'incendio di Mosca.** — Chi ha posto l'incendio a Mosca nel 1812 prima che Napoleone v'entrasse? Per alcuni questo è ancora un mistero che è rimasto sepolto sotto le ceneri della metropoli. Ma Ernest Daudet non esita a dire — nel *Figaro* — che il mistero non è un mistero e che certamente l'incendio fu appiccato alla città di Mosca dai russi stessi e fu, secondo i russi, un atto di vero e pieno patriottismo. Il Daudet cita a questo proposito una testimonianza trasmessagli dal marchese De Segur, pronipote di Rostopchine. Il 14 settembre 1812, alle undici del mattino, tutti gli ordini essendo stati dati e tutte le misure prese, Rostopchine montando a cavallo col figlio Sergio, che aveva appena sedici anni, valicò le mura della città della quale egli nei giorni precedenti aveva fatto tutto il giro e dalla quale aveva fatto antecedentemente uscire trecentomila abitanti. Quando, dalle alture vicine, vide nella pianura le cupole dorate del Kremlino sfavillanti al sole, egli disse al figlio, con voce turbata, fermandosi: «Saluta Mosca per l'ultima volta; tra una mezz'ora sarà in fiamme!» Alla vigilia di quello stesso giorno egli aveva scritto al conte di Woronsow: «Non entrerò nei particolari dei mezzi che ho impiegati, ma posso assicurarvi che Maometto era meno amato ed obbedito di me e tutto questo con sole parole, molta *ciarlataneria* e punta severità». E pochi giorni dopo la distruzione di Mosca, Woronsow gli rispondeva: «La generosità, la fermezza, il patriottismo russo esistevano nell'anima della nazione come il fuoco esiste nella materia che compone il mondo. Ma questo fuoco sarebbe rimasto eternamente nascosto se non ci fosse stata la scintilla, e voi siete stato questa scintilla». Infine Rostopchine, annunziando la catastrofe allo czar Alessandro, gli diceva: «In ogni tempo, io non ho ambito che la vostra fiducia. Ne sono stato investito ed ho salvato l'impero». È una confessione positiva, alla quale lo czar rispondeva: «L'incendio di Mosca ha illuminato la mia anima». In quel momento nessuno dubitava della parte rappresentata da Rostopchine nell'incendio. Tutta la Russia celebrava il feroce patriottismo dal quale egli era stato ispirato rendendo inevitabile la distruzione di Mosca, togliendole le pompe da fuoco, aprendo le prigioni, accumulando le materie infiammabili, mettendo in seguito, con le sue mani stesse, il fuoco al suo sontuoso castello di Voronovo. Il fatto certo, il fatto capitale è dunque che Rostopchine è stato proprio lui l'autore cosciente della catastrofe che ha mutato la faccia dell'Europa. Napoleone comprese il pericolo in cui si trovava, comprese l'inizio della sua rovina scorgendo Mosca in fiamme. Forse in quel momento appunto egli giunse a confessarsi d'essere perduto.

✱ **Il Metastasio e la letteratura rumena.** — Nella *Nuova Rivista Rumena* troviamo notizia della prolusione che il prof. Ramiro Ortiz ha tenuto al suo corso di letteratura italiana nella Università di Bucarest. L'Ortiz si è occupato d'un tema interessantissimo: del Metastasio nella letteratura rumena del secolo XVIII. I rumeni — egli ha detto — rappresentano una fortunata eccezione tra i numerosi stranieri che approfittando della decadenza italiana se ne servirono come d'un'arme per colpire l'Italia alle spalle. Mentre in Francia Boileau e Montesquieu facevano la guerra a quanto sapesse d'italiano, in Rumenia Miron Costin innalzava un inno pieno d'entusiasmo allo studio di Padova. Nel secolo XVIII le condizioni sociali della Rumenia somigliavano non poco a quelle dell'Italia. Era un secolo di costumi leggeri e di poesia pastorale. In Italia la poesia del Metastasio e la satira del Parini, in Rumenia la poesia anacreontica del Konaki e del Vacarescu accanto alla satira del Millo e del Budai-Deleanu. A quest'epoca risale dunque l'influenza che il Metastasio esercitò sulla letteratura rumena che Jenachita Vacarescu chiama: «il giudiziosissimo Metastasio, ricco di dottrina ed anche più di nativa arguzia, a proposito del quale oso affermare che non egli della poesia italiana, ma la poesia italiana di lui s'è adornata». Gli anni più belli per la fama del Metastasio in Rumenia vanno dalla morte di lui (1782) a quella del Vacarescu (1799) durante il periodo in cui uscirono traduzioni rumene della *Clemenza di Tito* e dell'*Achille in Sciro*. Nel 1818-20 Budai-Deleanu e Stefan Crisctan intrapresero ciascuno per conto proprio a tradurre il primo l'*Attilio Regolo* il secondo altri melodrammi, ma non andarono oltre le prime scene. Verso il 1836 (data di nascita del primo teatro in lingua rumena) troviamo

già l'Alfieri aveva preso il posto del Metastasio, di cui non si rappresentò che la *Didone* (1833) e forse il *Catone in Utica* (1835) ambedue a Jassy. L'Ortiz ha naturalmente esaminate le traduzioni rumene del Metastasio concludendo che il Vacarescu non ha trovato nel Metastasio proprio un modello, nè vi ha rintracciato il sentimento della latinità della Rumenia. Il sentimento della latinità un poeta come Jancu Vacarescu l'ha tratto dal ricordo di Roma, della gran madre Roma, dalla quale il « santo uccello », l'aquila, deve rivolare in Dacia. Il Vacarescu, il vecchio baiardo rumeno, parla dell'aquila romana chiamandola « santo uccello » proprio come fa Dante, il che dimostra che il ricordo di Roma non è mai morto nel cuore dei suoi figli anche lontani, anche decaduti, anche ignari della loro origine nobilissima.... Il corso di letteratura italiana a Bucarest è tenuto da tre anni dall'Ortiz. È una cattedra che l'Ortiz ha, si può dire, creata dal nulla e che comincia ora a dare i suoi frutti. Ci auguriamo che egli non debba abbandonarla.

★ Studi inglesi sulla poesia italiana. — La *Clarendon Press*, che nelle sue pregevoli e importanti pubblicazioni di filologia inglese e straniera ha già presentata la poesia italiana nell'*Oxford book of italian verse*, che va dal secolo XIII al XIX, annunzia ora un libro di una grande utilità per tutti gli studiosi del Petrarca. È la *Concordance* delle sue rime: un lavoro nel quale gli inglesi sono maestri e che essi hanno largamente fatto sul più grande dei loro poeti. Il volume, del quale abbiamo potuto vedere un saggio, è dovuto al prof. Kenneth Mc Kenzie della Iale University ed è a forma di vocabolario. Ogni parola usata dal nostro poeta è riprodotta nel verso in cui è stata usata; onde avviene che il libro sarà non tanto una raccolta di citazioni e di frasi, non tanto un supplemento ai vocabolari e un indice dei vari argomenti trattati, ma una guida a cogliere i valori più particolari che una parola assume in un determinato contesto. E quanto tutto ciò giovi ad un più attento studio del Petrarca, ed a scoprir più compiutamente l'azione di lui sui suoi imitatori non è chi non veda. Per l'Inghilterra la pubblicazione varrà meglio ad illustrare quel periodo della poesia inglese che dal Petrarca prende il suo nome; e quantunque gli studi di Sidney Lee abbiano apportato molta luce sull'argomento, lo studio è lungi ancora dall'esser completo.

Dal trecento discendiamo ai nostri tempi con la traduzione che ha fatto Edward J. Watson dell'ode « Alle fonti del Clitumno » del Carducci (Bristol, J. W. Arrowsmith ed.). Il Carducci è noto soltanto in parte, a qualche studioso inglese, ma di lui non era finora conosciuta la più bella e la più perfetta delle sue odi. E il Watson è stato bene avvisato nel suo lavoro. Egli ha riprodotto il testo a riscontro dei suoi versi, e l'ha corredato di note, non estetiche, ma illustrative. Fedelissimo sempre, gareggia non di rado con l'originale per la forza dell'espressione e l'impeccabilità della forma. La quale arriva ad un rispetto del ritmo come difficilmente ci si sarebbe potuto immaginare. Non solo è riprodotta l'armonia dell'endecasillabo e del quinario che conchiude la strofa, ma la strofa stessa conserva la sua originale andatura nell'insieme con le stesse pause e le stesse sospensioni che sono nell'italiano. Un lavoro dunque degno della massima considerazione, e che ci fa lieti di trovare degni presentatori dell'opera nostra presso il pubblico straniero.

★ Ricordi del figlio di Napoleone III. — Il principe imperiale è ritornato in questi giorni alla memoria del pubblico francese in grazia del libro definitivo che gli ha consacrato Augustin Filon e di cui si occupa ora nella *Revue Hebdomadaire* con simpatiche rievocazioni un gentiluomo che fu compagno d'infanzia ed intimo del principe, il conte Fleury. Rileggiamo con interesse fra l'altro il racconto della visita che nel 1877 il principe imperiale fece in Roma al Pontefice che era stato suo compare. « Non sono stato a visitare il Santo Padre — doveva poi scrivere il principe stesso — con uno scopo politico, non sono andato a chiedergli l'appoggio dei cattolici di Francia, ma sono andato a deporre i miei omaggi ai piedi d'un santo vegliardo detronizzato e capo ancora onnipotente della Cristianità. Sono andato ad assicurare il Santo Padre che il terzo impero sarebbe stato, come i primi due, protettore di tutte le libertà utili e soprattutto di quelle che aiutano a fare il bene. Ma gli ho lasciato capire che consideravo che la Chiesa dovesse tenersi più fuori della pista politica e ch'essa non doveva, sotto pena di perdere la sua influenza e il suo prestigio, infeudarsi ad alcun partito ». Esponendo questo programma che s'avvicinava a quello del Pontefice, il principe — ricorda il conte Fleury — aveva cura di confortarlo con una parola detta da Pio IX stesso ad un realista che gli parlava della bandiera bianca: « Niente affatto, signore, voi vi ingannate. Noi, gli uomini di Dio, non abbiamo altra bandiera che la croce del Calvario! » Il principe terminò così la sua lettera: « L'accoglienza che ho ricevuto dal mio padrino è stata delle più simpatiche. Egli mi ha congedato con queste parole: " Spero che un pronto ritorno vi ricondurrà in Francia. Lo auguro alla Chiesa, lo auguro alla vostra patria, lo auguro all'Europa, perchè quando la Francia è calma, la calma regna nel mondo, ma quando è agitata dalle passioni rivoluzionarie la sicurezza del mondo è minacciata ». Spossessato del suo potere temporale in conseguenza della caduta dell'impero, Pio IX non pronuncia che parole di simpatia e di speranza pel regime che lo ha difeso sino all'ultimo minuto e nel quale egli pone la sua speranza d'avvenire.... Il principe imperiale morì al Capo nella guerra intrapresa dall'Inghilterra contro gli Zulù. Tutti i suoi compagni ad uno ad uno si erano imbarcati. Egli stesso volle per forza far parte della spedizione. Sulla sua partenza si accumularono molte leggende. La verità — dice il conte Fleury — è questa: che egli non voleva restare nella sterile inazione d'un duca di Reichstadt, ma voleva far opera di soldato, provare alla Francia che un Napoleone non sapeva mentire al suo nome; voleva ingrandirsi con un nobile gesto e con esso centuplicare le probabilità di successo della sua causa. Nessuno potè impedirgli di partire.

★ Proudhon critico letterario. — Proudhon è tornato in onore. I sindacalisti ritrovano la loro tradizione in questo possente scrittore rivoluzionario. I nazionalisti ne fanno un filosofo della controrivoluzione. Tutti l'utilizzano e v'è perfino chi trova in Proudhon un critico letterario eccezionale. Ad esempio, in Proudhon si ritrova in germe tutta la critica fatta al romanticismo da un Maurras, da un Lasserre. Ma l'*Opinion* studia quali possano dirsi davvero le caratteristiche della critica letteraria del Proudhon. La morale sociale applicata alla letteratura — essa scrive — s'imponeva a questo spirito rigoroso come una regola, una legge di coscienza. Questa morale ispira tutti i suoi giudizi. Proudhon non potè mai concepire le lettere come un puro giuoco, un artifizio formale indipendente dagli atti e dai pensieri che ricopre. L'attività disinteressata del piacere artistico non ha senso alcuno per questo lavoratore. Egli non concepisce altra letteratura che quella che serve all'espressione dell'idea. « Ogni letteratura in progresso, o meglio in sviluppo, ha per carattere il movimento dell'idea, — egli dice — ogni letteratura in decadenza si riconosce dall'oscuramento dell'idea costituita da una loquacità eccessiva che fa tanto più risaltare la falsità del pensiero, la povertà del senso morale e, a malgrado dell'artificio della dizione, la nullità dello stile ». Il bello stile, infatti, non deve perder di vista il pensiero. Bisogna notare, d'altra parte, che Proudhon, il rivoluzionario, è un conservatore ed un tradizionalista in materia di lingua. È ben lontano in letteratura dall'applicare la sua divisa: *Destruam et aedificabo*. Lo spirito rivoluzionario lo portava nelle idee, non nel modo dell'espressione. « L'uomo di lettere — diceva — poeta o prosatore, non è il creatore della lingua; ne è, se mi si permette l'espressione socratica, l'*accoucheur*. È lui che la riconosce, la libera, la purga, poi la riproduce nella sua opera con un accrescimento di evidenza, di forza, di splendore ». Per le stesse ragioni Proudhon condannava l'arte per l'arte, perchè egli s'accorgeva benissimo che tutte le forze che costituiscono l'alimento d'una letteratura sono inseparabili da una società incivilita. Egli sfuggiva alle sottili distinzioni del suo amico Sainte-Beuve, il quale pensava che le belle arti e la poesia debbono essere « industrie singolari e segrete, iniziazioni, per certi rispetti, di spiriti meravigliosi ». A questo, Proudhon rispondeva con rude franchezza: « L'originalità dello scrittore non sarebbe ammessa se affettasse l'indipendenza, il disprezzo delle leggi della parola e del senso comune. Nulla di più libero in apparenza dell'arte poetica, nulla di più matematico, in fondo, di meno negletto, di più esatto. Una pena terribile attende lo scrittore che si dimentica: egli non sarà letto, o se riuscirà a cattivarsi i suffragi, la reazione non tarderà a prodursi contro di lui, egli non vivrà.... ». Infine Proudhon dava all'artista un compito moralizzatore: quello di elevare la moralità e la natura.

★ Le origini di Parigi capitale. — Si è spesso detto che, nei primi secoli della nostra storia sotto i Galli e i Romani, Parigi avrebbe vissuto senza grandezza nè splendore, senza alcuna fisionomia propria. Contro questa tesi pubblica uno studio Camille Jullian nella *Revue de Paris*. Che nè nella Gallia celtica, nè nella Gallia romana, Parigi abbia avuto grado di capitale questo è un fatto innegabile, ma fin da allora Parigi aveva la sua importanza. Galli e Romani si somigliavano in questo: che erano entrambi buoni agricoltori e sapevano sfruttare la terra. È dunque impossibile che gli uni e gli altri non si siano accorti che intorno alla piccola isola di Lutezia v'erano magnifiche terre coltivabili e facevan capo tutte le strade naturali. Terre e strade facevan di Parigi anche allora un luogo privilegiato. Era quello un paese popolatissimo. Durante la guerra gallica vi si raccoglievano tutte le forze galliche tra la Loira e le Ardenne. Dal possesso di questo luogo doveva dipendere il destino militare di metà della Gallia. Tutto questo radunarsi d'uomini intorno a Parigi ci dice appunto che Romani e Galli ne compresero l'immenso valore strategico. Gli uni e gli altri cercarono di impadronirsi del nodo di strade facenti capo all'isoletta di Lutezia. Parigi poi crebbe col favore della pace romana. L'isola della città non poteva più bastare ed essa si riversò sulle rive principali; ma, a differenza della Parigi medioevale, la Parigi romana evitò la riva destra e ricercò la riva sinistra. Anche questo si spiega. Sulla riva destra vi eran terreni bassi e melmosi soggetti sempre alle inondazioni e la Parigi romana cercava invece un suolo dove poter costruire anfiteatri, terme, edifici grandiosi. A sinistra invece v'erano le colline, specialmente quella di Santa Genoveffa, ed il suolo si presentava adattatissimo per le grandi costruzioni. D'altra parte la civiltà latina si era sempre basata sulle colline; sulle alture Roma aveva steso le sue propaggini; sulle alture erano sempre sorte colonie e città nuove. Perciò Parigi costrui sulla collina di Santa Genoveffa ampi edifici come l'enorme costruzione di Cluny e le sue terme e i suoi teatri che ambivan raccogliere non solo i cittadini dimoranti sulla riva del fiume, ma anche quelli dei paesi finitimi, la popolazione rurale disseminata all'intorno. Nella seconda metà del III secolo l'espansione e le costruzioni ebbero fine. I barbari del Reno vennero e distrussero e dei grandiosi edifici non restarono che rovine. Dopo che i barbari avevano incendiata Parigi, essa somigliò più alla piccola fortezza dei tempi celtici che alla città feconda della pace imperiale romana. Parigi si ripiegò su se stessa, ma la città stretta e murata del Basso Impero conobbe un prestigio di sovrana. Il lungo e glorioso soggiorno di Giuliano nell'isola della città è una prova che Parigi stava per diventar capitale.

★ L'influenza degli autori stranieri sul Giappone. — New-York ha avuto in questi giorni la visita d'un ospite molto interessante: del giapponese signor R. Matsushite della grande casa libraria giapponese Marusen, la più importante importatrice di libri nel Giappone. Il Matsushite veniva da Londra dove era andato a studiare le relazioni che corrono tra editori e librai ed è rimasto una settimana a New-York per fare studi intorno allo stesso argomento. Ad un redattore del *New York Times*, andato ad intervistarlo, il Matsushite ha detto che, a malgrado che molti autori giapponesi scrivano e pubblichino oggi magnifiche opere, l'importazione giapponese dei libri stranieri va continuamente crescendo. « Può sembrar strano — egli ha detto — che più il popolo giapponese s'appassiona dello studio e della lettura e più acquista una coscienza nazionale, più ricerchi le opere straniere e la cultura occidentale. Certo noi non ci inchiniamo a tutto ciò che è straniero, ma non esitiamo un momento a procurarci la conoscenza di quanto produce la cultura occidentale e la preferiamo alla nostra quando è meglio della nostra. Il popolo giapponese è in fondo umile e modesto e sa benissimo che ha molto da imparare dagli altri popoli. Perciò noi impariamo molte lingue straniere e compriamo molti libri stranieri. Importiamo da ogni paese civile ogni genere di libri, ma v'è un genere di libri che noi importiamo di più. Sono i libri che trattano di commercio e d'industria e questi li prendiamo in America perchè i metodi commerciali ed industriali americani stanno invadendo il Giappone. Sono i libri anche di medicina, e questi noi li importiamo a preferenza dalla Germania ». « Ma non bisogna credere — ha soggiunto il libraio giapponese — che il Giappone stia diventando materialista. Ciò che si legge di più al Giappone non è la produzione scientifica, ma quella letteraria e noi acquistiamo più libri di varia letteratura che trattati scientifici. Nel Giappone si leggono moltissimo i classici antichi e moderni. Scrittori come Shakespeare divengono sempre più popolari e vi son scrittori moderni come Strindberg, Hauptmann, Shaw, Bennett, conosciutissimi al Giappone quanto Shakespeare, Bacone, Goethe e Hugo ». Il Matsushite ha narrato un'altra cosa interessante: che oggi la letteratura russa sta conquistando il Giappone. La letteratura russa affascina il pubblico giapponese il quale, se non può leggere i grandi autori russi nel testo, li legge nelle traduzioni americane. Dall'America si esporta poi nel Giappone uno straordinario numero di romanzi e di novelle, ma l'influenza della letteratura americana sul pubblico giapponese non è così degna di nota come l'influenza del commercio americano. Il Giappone insomma fa progressi anche in questa parte della sua attività. Figuriamoci che i giapponesi sono giunti perfino ad adoperare inchiostri e penne occidentali e questo fin nell'interno del paese. Un tempo la cosa era assolutamente proibita!

★ Le fonti avvelenate dell'ispirazione letteraria. — È ormai stabilito pel pubblico che molti scrittori debbono parte del loro genio agli eccitanti di cui facevano largo uso. Alcuni — scrive il dottor Voivenel al *Temps* — prendono alla lettera quel che Balzac scriveva intorno al caffè, alla sua « bevanda intellettuale ». « Il caffè cade nel vostro stomaco e allora tutto s'agita. Le idee si mettono in moto come i battaglioni della Grande Armée sul terreno d'una battaglia e la battaglia ha luogo. I ricordi arrivano a passo di carica, a bandiere spiegate; la cavalleria leggera delle similitudini si svolge con magnifico galoppo, l'artiglieria della logica accorre coi suoi traini e i suoi cassoni, i motti di spirito arrivano come bersaglieri, s'alzano le metafore, la carta si copre d'inchiostro perchè la lotta comincia e finisce con torrenti d'acqua nera come la battaglia con la sua polvere nera ». Tutto questo, secondo Balzac, è miracolo del caffè e noi dimentichiamo l'esagerazione naturale del romanziere e non pensiamo che appunto la droga eccitante consumò la sua fibra meravigliosa.... Si assicura facilmente che Poe ed Hoffmann han raggiunto la celebrità in grazia dell'alcool: il primo gli dovrebbe la sua intensità di stile e la sua stranezza suggestiva, il secondo non avrebbe scritto con tanta straordinaria fantasia se il vino non gli avesse bruciato i nervi. Non si insiste sul fatto che Poe subiva il suo vizio e che il suo talento era dovuto alla sua delicatezza nervosa, come non si ricorda che Hoffmann, spesso in miseria, non s'ubriacava che a periodi irregolari, periodi nei quali non scriveva nulla.... In quanto a Verlaine e a Musset, tanto spesso citati come coloro che trovarono le loro ispirazioni nell'alcool, bisognerebbe dire che proprio l'alcool li rese miserabili ed infelici. In quanto a Villon e a Rimbaud possiamo dire che il vizio di bere abbia aggiunto qualche cosa alla loro opera? Dalle fonti avvelenate degli eccitanti l'ispirazione letteraria non può attender molto, nemmeno se gli eccitanti sono meno popolari del vino e del caffè, sono l'oppio, la morfina, la cocaina, l'etere. Chi può credere davvero che un poeta come Baudelaire, così possente e doloroso, d'una sensibilità così squisita, d'un così strano misticismo, abbia dovuto le sue virtù ai suoi eccessi? Egli non vi ricorse che per cercar di sfuggire la sua sofferenza e la sua disperazione. Non vi cercò che filtri d'oblio. I suoi vizi — secondo il dottor Voivenel — han dato tutt'al più un po' di stranezza all'opera, non il genio al poeta.... Thomas de Quincey cantò le lodi dell'oppio, ma sembra dimostrato oggi che egli abbia usurpato il titolo di « re dei mangiatori d'oppio ». Egli non ne avrebbe usato che molto raramente. Isterico e mitomane, egli mistificò i suoi contemporanei e s'intossicò tanto poco che a settantun anno poteva far quotidianamente a piedi una passeggiata di sette od otto chilometri. È una piccola illusione quella di credere che per diventar poeti basti utilizzare i paradisi artificiali.

★ Il castello della « Muette ». — Gli amanti dei paesaggi e della bella natura si erano spaventati in Francia alla notizia che sarebbe stato venduto e distrutto il parco storico della « Muette ». Per fortuna gli allarmi sono ingiustificati. La proprietà in parola è stata acquistata non da un vandalo, ma da un uomo che si propone di restaurarla e conservarla: il barone Enrico Rothschild. La « Muette » fu uno di quei ritiri che i re di Francia — ricorda il *Journal* — fecero costruire fra gli alberi dell'antica foresta di Rouvrale e fu per molto tempo dominio della corona riservato alle cacce reali. Qui San Luigi eresse, per sua sorella Isabella di Francia, un'abbazia dove ella si ritirò. Francesco I vi fece costruire quel gioiello d'architettura che venne chiamato *Madrid* e dove i poeti ed i dotti furon più numerosi che i cortigiani. Carlo IX vi installò un ritrovo di caccia che si chiamò la « Meute » e che, ingrandito da Luigi XIII, prese più tardi il nome di « Muette ». Fino alla Reggenza non vi si intesero risonare che le fanfare di caccia e gli abbaiamenti dei cani, ma sotto la Reggenza tutto cambiò. Il reggente fece qui costruire un castello che donò poi alla duchessa di Berry. In questo tempo la « Muette » non fu che un ritrovo galante. La duchessa alla quale era stata predetta una vita « corta e buona » era ossessionata dall'idea che doveva morir giovane. Presa da terrori e da rimorsi, andava a passare le sue giornate in preghiere e in mortificazioni al convento delle « *Figlie del Calvario* », ma alla sera, sparendo le allucinazioni, ritornava alla « Muette » per abbandonarsi alle orgie presiedute da suo padre. Vi morì a ventiquattro anni, in seguito ad un parto clandestino.... Per Luigi XV, il re un po' libertino, il castello della « Muette » fu una dimora piacevolissima. Egli vi si poteva, a suo agio, abbandonare a tutti i capricci quando vi veniva con i suoi cortigiani, i quali talvolta si prendevano soverchie confidenze con lui. Egli era allora costretto a metterli a posto, esclamando: « Signori, il Re!... ». Fu dopo una di queste orgie che il famoso duca di Richelieu, il maresciallo galante e profumato, discese la scalinata del castello per andare a raggiungere l'esercito, rispondendo al cameriere che gli domandava da otto giorni lavano con qual profumo avrebbe seguite le operazioni militari: « All'iris i giorni di tregua, al bergamotto i giorni di battaglia.... ». Gli spettacoli e le feste non mancavano mai al castello. Accanto vi fu eretta anche una sala per gli spettacoli e la « Comédie française » e la « Comédie italienne » dovevano venirvi a recitare alternando le loro rappresentazioni con quelle degli attori del re. Ma il castello doveva vedere giorni

Renzo va dal Dottor Azzecca-garbugli.

tristi dopo i giorni lieti. Luigi XVI vi firmò alcuni editti di rinunzia e Maria Antonietta vi soffrì molte ansie. Oggi il castello è ancora in buono stato e certo rimarrà.

COMMENTI E FRAMMENTI

✱ Giardini di Firenze.

Signor Direttore,

Del bel giardino già « Mirafiori », che una volta occupava tutta l'area limitata fra il viale Amedeo, la via Venezia e le vie Lamarmora e Cavour, una buona parte è già stata sacrificata alle nuove costruzioni. Oggi il bel giardino sta per essere interamente distrutto, come annunzia la scritta: « Terreno fabbricativo » sopra il muro che lo cinge.

Ora ci domandiamo: deve essere proprio permesso senza alcun freno la distruzione di questi vecchi storici giardini cittadini, di queste isole di verdura così belle in mezzo alle costruzioni nuove, e così salubri poiché sono i veri polmoni della città?

E se il nostro Comune dopo avere impedito la sparizione del giardino Mirafiori lo acquistasse e lo aprisse al pubblico in certe ore del giorno, non farebbe anche meglio? Non sarebbe che una restituzione, perché una volta in quella stessa strada era aperto al pubblico, in certi giorni almeno, il vecchio « giardino dei Semplici ».

E in materia di ombre e di giardini si potrebbe sapere perché si lascia in così orribile abbandono quell'area alberata presso la piazza Beccaria? È l'ultimo avanzo del parco d'alberi che si stendeva fino all'Arno e che fu barbaramente distrutto per far posto alle caserme; potrebbe essere un grazioso e ombroso *square*; è invece da anni un deposito di pietre e di immondizie, un luogo di scarico, un pantano impraticabile.

Un amico degli alberi.

BIBLIOGRAFIE

C. Dejob, *Trois italiens professeurs en France sous le gouvernement de Juillet.* In-8, pagg. 84.

Il prof. Carlo Dejob, da molti anni benemerito cultore in Francia di studi italiani, accademico corrispondente della Crusca, continua a far oggetto della sua operosità letteraria uomini e cose del nostro paese.

L'ultimo suo lavoro riguarda tre italiani professori in Francia sotto il governo di luglio: Pellegrino Rossi, Guglielmo Libri, Giuseppe Ferrari.

Egli ha voluto mostrare con l'esempio dei primi due qual posto gl'italiani potevano tenere in Francia, e con quello del terzo quali simpatie essa sapeva ispirare, « anche quando non poteva dar loro la felicità, a quelli di loro che per un'eccezione (dice il Dejob), rara disgraziatamente, avevano compreso il suo genio ».

Come gli altri scritti del Dejob, questo è fondato su ricerche coscienziose e diligenti, sobriamente ma opportunamente documentato nelle note, ispirato a oggettività imparziale e serena, mentre l'argomento, specialmente riguardo al Rossi e al Libri, poteva essere scottante sotto la penna di un francese.

Tutti i tre professori italiani erano soggetti meritevoli di studio, non solo per la notorietà loro pei tempi in cui fiorirono e per gli alti uffici che coprirono in paese straniero, ma perché tale notorietà non è ancora tramontata, tranne forse pel Ferrari, che sebben morto ultimo è quasi oramai un dimenticato.

Il Dejob s'occupa solo dei fatti loro pel periodo del loro professorato in Francia, senza curarsi del prima e del poi, sicché non tocca neppur di volo al ministero del Rossi a Roma e con una sola parola finale alla sua tragica morte, e solo per incidenza accenna al famoso processo contro il Libri pel trafugamento dei volumi della Bibliothèque Nationale; cita lettere del carteggio Libri-Capponi, ma non dice che l'austero patrizio fiorentino continuò la sua protezione al Libri anche dopo lo scandalo, e ne dettò l'epigrafe per la tomba a San Miniato.

Tutti i tre personaggi, che pur suscitarono singolare ammirazione e si procurarono illustri amicizie e alte protezioni, ebbero vita contrastata in Francia, ed è interessante la narrazione di tali contrasti, delle polemiche e fin dei pettegolezzi.

Leggendone i particolari, degni di una Batracomiomachia universitaria, ci si fa un'idea molto meschina del *milieu* degli alti studi a Parigi sotto l'ombrello simbolico di Luigi Filippo. È sperabile che quel *milieu* sia alquanto migliorato ed elevato, che l'aria accademica sia ora più respirabile, sebbene potrebbe credersi il contrario, giudicandone dalle riproduzioni umoristiche della vita universitaria in commedie e romanzi francesi, come l'*Immortel* e altre produzioni più recenti.

Abbiamo voluto annunziare questo garbato e denso studio del Dejob per l'interesse che può destare fra gli studiosi di qua dalle Alpi, e per mostrare che ci sono oggi al di là di essi fervidi e diligenti apprezzatori della cultura italiana, veri amici del nostro paese.

P. B.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Ogni guerra porta seco una fioritura letteraria, intorno ai fatti che l'hanno preceduta e ai paesi in cui si è svolta: tutti volumi spesso opportuni e non mai inutili ad aumentar la conoscenza del pubblico sulle questioni e sui popoli dei quali per forza di cose gli conviene occuparsi leggendo i giornali. Spesso anzi questi volumi sono un po' « giornalistici » anch'essi e non di rado sono scritti ex novo o composti con articoli già scritti da giornalisti.

Un di questi volumi è quello che pei tipi del Loescher (Roma) ha dato alla luce Alarico Bonaiuti col titolo suggestivo di *Fatti e visioni d'Oriente.*

Il volume attesta della conoscenza che l'A. ha degli uomini e dei paesi dei quali ogni giorno ricorrono i nomi durante la odierna guerra turco-balcanica, conoscenza che, insieme allo stile piano ma non disadorno dell'A., costituisce vero pregio alla raccolta. Non potremmo — e non lo può lo stesso autore che lo dice da sé nella prefazione — accogliere oggi « senza beneficio d'inventario » quanto egli esalta della nuova politica giovine-turca: l'A. si trovò a Costantinopoli nei momenti in cui questa subentrava a quella non certo degna di rimpianto di Abdul Hamid, e, se si è lasciato un po' troppo entusiasmare dalle parole e dagli atteggiamenti degli « eroi di Salonicco », non gli se ne può fare una gran colpa. Per lo meno il suo peccato si fonde e si confonde con quel di tutta Europa che soltanto ieri, e, forse non ancora affatto, ha finito di comprender come la trasformazione della Turchia abbia sempre da principiare.

Oltre che ai paesi e ai fatti dell'impero ottomano, alcuni capitoli del libro sono dedicati ad altri luoghi d'Oriente, alla Grecia e all'Egitto, e si leggono con interesse.

* * *

Chi conobbe Marcello Taddei, buono intelligente pensoso, promessa vera alle nostre lettere e alla patria ch'egli sognò risorta quando anche non era, chi conobbe quel ventiquattrenne ancor adolescente nella figura, nell'anima già uomo, non può non allietarsi di vedere ora i frutti della sua spezzata attività letteraria raccolti pietosamente dagli amici in un bel libro, con lo stesso animo col quale essi raccolsero sul marmo della tomba i fiori delle sue corone. Gli *Scritti di Marcello Taddei*, presentati in un volume del Ricciardi di Napoli con una prefazione di G. A. Borgese, che fu dei suoi intimi, non sono una rivelazione di gloria letteraria, ché morendo a ventiquattr'anni, anche quando come il povero Taddei si è già molto lavorato e molto sperato e molto voluto, non si può lasciar opera di gran mole e di compiuta espressione personale, ma sono una molto certa e pur troppo molto dolorosa attestazione di quanto devastò la morte uccidendolo.

La poesia, il teatro, lo studio della vita e l'amor del suo popolo lo attrassero con la stessa forza, ed oggi, rileggendo quelle pagine, non si potrebbe con sicurezza presumere qual fosse la via che veramente gli era riservata. Certo però si può affermare che, per qualunque si fosse messo definitivamente, l'avrebbe percorsa da vincitore, senza mai dispogliarsi di quelle soavi qualità di animo e di cuore che lo facevano caro agli amici, sì caro, che questi, quattr'anni dopo la sua morte, lo onorano ancora nel modo migliore.

E siccome molti ne ebbe, specialmente in questa sua Firenze, i quali pur non avendo concorso alla pubblicazione del suo libro, lo ricordano ancora con cuore commosso, questo suo libro, questo libro del povero scomparso sarà letto da loro con mesta e profonda letizia.

* * *

Un libro ben singolare questo composto da Baccio Bacci sulla *Guerra libica*, e come solamente ad un giornalista poteva venire in mente di scrivere. Cioè, non di scrivere, ma di radunare, poiché, come il Bacci dichiara nella prefazione, l'autore non è lui, ma ne sono molteplici autori i soldati nostri che hanno combattuto in Libia.

Ognun ricorda il dilagare, forse eccessivo, che fecero in tutti i giornali della penisola le lettere dei soldati specialmente nei primi mesi della guerra; fu una vera « trovata » dei giornali e contribuì non poco a tener vivo e avvinto con stretti legami l'entusiasmo del popolo per la guerra.

Come cambia il mondo! Un tempo trovare una lettera di uno spettatore diretto di una battaglia, di uno che avesse preso parte ad un fatto d'armi, costituiva un vero e proprio documento storico: oggi tra giornalisti soldati e soldati giornalisti la minima scaramuccia è illustrata e descritta fin nei minimi particolari da persone che l'hanno vista, e rimane ben poco campo alla ricerca. Non so se di tutti questi « documenti diretti » potrà valersi con piena fiducia lo storico futuro, ma è certo che mostrano un lato delle cose spesso più interessante del loro insieme: e corrispondono a una necessità della vita moderna. Prima ci si contentava dei rapporti ufficiali, poi si volle che i giornalisti attestassero di quei rapporti la veridicità, poi si chiamarono i soldati a.... riveder le bucce ai giornalisti: è una specie di corsa alla sincerità, e, come in tutte le corse, non sempre vince chi è più forte ma chi ha migliore arte.

E talvolta questa « preoccupazione » dell'arte traspare anche nelle lettere raccolte dal Bacci; ma non è male, sia perché prova che anche tra i nostri soldati ci sono non pochi che hanno un'inclinazione naturale e una certa preparazione allo scrivere, e sia perché, di fronte a quelle lettere un po' artificiose, e non di rado in quelle stesse, trionfano abitualmente una ingenuità e una freschezza ammirevoli.

Scorrendo il libro compilato dal Bacci, ed edito ora dal Bemporad, si rivivono le giornate più « piene » della guerra, si ricordano episodi ch'eran sul punto di esser dimenticati, si respira di nuovo quella magnifica aura di fede e di entusiasmo che, dopo tanti anni di freddo scetticismo, traversò per merito della guerra, nei cieli d'Italia.

Per questo sopra tutto il Bacci ha fatto bene a dedicare il suo libro ai ragazzi, e per questo ai ragazzi — e anche ai grandi può esser raccomandato.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile.*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l' Italia. . . .	*L.* **5.00**	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l' Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 2 — 12 Gennaio 1913 — Firenze

SOMMARIO

I maravigliosi risultati dell'opera di ripristino nella sagrestia di San Lorenzo

Da tre anni l' *Opera Laurenziana* ha iniziato il ripristino e il riordinamento della Basilica e dei suoi annessi, e già sono a buon punto i lavori, e già copiosi i frutti, per merito dei componenti il Consiglio: il sindaco, il prefetto della Biblioteca, il priore mitrato, il soprintendente ai monumenti, l' economo generale; ma in special modo per la sollecitudine di monsignor Giovannini, il priore mitrato, sempre pronto ad anteporre il vantaggio dell' *Opera* al proprio utile ed alle proprie comodità, anche domestiche; per l' assidua e vigile cura di Guido Biagi, prefetto della Laurenziana, infaticabile nell' attuazione del suo sogno magnifico, sogno che sta sensibilmente e tangibilmente divenendo realtà; mentre Giuseppe Castellucci, come architetto della Soprintendenza ai monumenti, dirige con amorosa e sapiente cautela tutto il delicato lavoro.

Oltre che iniziare e trarre innanzi l' isolamento dei locali della Biblioteca e specialmente della tribuna, con grande, immenso vantaggio per la sicurezza di così cospicue e preziose collezioni; oltre che andar ripristinando i vasti e comodi sotterranei, male adattati nel secolo decimottavo a servire di stalle, ed una graziosa loggetta, lì presso alla sagrestia vecchia, mascherata da rifacimenti, si è andati completamente isolando e liberando da costruzioni tarde e posticcie la mirabile sagrestia brunelleschiana, che ora torna, all' esterno e all' interno, alla sua prima armoniosa vaghezza.

Già da qualche tempo la cappella o scarsella offre anche di fuori il puro ritmo delle sue linee, mentre la cupoletta a scaglie si leva su con dolcissima curva, poggiando sul tamburo rotto simmetricamente da occhi difesi da lamine di rame traforate in varia e vaga maniera, e recando al sommo — come un diadema — l' agile lanterna, ove nella pietra serena è stato trovato inciso l' anno del compimento della sagrestia: il 1438.

Eppure fino a poco fa, tamburo, cupola e lanterna erano soffocati tra stanzuccie cresciute come parassiti attorno e sulla pianta brunelleschiana, e sotto un tetto, fatto per difendere alla peggio il monumento dalle acque piovane.

Né la liberazione esterna è di minor vantaggio all' interno; ché anzi lo potremmo dire maggiore. Di fatto dall' alto della lanterna scende di nuovo il sole a rischiarar la volta; mentre tutto attorno al tamburo i dischi di rame traforato, svariano, vibrano, brillano in un fantastico giuoco di luci.

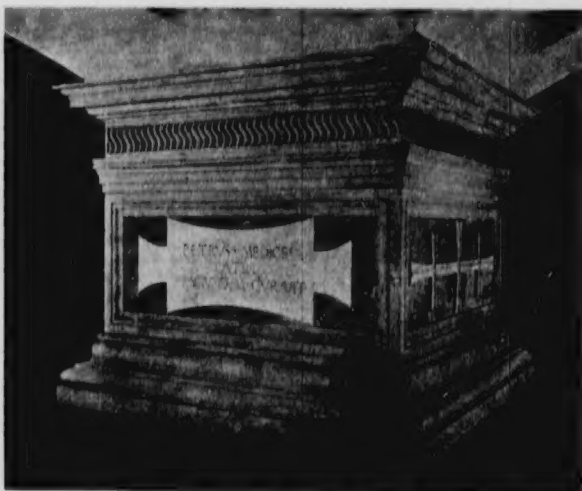
E intanto di sotto lo scialbo, d' una cruda bianchezza che dava alla pietra serena degli adornamenti non so che di ritagliato e di rigido, riappare l' intonaco primitivo, più caldo, più vivo, che aumenta notevolmente di forza attorno agli occhi del tamburo, formandovi come degli aloni, e che meglio e più armoniosamente s' intona al grigio della pietra. Intanto su questa pietra tornano a lumeggiare le antiche dorature: nei nastri che avvolgon la ghirlanda che ricorre all' altezza del tamburo, ed accompagna l' arco della scarsella; nei nicchioni della cupoletta con lo Zodiaco, e nei medaglioni donatelliani con le figure degli evangelisti e le storie di San Giovanni, il veggente di Patmos, il santo protettore di Giovanni de' Medici primo rinnovatore della Basilica.

Ora appunto questi medaglioni hanno riserbato al Biagi e al Castellucci la migliore e più bella sorpresa.

Gli antichi scrittori vi han sempre accennato incompletamente e fugacemente, per affrettarsi a descrivere o le porticciuole di bronzo o il busto del Santo giovinetto; solo il Vasari toccava più esattamente ma non meno rapidamente dei « quattro tondi coi campi di prospettiva parte dipinti, e parte di bassirilievi di storie degli Evangelisti ». E l' esattezza, come si vede, è assai relativa, poiché il biografo aretino dimentica le figure degli evangelisti o le confonde con le storie del solo Giovanni. Poi, coperti di scialbo anche i medaglioni, sì che sparivano le prospettive dipinte, e il bassorilievo perdeva di forza e d' evidenza, ben poco conto se ne fece fino al Reymond, il quale, esaltando la robustezza del modellato nelle figure maggiori degli evangelisti, e la sapienza dei piani e degli sfondi nei bassorilievi schiacciati delle storie, concludeva così: « Je crois que, si l'on enlevait le badigeon qui les déshonore, on découvrirait des détails interessants, et notamment, dans les parties architecturales qui servent de fond à la scène, quelques motifs d'ornamentation qui ôteraient à ces bas-reliefs l'aspect un peu froid qu'ils ont actuellement ».

Sagrestia di San Lorenzo — Tondo donatelliano, durante il ripristino. (*Fot. Perazzo*).

Oggi che si è cominciato a levare lo scialbo, con prudentissimi saggi, al medaglione di San Marco, sono apparse le dorature che lumeggiavano e davan risalto agli accessori, mentre la figura campeggiava su di un fondo azzurro, con maggiore evidenza. Ma resultati più inaspettati e più notevoli ha dato il saggio fatto nel medaglione che rappresenta la *Resurrezione di Drusiana* e che qui riproduciamo nello stato in cui oggi si trova. In questo non solo su alto e sotto i tre archi della loggia di fondo si son trovate traccie di azzurro su di una più resistente preparazione rossa, azzurro quindi che stava a raffigurare il cielo; ma tutte le architetture sono apparse colorite originariamente di un rosso mattone assai vivace, sul quale spicca con evidenza il bianco delle figure, mentre quella di Drusiana che si leva su dal suo letticciuolo è ammantata di nero, e mentre un' aureola dorata luccica sulla testa di santo Giovanni operante il miracolo.

E che il colore rossastro delle architetture non sia da confondersi con la preparazione rossastra degli sfondi di cielo, è dimostrato dal fatto che questo colore è più intenso e più scuro là dove occorreva accentuare la prospettiva, come nello sguancio di un arco o di una porta, o nella banda di uno scalino; sì che con questo artificio la prospettiva stessa acquista di profondità e di rilievo.

San Lorenzo — Cripta della Basilica - Tomba di Cosimo Padre della Patria. (*Fot. Brogi*)

Forse anche questo rosso mattone degli edifici è stato dato con una tinta ad olio, per renderlo più resistente e più brillante; con maggiore probabilità una specie di smalto bianco, ad olio, ricopre le piccole figure che in atteggiamenti vivaci assistono al miracolo.

Ad ogni modo noi abbiamo in questi medaglioni, eseguiti tra il 1438 — data di compimento della parte architettonica della sagrestia, e ritrovata, come abbiamo veduto, sull' alto della lanterna — e il 1444 — anno nel quale Donatello lasciò Firenze per recarsi a Padova — abbiamo, dunque, il modello di quei medaglioni cui solo dieci anni più tardi Luca della Robbia dette, col suo artificio, più duraturo splendore.

Questi i resultati dei primi saggi. Quando poi tutti i medaglioni saranno liberati dallo scialbo e svarieranno sul caldo intonaco primitivo, un aspetto ben diverso da quello che offriva finora avrà la mirabile sagrestia, già liberata, in basso, dai grandi armadi che la ingombravano e nascondevano i pancali originali ora riposti in luce, e toglievano di sveltezza e di armonia a tutto l' insieme; mentre su di uno dei bassi banchi rimasti si sta collocando in buona luce il busto del San Lorenzo finora relegato in alto per ben giustificati motivi di sicurezza.

Oltre a ciò, si è dato più decoroso assetto ad una delle stanzette che s' aprono ai lati della scarsella, a quella cioè che racchiude il magnifico lavabo marmoreo che ha portato e che porta ancora i più bei nomi della scultura fiorentina: Donatello, Michelozzo, Verrocchio, Rossellino; e con l' adattare ad uso di sagrestia una capace stanza contigua, si è lasciato tutta quanta la sagrestia libera e sgombra.

Quando i lavori alla sagrestia vecchia saranno terminati, si porrà mano a quella nuova, quella di Michelangiolo, per quanto non vi sia molto da fare; ché — tra l' altro — poca speranza rimane di ritrovare gli ornamenti fattivi da Giovanni da Udine e lodati dagli antichi scrittori. Ma se anche si riuscirà a rimettere in luce l' antico intonaco, coperto ora dallo scialbo crudo e uniforme, gran vantaggio ne ritrarrà tutto l' insieme, e i marmi si troveranno in un mezzo meno in contrasto con le loro patine dorate. Intanto in una stanzetta contigua alla scarsella, sotto il bianco, sono apparsi numerosi disegni: nudi a solo contorno, nudi modellati sapientemente, faccie robuste, una civetta, qualche motivo ornamentale: più, da un lato, a destra della porta, una scritta a sanguigna in un maiuscolo sloggiato: MICHAEL.... Ma questi disegni, se pur hanno del michelangiolesco negli atteggiamenti e negli scorci delle figure, non posson davvero essere attribuiti al maestro. Sono appunti, esercitazioni, passatempi dei suoi aiuti, che ci offrono uno scorcio di quella vita operosa, attorno ad un monumento innalzato e composto da tale artefice.

E sempre rispetto alla sagrestia nuova, bene ha fatto l'Opera di dettare una iscrizione, la quale ricordi dove giacciono i resti di Giuliano e del Magnifico Lorenzo; ché innanzi non ve ne era memoria.

E da che siamo a parlare di tombe, termineremo con l' accennare a quella di Cosimo il Vecchio, che i più dei visitatori della Basilica credono consista in quel lavorio di serpentino, di porfido e di marmo bianco, con una graticola di rame dorato che si vede in mezzo alla crociera, e che porta, insieme con le armi medicee, le scritte dedicatorie: armi e scritte contro cui si accanirono i piagnoni nel tumulto del 1492, quando corsero la città per distruggere quanto ricordasse il nome e la magnificenza dei Medici.

Ma certo si è che i devastatori non penetrarono nei sotterranei, là dove si trova la vera tomba di Cosimo, dedicatagli dal figlio Piero, e nella quale il suo corpo fu riposto tre anni dopo la morte. Questa tomba, che il *Marzocco* pel primo riproduce da una fotografia eseguita in questi giorni, corrisponde al lavorio superiore e costituisce al tempo stesso il pilastro centrale della cripta della Basilica; ne è quindi come il fulcro sul quale essa posa sicura.

Nella sua severa semplicità questo pilastro massiccio che probabilmente Michelozzo costruì per commissione di Piero, come lo stile brunelleschiano da un lato e l' iscrizione dedicatoria dall' altro, fanno presumere, questo pilastro che reca le brevi lapidi e le grandi croci accostate, è veramente la tomba che si poteva immaginare pel fondatore della potenza medicea.

Il Giovio ne intese l' alto significato, scrivendo nelle sue storie tradotte dal Domenichi: « e' fu sepolto nella chiesa di San Lorenzo edificata da lui, acciocchè questo uomo incomparabile et grandissimo fra tutti gli altri cittadini avesse tutta una Chiesa per larghissimo sepolcro ».

E chi sa che qualche accorto saggio attorno alla tomba di Cosimo non dia un buon resultato riguardo alla nuova fondazione della chiesa, e qualche lume alla dibattuta quistione della chiesa più antica.

Monumenti come la Basilica Laurenziana conservano gelosi e preziosi segreti che non è spesso impossibile svelare interrogando il monumento stesso. Gli è che occorre procedere con quella cautela della quale ci dànno affidamento il Biagi, il Castellucci e tutto il Consiglio dell' Opera.

N. T.

I poeti di Montecitorio

IV.

LUCIFERO - PINCHIA

In questa tenue collana poetica può accadere che si trovino accosto due perle di poeti senza che l'uno abbia alcuna ragione di somiglianza né di confronto con l' altro. Oggi sono per caso accoppiati due ottimi parlamentari di molte legislature, dai nomi così diversi al suono e nel significato, l'uno calabrese, piemontese l'altro, solo agguagliati nella breve ventura per la quale furono ambedue sottosegretari alla Minerva: ciò che li raccomanda in qualche modo alla stima del parente Apollo.

Il marchese Alfonso Lucifero, esuberante fantasia meridionale, ha scritto due grossi volumi di versi, il primo di 318 pagine, pubblicato a Napoli nel 1875, quando il poeta aveva 22 anni, il secondo di altrettante pagine per appunto, pubblicato a Napoli nel l' 80.

Il Lucifero professa un risoluto principio, che pone in fronte al primo volume con una briosa prefazione: bisogna si vergognino coloro che a questo mondo non fanno nulla e nemmeno dei versi, piuttosto che coloro i quali fanno qualche cosa e magari dei versi. E in coerenza a un tale principio ne ha fatti più che ha potuto. E si è sentito singolarmente nato a farli, tanto che racconta come quando faceva il soldato « il comando regolamentare si mutava in verso sul labbro ». Ma per fortuna non ha mai trascritti ne' suoi versi gli esercizi militari né altri fatti regolamentari, non incontrandosi tra le sue innumerevoli strofe una sola che per esempio incominci con un « plotone avanti » e termini col « per fila sinistr ». Forse i cavalli del suo brillante squadrone gli ricordavano i corsieri di Tessaglia e le marce al galoppo gli rievocavano le fughe dei Cimbri e dei Galli dinanzi alle legioni di Cammillo e di Mario. Ma neppure queste immagini storiche si incontrano nella sua opera poetica, che è pacificamente e dolcemente borghese.

Il poeta si piace di andare a ritroso della corrente poetica del suo tempo:

> Mentre un giovane stuolo di poeti
> Inneggia ad orgie, a spasmi ed a sgualdrine,
> Sbeffeggia i santi e fa le fiche a' preti,
> Io, giovane pure, ...
> Credo ancora nel pianto e nell'amore.

Tant' è che nessun poeta del giovane stuolo, anche facendo que' tali saluti ai preti, avrebbe mai usato « sgualdrina » al singolare fra tanta pluralità di orgie e di spasmi.

Ma il poeta professa un odio irreconciliabile verso i pedanti e specialmente contro i professori. A questi dedica il suo più sdegnoso epifonema:

> Forse, se il ciel pèssa mi dona e vita,
> Un dì verrà che tu, prole vigliacca
> Di botoli ringhiosi, oppressa e stracca
> Giacerai ne la mota annichilita.

E non dissimula, nella ciarità della sua anima schietta, la ragione del risentimento:

> Altro non d' [illegible] atroce nel volto
> Che d' essermi in un dì [illegible] dolente
> De lo schermo che avete in me rivolto;
>
> Pur mi consolerò, ché già m' avvezzo
> Guardandovi, o piccolo gregge lingueto,
> A fare economia del mio disprezzo.

Per fortuna le centinaia di professori subordinati alla Minerva ignoravano, quando vi salì fino al secondo piano il poeta, queste sue abitudini economiche!

Eppure aveva scritto qualche cosa di più, non dico di peggio, anche contro la scuola:

> Quando ero fanciulletto,
> Condannato a sgobbar sovra una scranna,
> Pensava in me: questa che sì mi affanna
> E toglie a l'età nova e luce e raggi
> Inesorata tirannia, per Dio,
> Un dì la scuoterò.

Quel dì venne e gli interessati della scuola potevano temere che la scotesse; ma la lasciò affannare i fanciulletti della nuova generazione e rubar luce e raggi nella sua inesorata tirannia. E non è da credere che a quel dì non avesse pensato mai:

> Se un giorno i miei
> Concittadini mi dicesser: Va,
> A correre là giù non tarderei
> Nel battelletto della libertà.

I suoi concittadini gli dissero « va » ed egli non tardò a correre nel battelletto, che poi è un bel treno diretto da e per Roma.

I versi del Lucifero son tutti animati da simili intimità, ch'ei chiama *Stonature*, essendo questo il titolo di uno de' due volumi. Ma poi le stonature si riconciliano con una mentalità perfettamente equilibrata e armoniosa, che gli fa misurare i più schietti propositi e le più legittime aspirazioni:

> Io decisi in me stesso
> Di diventar qualcosa di grandetto;
> E più che mai ci son da uomo messo
> Riuscirò, ci scommetto.

Ed è riuscito e ha vinto la scommessa; ma per vincere ha dovuto certo mettercisi da senno e lasciar da parte certi ripicchi riottosi e certe avventure compromettenti. Un ripicco riottoso mi par questo:

> Io non voglio morir, voglio campare.

Ed è un'avventura compromettente quella che ci rivela intorno a una Beatrice da marciapiede:

> Quando sul marciapiede si cammina
> Al fianco di Nannina,
> Si sente in cuor una dolcezza nova
> Che intender non la può chi non la prova.

Dove si scorge una lontana e velata reminiscenza dantesca, opportunamente adottata per rialzare l'umile soggetto.

Forse non sono questi i migliori versi del Lucifero. Ne ha dei buoni quando l'affetto che raccoglie in sé la sua anima buona non gli concede «stonature». Così quando si indirizza al fratello Alfredo, il comandante di vascello e deputato sinceramente rimpianto tre anni fa:

> [illegible]
> Lenti di [illegible], camminano gli [illegible]
> Per il flutti agitati ed i [illegible]
> Poeti, a' carmi che d'esser alati.

Ma ecco che il verso cade e si rompe un piede, schiarando via la scheggia d'una sillaba, a prescindere dalla troppa fede data dal poeta a quelle linguacce maligne che gli dissero che i suoi carmi erano alati. Però non si può negare, ragionando sul serio, che tutta questa esuberanza schietta, irresistibile, ingenua, circoscritta alle prime prove della prima giovinezza dell'uomo, riveli il suo animo spontaneo, aperto, confidente, generoso, atteggiato al malinconico e selvatico carattere della sua Calabria

> cerca di luce
> E di ulivo e di pianto:

quel carattere malinconico e selvatico che gli ha fatto schivare sempre la vasta e comoda compagnia Giolittiana per serbarsi fedele al Sonnino e alla sua fortuna statale di cento giorni, alla seconda serie dei quali ei dovette la gustazione del potere.

Più seria, ma non per il poeta, bensì per l'annalista, quale son io, che non vorrei mai essere e non sono un critico, è l'opera poetica del conte Emilio Pinchia, tanto diverso dal marchese Lucifero quanto distante per tutta la lunghezza d'Italia è Ivrea da Cotrone. E la serietà deriva dal fatto che il Pinchia non ha *versato* a venti e ventidue anni, come la massima parte dei poeti di Montecitorio, ma nella piena maturità de' suoi anni e delle sue legislature. Il Bissolati, il Turati, il Barzilai, il Lucifero furono giovanili e talvolta, infantili nella forma poetica, ma anche nell'età; il Cottafavi si mostrò assai più tardivo nella resipiscenza; il Pinchia raccoglie i suoi versi in un volume di 180 pagine nel 1904 e durante il suo sottosegretariato all'Istruzione.

Ma, appunto per questa differenza d'età, quanta differenza di atteggiamento e di estrinsecazione tra i due poeti!

Pare che l'uno venga dal polo artico e l'altro dall'antartico e che Lucifero, l'imperatore del doloroso regno, trapassi un'altra volta nell'emisfero opposto. Lo stesso nome apportatore di luce, si stilizza nella pina dell'abete e si connette con Pinea attraverso le forme Pinius, Pinjus, Pinculus, Pincus.

E poi il Pinchia non ha versato solo nelle rime tutta la piena della sua facondia, perché ha dato fuori non meno di venti opuscoli, ch'io conosca, intorno agli argomenti più svariati, dal Cavour al Gioberti, dall'esposizione di Torino alla vaccheria di Ivrea, dalle banche popolari alle istituzioni liberali.

Anche la musa è varia. Canta le stagioni e i loro sogni, l'Italia e le sue città, il Canavese e le sue grazie, la vita e le sue eleganze, la sua arte, la sua allegria: anche la sua allegria! Il verso, per quello che può dirne il lettore, lasciando al critico di farne l'elogio, se può, è spesso ottuso e non di facile né pronta percezione.

Per esempio:

> Farfalletta, con l'ali
> aperte, voli
> verso la luce;
> l'ardor che ti conduce
> ohimè! fragil parvenza
> segna la tua sentenza.

Parrebbe che il poeta con questo breve componimento epigrammatico ci mettesse nella confidenza del suo pensiero; eppure non si riesce ad afferrarlo tutto.

Ancora:

> Alla finestra scura
> una gentile appare
> spiritual figura, d'un candore lunare.
> Si sporge e cade un fiore.
> V'è chi, passando solo,
> coglie la foglia e vola
> ed ha negli occhi il [illegible].

Dove il solito lettore, che non sia il critico, cerca di intravedere sotto tanta disinvoltura un profondo recondito pensiero e dubita non sia uscito fuori vivo e vitale dall'alvo del poeta. Questa perplessità di chi legge, questo stato d'animo di chi riflette, si può anzi dire l'effetto dominante che scaturisce dalla poesia del Pinchia, la quale si sottrae al pungolo spontaneo irresistibile della censura per una continua vaporizzazione che la cela alla mano indiscreta. Senza dubbio il Pinchia è più moderno de' suoi colleghi. Il 1904 gli ha insegnato non a far le pentole ma i coperchi. Infatti, quando vuol concretare il suo pensiero, dissolverlo ne' suoi elementi costitutivi e questi fissare in immagini e segni visibili, allora il poeta svela la sua debolezza non ostante la maturità. Leggete il sonetto sull'automobile, che il suo collega Cavagnari, nella «vacanza» di altro argomento migliore, recitò alla Camera nel parlare di politica estera o di fondo per il culto. Il poeta, dopo aver disegnato nella prima quartina un paesaggio romantico, dice all'insolente automobilista:

> Tu non vedi e non senti. Nella grande
> tempesta della corsa i bei misteri
> l'automobile ignora.

Dove si scopre subito un'improprietà intollerabile, quale è quella della tempesta della corsa. Ma il poeta non cura le pedanterie e va avanti più imprudentemente dell'automobilista:

> Tu li sdegni, li insulti e vai lontano,
> Vergine. Non corre. Nè mai sazio
> del nobile messaggio grigio e vano.
>
> Meteora lugubre, auriga strano
> e irsuto, ingenuo la maschera lo spazio,
> fantasma errante dell'orgoglio umano.

Dove si scoprono immagini troppo personali, per così dire, a nessuno fuor che al poeta richiamando un'automobile l'idea della meteora lugubre e del fantasma errante, tanto più che veramente non erra, neanche quando slitta, ma tira di lungo più rapidamente che possa. Lo strano auriga irsuto vorrebbe muoverci a un senso di paura, ma il cenno immediato della maschera ci rinfranca facendoci pensare a un innocente e comodo pelliccione che ha offerto al poeta l'immagine del bestiale.

Nei componimenti poetici del Pinchia spuntano sentimenti gentili e talvolta anche patriottici, come in «Mare nostro». Ciò lo redime dall'ingiusto sospetto di poco patriottismo, che si tirò addosso per il suo aperto dissenso dall'impresa libica, la quale ha pure allargato e agguerrito il mare nostro. Per un tale atteggiamento il Conte delle Banchette (questo è il titolo nobiliare del nostro poeta) era diventato alla pari del Duca Caetani (il suo collega parlamentare dissidente dall'impresa) la Banchetta delle Tenebre..... La Chiesa chiama banchetta o panchetta o panca delle tenebre quella su cui tutti battono le masse nella Settimana Santa. Ma è da credersi che il Pinchia, ripresa tra mano la lira, elogi in nuove pregevoli rime, come il Caetani ha già fatto in umile prosa, la pace: non importa se effetto e pregio della guerra.

Giovanni Rosadi.

GLI ARCHIVI DI STATO E GLI STUDI STORICI

Da qualche anno la questione degli Archivi di Stato e quella, non meno complessa, degli Archivi provinciali, si è fatta un po' di strada nella cosiddetta pubblica opinione. Segno evidente che gli alti problemi della cultura nazionale cominciano ad essere sentiti e discussi. C'è, dunque, da sperare che un giorno non lontano non sarà più possibile che in una grande città italiana la maggioranza delle «persone colte» indirizzi l'inesperto viaggiatore all'Archivio notarile credendo in buona fede d'indirizzarlo all'Archivio di Stato!

Perciò, è utile che la questione degli Archivi non venga mai abbandonata, specialmente dagli studiosi che vi hanno più diretto interesse, tanto più che l'affannoso turbinio di leggi, regolamenti e circolari in materia archivistica dimostrano che anche lo Stato — sembra impossibile! — si occupa degli Archivi. Le ultime disposizioni legislative circa gli Archivi son quelle contenute nella legge del 20 marzo 1911 e nel regolamento del 21 novembre dello stesso anno: legge e regolamento, che non solo non hanno risoluta la questione degli Archivi ma costituiscono, in gran parte, un ingombro al funzionamento di codesti essenziali organi della cultura storica, pur apportando qualche miglioramento nella parte amministrativa dell'«azienda archivistica» o nella carriera degl'impiegati. E che la questione sia ancora da risolvere è dimostrato egregiamente dall'*Archivio Storico Italiano* in un recentissimo scritto di Francesco Baldasseroni, e da alcune pagine molto assennate della *Rassegna Contemporanea*. Sarebbe inutile qui insistere su le deficienze, le contraddizioni, gli errori di quella legge e di quel regolamento; come sarebbe inutile rilevare i difetti, non pochi né lievi, di quello strano libro su «L'ordinamento delle carte degli Archivi di Stato italiani» edito a cura e spese del Ministero dell'interno due anni fa, che doveva essere, nella intenzione di Pasquale Villari e del compianto Alessandro Gherardi — che ne ebbe la prima idea — un «Manuale degli Archivi», indispensabile per gl'impiegati e per gli studiosi.

Quello che importa è la condizione fatta agli studi storici e agli studiosi negli Archivi di Stato; condizione rispettata e privilegiata un giorno, tollerata oggi come un malanno inevitabile. S'intende bene che le singole Direzioni possono agevolare, come in realtà agevolano, il compito degli studiosi; ma noi intendiamo parlare dell'indirizzo generale, della norma quasi costante, dei criteri informatori dell'azione governativa e burocratica di fronte alle esigenze degli studi storici, invece di denunziare abusi o manchevolezze dei direttori o dei soprintendenti. Si legga, infatti, la relazione sul «Funzionamento degli Archivi di Stato italiani nel 1911» fatta al Ministro dell'Interno dal Direttore generale dell'Amministrazione civile, e si sarà costretti a riconoscere che il valent'uomo ha creduto di esser chiamato a fare il resoconto tecnico-finanziario di un'azienda industriale!

Chi, poi, leggesse l'ottimo scritto di Eugenio Casanova su l'Archivio di Stato di Napoli dal 1899 al 1909, vi troverebbe accumulato un materiale abbondantissimo per dimostrare che gli Archivi italiani per non essere considerati come gli uffici delle Intendenze di finanza hanno bisogno di molte e radicali riforme.

Una volta, ahimè!, quando non avevamo al nostro attivo mezzo secolo di vita nazionale, gli Archivi eran fatti per gli studiosi, e studiosi e maestri insigni vi eran preposti, non soltanto perché custodissero i tesori affidati alle loro cure, ma anche per guidare le ricerche degli eruditi a traverso le asprezze e le difficoltà di tutti i lavori storici di vasto disegno che hanno bisogno, ad ogni passo, di lumi, di schiarimenti, di rivelazioni, di riferimenti precisi. Il Bonaini ed il Guasti, per Firenze e la Toscana, e il Capasso, per Napoli e il Mezzogiorno, possono considerarsi come i fondatori di un metodo prezioso, la cui traccia luminosa sarebbe stato compito nostro non abbandonare giammai. Allora, direttori e impiegati copiavan meno pratiche legali, fedi di nascita, certificati penali, e simili, scrivevan meno lettere d'ufficio e stillavano meno ordini del giorno e circolari e note informative, ma conoscevano più i fondi archivistici e si preoccupavano più di rendersi utili agli studiosi. Inventari, regesti, sommari, tabelle riassuntive, indici cronologici e toponomastici, indici per materie, per magistrature, per fondi, tutto era previsto, fatto e preordinato al fine supremo di agevolare le ricerche storiche, cioè di renderle possibili e feconde. Ne venne fuori quell'ordinamento degli Archivi toscani che, pur con qualche lacuna (più, del resto, ammissibile per ipotesi che praticamente indicabile), meritò l'elogio riconoscente di tre generazioni di studiosi e desta ancor oggi la nostra ammirazione. A Firenze e a Siena, per esempio, il ricercatore può in brevissimo tempo rendersi conto di ciò che l'Archivio possiede su l'argomento particolare del suo studio, e trova negl'indici a stampa e manoscritti una guida preziosa. Si faceva un po' a confidenza con gli Archivi, è vero, e ne derivarono, specialmente nel Mezzogiorno, danni e inconvenienti deplorevoli; ma, in complesso, gli scopi ai quali dovrebbero mirare gli Archivi erano quasi pienamente raggiunti, con minor numero di regolamenti e minor numero d'impiegati.

Oggi, invece, in alcuni Archivi è quasi impossibile un proficuo lavoro scientifico. In altre parole, là dove il lavoro di spoglio, d'inventario, di regesto, di ordinamento era già fatto da anni, come in Toscana, le ricerche possono sempre farsi con gran frutto, quantunque le esigenze moderne richiedano nuovi e più complicati lavori da parte degli archivisti; mentre là dove, come a Napoli, l'opera dei primi ordinatori non poté, per mille ragioni, essere altrettanto completa e sistematica, gli studi storici si trovano a lottare contro incredibili e, spesso, insormontabili, difficoltà. Voi volete, per esempio, fare uno studio qualsiasi su l'età angioina? Naturalmente, domandate indici, inventari, schedari che vi diano le necessarie indicazioni e vi servano, fin dagli inizi dei vostri studi, a valutare la portata della ricerca particolare. La vostra domanda è assai legittima e discreta. Ma vi si risponde che i registri angioini non sono stati spogliati o schedati, se non nel quasi inutile inventario compilato sotto la direzione del Capasso, nel quale non si trova se non l'indicazione sommaria degli anni ai quali i documenti dei singoli registri si riferiscono e quella delle intestazioni dei quinterni e fascicoli dei quali i volumi si compongono! Vi si risponde altresì che delle Pergamene di R. Zecca «non sono visibili dal pubblico» i regesti manoscritti, perché sono stati riconosciuti errati e, talvolta, cervellotici. E, se si ripete la discreta domanda per le numerose pergamene provenienti dai monasteri soppressi, la risposta non è, sostanzialmente, diversa; o, se inventari esistono e si concedono in lettura, essi sono tali che lo studioso preferisce fare per conto proprio quel faticoso lavoro che l'Archivio avrebbe dovuto già fare per lo studioso. Così, la ricerca di un mese esige un anno di fatica! Né gl'impiegati possono fare opera proficua per gli studi, oppressi come sono da una infinita quantità di pratiche burocratiche, ora per la questura, ora per i tribunali, ora per il demanio, ora per i privati che hanno giudizi annosi e complicati da sostenere.

E quasi che ciò non bastasse, ecco spuntare ad ogni passo il diritto del fisco! Questo è un argomento delicatissimo che domanderebbe un lungo discorso; ma è, anche, un argomento divertentissimo per chi frequenta gli Archivi italiani. Il male incomincia dall'alto, pur troppo. Lo Stato considera, valuta, apprezza, diremo così, un Archivio servendosi delle somme dei diritti fiscali che esso riesce a spillare al cittadino, e dal numero dei metri di scaffalatura...., e valuta il merito delle singole Direzioni a seconda della loro rigidità fiscale. Un Archivio, quindi, che incassi un bel nulla, ma serva egregiamente agli studiosi, è poco meno che un Archivio inutile, e un direttore che conosca meravigliosamente il suo Archivio ma non abbia le attitudini di un agente daziario, è una «brava persona» degna di andare in pensione appena gli anni di servizio e le condizioni del bilancio consentiranno. L'impiegato, dunque, fiuta sempre, cioè *deve fiutare* sempre, nello studioso, un pescatore di notizie peregrine atte a risolvere o a far progredire su la via della soluzione le liti semisecolari delle quali si diletta la litigiosità del nostro temperamento etnico; o un sapiente e interessato compilatore di alberi genealogici per commissione di qualcuno delle migliaia di «nobili» che vivono di speranze e di sante memorie; o un proprietario di genio intento ad arrotondare i confini di un podere contrastato. Quindi, chi volesse studiare, per esempio, la costituzione del demanio comunale nel Mezzogiorno d'Italia (e dicasi lo stesso per le altre regioni italiane dove maggiormente fiorì il demanio comunale) e seguirne le vicende fino alla legge eversiva della feudalità, non potrebbe farlo senza incontrare ad ogni passo difficoltà e inciampi d'ogni specie, divieti e ostruzionismo irritante. I vecchi catasti, anche quelli che hanno, evidentemente, perduta qualsiasi importanza *pratica*, sono custoditi, in quasi tutti gli Archivi, come materie esplodenti: basta domandarne uno, anche se si tratta di un catasto del trecento (!), per sentirsi ripetere il ritornello fiscale e per esser costretto a incomodare la Direzione perché conceda il permesso di consultare il sacro documento! Chi, poi, volesse studiare i rivolgimenti della proprietà fondiaria in seguito alle leggi eversive dei primi del secolo decimonono, dovrebbe, per non perdere tempo, andare a Roma, farsi presentare al Ministro, esporre, con lagrime abbondanti, il proprio caso miserando, prestare giuramento.... e mettersi a lavoro, con la speranza che gl'impiegati non siano più zelanti del Ministro.

Che dire, poi, dei cosiddetti argomenti di studio? La pazienza del ricercatore è messa a dura prova, sempre perché è vigile e assillante il sospetto che sotto le misere spoglie di un argomento scientifico, cioè innocuo, si celi la diabolica sembianza di un argomento.... fiscale. Se uno studioso è preso dal fatale desiderio di scrivere la storia del Mezzogiorno dal 1757 al 1860 e di legare il proprio nome a un'opera immensa di cui grande è il bisogno, dovrebbe fermarsi, per essere uno studioso d'ordine, alla superficie dei fatti; ma, se vuole studiare la costituzione economica dell'ambiente, l'impalcatura giuridica della società e altre simili diavolerie, l'impiegato sapiente gli domanderà: «Ma, avete cambiato tema?». Onde la necessità che lo studioso si affatichi a dimostrare che egli non è un pazzo o un interessato pescatore di notizie d'indole patrimoniale o nobiliare, e che si rechi in Direzione a parlamentare con colui su le cui spalle lo Stato (è onestà il riconoscerlo) addossa un peso veramente enorme. Ma appianata la difficoltà d'indole fiscale, ecco quella delle date: tutti sanno, infatti, che non si possono studiare documenti posteriori al 1830 riguardanti la politica estera e interna degli Stati che costituirono il Regno d'Italia. Come fare, quindi, a voler precisare la parte che ebbe, per esempio, il Mezzogiorno nel movimento unitario? Come studiare le sette segrete e le origini e lo svolgimento del brigantaggio? Come studiare in quali proporzioni e con quale intensità abbiano partecipato le varie classi sociali ai moti del '48 e a quelli del '60? Esistono forse interessi superiori a quelli, supremi, della ricerca scientifica?

Né questo è tutto. L'ordinamento di alcuni Archivi è quasi completamente da rifare, ma lo Stato che tante cose sa non ha ancora saputo prescrivere un ordinamento razionale e uniforme, né ha voluto, finora, istituire gli ispettori degli Archivi, i quali avrebbero potuto segnalare il disordine di alcuni ordinamenti e proporre le opportune riforme. Così, si continua a conservare le pergamene legate in volume e spiegazzate in modo deplorevole, sì che le pieghe diventano depositi di polvere...; e si continua ancora a mantenere sconvolti i vecchi e ricchi fondi monastici contro tutte le esigenze degli studi storici e della dottrina archivistica; come si continuano a usare i più disparati processi per il restauro delle vecchie carte. Perché non si fissano delle norme precise e costanti?

È evidente che tutti questi mali non sono affatto imputabili, in alcuno degli Archivi, a incapacità dei direttori. I direttori fanno ciò che possono; interpretano quasi sempre con larghezza le disposizioni regolamentari; fanno eseguire dagl'impiegati utili lavori di riordinamento, d'inventario, d'indici; ma non dobbiamo dimenticare che essi sono «impiegati dello Stato» e che debbono, onestamente, aspirare a «far carriera». Ora, se è vero che il più recente regolamento per gli Archivi restituisce all'antico onore l'attività scientifica degl'impiegati, è sempre vero che un direttore dottissimo non sarà mai equamente stimato «come impiegato» se non sarà *anche* un abile agente fiscale e non si metterà per quella via che le leggi e i regolamenti gli additano. Gli studiosi sanno, per citare un caso molto singolare, che la via alla Soprintendenza di Venezia non fu facile per un uomo come Alessandro Lisini; eppure tutti sanno che egli ha fatto dell'Archivio di Siena un gioiello: ha fatto regesti, indici, inventari, ha ordinato fondi, ha costituito serie, ha raccolto cimeli preziosi; si è fatto, a volta a volta, restauratore di codici, pittore, decoratore, imbianchino.... E chi ha avuto la fortuna di studiare nell'Archivio di Palazzo Piccolomini sa che il Lisini è un catalogo vivente, una guida incomparabile, un consigliere prezioso, un vero e autentico Maestro, che farà a Venezia quel che ha fatto a Siena. E chi non ricorda Alessandro Gherardi? Buono, modesto fino all'umiltà, zelante fino allo scrupolo, infaticabile come una macchina, sempre a disposizione degli studiosi, studioso insigne egli stesso, conosceva l'Archivio fiorentino nei suoi ripostigli più segreti. Che cosa non aveva letto, consultato, ordinato, schedato? Pareva nato archivista; e però, si lamentava, con gli amici, dei regolamenti burocratici, che a lui, ai suoi impiegati, agli studiosi intralciavano in mille modi il cammino.

Saremo tacciati di sfacciataggine, se osiamo domandare che gli Archivi siano considerati come reliquiari sacri, che la nazione è chiamata a custodire con assidua cura in servizio degli studi storici? Antico è in noi italiani l'amore alle vecchie carte: esso volle le preziose raccolte dei nostri umanisti e dei papi del Rinascimento, alimentò la nobile esistenza del Muratori, e trovò posto nel cuore di principi munifici. Perché lo Stato italiano, che ha una storia gloriosa, dovrà considerare gli Archivi come uffici amministrativi, e non essere mai conscio dei grandi bisogni degli studiosi e dei grandi servigi che il progresso degli studi storici rende nobilmente al paese?

Romolo Caggese.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

FILIPPO BRUNELLESCHI E LA CUPOLA DEL DUOMO

Pensare al Brunelleschi (e sono grato al Reymond, che col suo libro recente m'ha fatto riapparire la cara immagine) significa rivedere gli archi e le colonne del portico degli Innocenti, della chiesa di San Lorenzo e di Santo Spirito, la linea della Cappella dei Pazzi e della Sagrestia, dove egli e Donatello collaborarono per comporre il primo interno del Rinascimento, e soprattutto Firenze con le sue torri, i suoi palagi, le sue chiese, e, in mezzo, la chiesa e la cupola di Santa Maria del Fiore.

Dopo la cupola di Michelangelo, che sorge calma e maestosa nel cielo di Roma, potente espressione in quel luogo della idea di dominio, due sono le cupole che hanno suscitato la maraviglia e l'ammirazione del mondo: l'una di Santa Sofia di Costantinopoli, l'altra del Duomo fiorentino. E sono quelle che il tempo e la barbarie hanno più rispettate. La mole michelangiolesca non è più, nell'interno, come la volevano Bramante e Michelangelo, un'apparizione centrale. La navata del Maderno, dinanzi a chi entra, la fa quasi sparire nella lontananza; e il ritmo trionfale degli archi, che si aprono sotto lo spazio, ove ascende la volta immensa, è turbato dalle enormi dimensioni del tabernacolo berniniano, che sembra invaderlo con le sue colonne tortili. L'armonia è perduta, e non solo all'interno ma anche all'esterno, dove, intorno alla linea maravigliosa della cupola, s'aggruppano e s'aggiungono costruzioni e particolari decorativi non organicamente fusi con quella sublime creazione del genio umano.

Esternamente, la chiesa di Santa Sofia non esiste più, come insieme architettonico: essa è soltanto una massa di case, di casupole, di mura, d'archi, di sproni, fiancheggiata da quattro grandi minareti. La cupola, divenuta pesante e depressa, non domina il vasto edifizio, del quale più non fanno parte i vasti portici che lo precedevano. Ma, nell'interno, così la cupola come tutto il vasto tempio, benchè privi dell'antico splendore dei mosaici, serbano intatta la perfezione della linea; e quanto rimane rende possibile immaginare le mirabili opere che lo stucco islamitico nasconde, e speriamo non per sempre, agli occhi nostri.

Questo interno è ancora una maraviglia per l'armonia delle proporzioni architettoniche e per la ricchezza della policromia. Immaginate, cominciando dal pavimento, i marmi di tutti i colori, che davano l'impressione d'un tappeto, o d'un prato smaltato di fiori; poi le incrostazioni marmoree della parte inferiore delle pareti, arricchite di fregi, di cornici, di smalti, di metalli; poi, in fondo alle esedre absidali, il più grande fulgore ornamentale fra colonne di porfido egiziano. Immaginate sulla parte alta delle pareti, sugli archi, nella curva delle cupole e delle absidi e sulle volte delle tribune, grandi mosaici su fondo azzurro e oro, i più belli che l'arte abbia creati per adornare una chiesa.

Si comprende che una tal ricchezza decorativa rendeva necessaria una luce che ne rivelasse tutta la magnificenza, avvivando i colori, facendo scintillare l'argento e l'oro. Ed ecco perchè la cupola fu forata da quaranta finestre, e perchè altre innumerevoli ne furono aperte da per tutto, in file, lungo la navata, nei matronei, sull'abside, nelle esedre, in modo che da ogni parte irrompessero fiumi di chiarore, ed ogni cosa rifulgesse. Il mosaico della cupola rappresentava il cielo stellato, ed era possibile vederla intera sino alla sommità, da ogni lato della chiesa. Oggi il suo cielo è nascosto da una tinta giallastra; ma il traforo luminoso delle quaranta finestre la fa ancora sembrare sospesa nell'aria, come la cosa più lieve in mezzo a quel sicuro e folto volo d'archi, di volte, in quell'insieme così ricco di colore e così puro di linee, «il più armonioso, scrive lo Choisy, che abbiano mai creato il genio della Grecia e di Roma».

La cupola di Santa Maria del Fiore è invece tutta piena d'ombra; nè vale a rischiararla la poca luce che piove dalla lanterna e che penetra dagli occhi del tamburo. La sua bellezza, diversamente da quella della maggiore chiesa bizantina, si manifesta intera nello sviluppo della linea esteriore, e nella sua armonia con le altre parti dell'edifizio. L'una fu creata per fare, col suo cielo di stelle, da padiglione alle solennità dei riti orientali, in quell'interno destinato a celebrare il trionfo della nuova religione; l'altra ascese sul chiaro azzurro fiorentino, con la linea ancora medievale, per salutare e proteggere la città nuova, i nuovi cittadini, e per fondersi in un maraviglioso insieme con l'arte rinnovellata. Però, mentre quella d'Oriente si continuava con l'abside e con la navata, questa occidentale si continuò con la piazza e si compose coi vicini edifizi, e più lungi con le torri e con le altre chiese, e divenne la prima grande cupola del Rinascimento.

Se pensiamo alle altre cupole d'Italia, esclusa, s'intende, quella di Michelangelo, vediamo che esse non sono per lo più se non particolari architettonici, se non costruzioni destinate principalmente a dare una maggior luce alla navata maggiore delle chiese. A Firenze invece la cupola è il cuore dell'edifizio, è il cuore della città, di cui occupa il centro, è la vera creazione vittoriosa, la costruzione dominatrice, è tutta la chiesa e trionfa sotto la luce del cielo e sul fondo delle colline.

E appena la nuova età la vede compiuta, tutti vanno ad adunarsi sotto il vasto spazio, e vi si trovano a loro agio, per vivere in armonia coi tempi mutati. I buoni fiorentini sono già abituati a riunirvisi, specialmente nel gran freddo e nei giorni canicolari. «Qui, dice L. B. Alberti, abita di continuo la temperie, si può dire, della primavera. Fuori, vento, gelo, brina: qui entro tiepido aere e quieto; fuori, vampe estive; qui entro, temperatissimo refrigerio». Nel Duomo si passeggiava, e i cittadini vi si trovavano insieme come sotto la Loggia dell'Orcagna, l'altro edifizio trecentesco costruito secondo lo spirito del Rinascimento. Ivi infatti l'arco a tutto sesto, d'ispirazione interamente classica, nasce su fasci di colonnine gotiche, che hanno capitelli adorni di foglie gotiche. Ma il gotico è ivi, come quasi dappertutto a Firenze, un elemento decorativo, d'importazione, una cosa aggiunta; ed è quindi privo della vita degli organismi. I fiorentini lasciano le case isolate e chiuse simili a prigioni, escono dai palagi che sembrano fortezze, e ritornano dove splende il sole, vanno per le vie che già s'adornano, e si fermano ad ammirare la cupola, davanti al Battistero che sembra attendere le porte del Paradiso.

Quanto ho detto potrebbe bastare a far comprendere che la costruzione del Brunelleschi, pure essendo formata di detriti medioevali come altre opere del grande architetto per esempio la Sagrestia vecchia, corrispondeva allo spirito del Rinascimento, ed era un fatto nuovo, un'opera nuova, una creazione artistica. Ora ciò è negato dal Reymond, il quale accogliendo l'opinione dello Choisy, aggiunge che noi moderni «meglio informati» dei critici antichi, sappiamo che la famosa commissione degli otto architetti fiorentini, quando il tamburo della cupola era già compiuto, aveva interamente fissato lo sviluppo della costruzione superiore in pianta e in elevazione, e ciò fin dal 1367. La cupola di Firenze è dunque una concezione del secolo XIV, alla quale il nome del Brunelleschi «è rimasto legato solo perchè ebbe il merito di costruirla».

In altri termini il Reymond afferma che la cupola del Duomo fiorentino è opera di otto maestri che *non l'hanno eseguita*. Ora io voglio permettermi di osservare che, prima di tutto, *otto sono troppi*. Abbiamo molti esempi di collaborazione artistica, che non ci mettono mai dinanzi a più di due artisti. Ne abbiamo avuti tre a Roma, per il monumento a Vittorio Emanuele. Ma qui non si trattava di fare, ma di strafare, guastando tutto ciò che era nato da una pura e serena ispirazione; e invece di tre potevano essere anche trecento, tanto non si trattava di artisti. Invece quando due artisti si propongono un'opera in collaborazione, si sa che uno, il più potente e originale, finisce per darle l'impronta della sua personalità. Così, dei due che sono noti come gli architetti di Santa Sofia, si sa che Antemio fu il vero creatore di quell'organismo maraviglioso. L'architetto dunque deve essere stato a Firenze uno solo, e di lui il Brunelleschi avrebbe eseguito la costruzione, immaginata e già fissata nei suoi particolari. Ma io domando: può veramente l'artista eseguire, dare una forma visibile e tangibile alla idea d'un altro? L'artista è uno di cui l'anima non somiglia a quella degli altri, di cui la vita si alimenta nell'essere sola e diversa. Quando Giorgione morì in età giovanile, lasciò alcuni quadri incompiuti, i quali, secondo ciò che si dice, furono condotti a termine da Tiziano. Ora io vorrei sapere in qual modo è possibile finire l'opera d'un altro. I quadri di Giorgione che si dicono finiti da Tiziano, sono di Tiziano. Se in essi egli lasciò intatta qualche cosa preesistente, ciò gli servì come mezzo d'espressione d'un'idea sua, fece parte del suo lavoro, passò nell'opera sua, diventò un'altra cosa.

Nè si dica che queste considerazioni non sono applicabili all'architettura, dove la misura è tutto. Ciò al più potrebbe affermarsi per la maggior parte delle fabbriche moderne che sono fuori dell'arte. Ma il Brunelleschi, nato per creare, non poteva ridursi a fare il mestiere di esecutore secondo misure prestabilite. Nato nel 1377, non poteva non avere nella sua prima giovinezza un po' di medioevo nell'anima, e però una fra le prime sue aspirazioni fu di veder continuata l'opera interrotta, per mancanza di ardimento e di genialità. Il *voltare la cupola* gli si presentò come un problema di tecnica; ma questa non è un mestiere che si può apprendere; è invece tutta l'arte. Certamente fa parte dell'attività artistica il mestiere, un certo modo di far presto e bene, e di rendere la materia obbediente; ma esso è un frutto dell'esercizio, e d'una educazione dell'occhio e della mano; cose che nulla hanno di comune con la potenza di creare. Oltre al problema di tecnica, il Brunelleschi nella costruzione della cupola doveva presentire l'appagamento d'una sua aspirazione religiosa, a lui trasmessa dal secolo in cui nacque. Ma come nacque, potè egli rinascere, dopo che ebbe veduta Roma. Pure, non la visione di Roma e il fascino delle sue rovine valsero a guarirlo dalla febbre di vedere, con la potenza del genio, divenuta reale la cupola, della quale tutti sognavano l'apparizione nel cielo fiorentino. L'Urbe gli dette una seconda vita, ma ancora ardeva la fiamma dell'antica; e volle tornare a Firenze. Ivi, dopo le note peripezie, comincia la costruzione da lui diretta; ed appare subito l'opera nuova. Tutto ciò che gli trasmette il medioevo si trasforma nel suo spirito, ove si fonde con l'antico, in una visione inattesa. La cupola infatti non somiglia a nulla dell'arte classica o medioevale. È la prima cupola, in cui la linea ogivale dell'architettura gotica, con la salda e incrollabile struttura antica, riesce ad esprimere, per l'eternità, il sogno d'un popolo rinnovato; è la prima preghiera di pietra, la prima implorazione ascendente col suono delle campane, verso il trono di Dio e verso la bellezza del mondo.

Che cosa avrebbero fatto invece gli otto architetti ideatori del progetto famoso? Come sarebbe stata la nuova cupola? Noi non la vediamo, non la pensiamo, nè la vogliamo o possiamo immaginare. Essa non esiste fra le cose visibili e tangibili. L'architettura invece è ciò solo che, nello spazio, ha assunto una linea e una forma, in un ritmo d'incanto. Il Brunelleschi invece, sulla muta base ottagona del secolo decimoquarto, ha saputo creare la linea musicale in una forma incrollabile, mostrando una così sicura conoscenza della materia e delle leggi del peso, da rendere possibile a quell'ardimento, il suo successivo e rapido trasformarsi in trionfo.

Come gli architetti che fecero le maravigliose cattedrali francesi del duecento, Filippo Brunelleschi faceva parte delle corporazioni delle arti, ed era come quelli il capo degli operai. Era ogni giorno in un contatto assiduo, fatto d'intelligenza e d'amore, con la materia della sua arte, «egli stesso, come dice il Vasari, andava alle fornaci, dove si spianavano i mattoni, e voleva vedere la terra e impastarla, e cotti che erano, li voleva scerre di sua mano con somma diligenza. E nelle pietre guardava se vi erano peli dentro, se eran dure, e dava agli scarpellini i modelli delle ugnature di legname e di cera, o così fatti di rapo; e similmente faceva dei ferramenti coi fabbri». Egli sentiva che ogni pietra, ogni trave o ogni operaio erano strumenti che servivano alla sua espressione artistica, e sapeva che se si fosse allontanato, come infatti avvenne per i suoi dissensi col Ghiberti, il lavoro si sarebbe interrotto. Ora, come è possibile che una così mirabile organizzazione di lavoro, che un così perfetto congegno, simile a quello che nella natura produce le forme della vita, non abbia avuto come scopo la creazione dell'opera nuova? Ed è possibile che l'artista nato a creare con impeto giocondo, si sia potuto indurre a fare solo un lungo e faticoso calcolo di forze e di resistenze, per eseguire, su misure già stabilite, l'opera d'un altro?

La misura è in architettura un elemento essenziale, che non può essere presupposto come un programma invariabile, ma che subisce le vicende del lavoro come il disegno e come il colore nella pittura. È un elemento espressivo che si svolge e si modifica quando l'edifizio diventa reale e l'occhio vede le sue proporzioni, cioè le relazioni fra le sue parti. Allora un edifizio diventa come un quadro, che l'artista non può giudicare se non quando, eseguite tutte le parti, e placato il primo impeto del lavoro, si scoprono le deviazioni e si preparano i pentimenti. Ora anche in architettura i pentimenti sono possibili; ed io mi ricordo di Giuseppe Sacconi che, dopo fatta eseguire con somma cura e grande spesa la rampa d'una scalea, quando la vide al posto, ne ordinò la demolizione. L'artista, nel costruire, lavora, e spesso è costretto a rifare, se vede che il già fatto s'allontana dalla sua visione. La misura è in architettura uno degli elementi che, nel suo sviluppo come mezzo d'espressione, può rendere inevitabile qualche correzione, è una musica che non può essere giudicata se da notazione sulla carta non si trasforma in esecuzione orchestrale e non ci rapisce nell'abisso sinfonico.

Ora, nell'esecuzione orchestrale della cupola, il Brunelleschi sa mettersi in armonia con ciò che ancora canta nel passato che s'allontana, con gli accordi che ancora persistono, col coro che ancora si leva sovrano dal vicino campanile e da tutta la cattedrale, e sa essere mistico se le cose risvegliano la sua anima medioevale, sa adoperare la curva ogivale per volare più in alto con la sua preghiera, e sa in pari tempo creare la prima cupola del Rinascimento.

Angelo Conti.

La conquista pacifica della Libia

Quanti in Italia, ed erano sino a 15 mesi addietro una assai piccola minoranza, avevano fede nell'avvenire del nostro paese in Tripolitania e ne auspicavano prossima la pacifica conquista, quasi di una pera matura — per usare l'espressione di un illustre diplomatico — che dovesse cadere nel nostro grembo, non possono non seguire con legittima soddisfazione gli avvenimenti che si succedono in Libia o per lo meno nella sua parte occidentale. Soddisfazione che proviene loro dal vedere verificate le previsioni che essi facevano sui sentimenti che la popolazione della Tripolitania, d'indole più mite e pacifica che non si creda, avrebbe dimostrato in favore dell'occupazione italiana. Giacchè è ben noto che per concorde giudizio di quanti conoscevano il paese e vi avevano più o meno soggiornato, le relazioni tra gli indigeni arabo-berberi e i turchi dominatori erano, prima della nostra occupazione, tutt'altro che buone; e da molte delle personalità più influenti della città e della regione si attendeva con sincero desiderio il momento in cui, al dominio incurante e spogliatore del governo di Costantinopoli si sarebbe sostituito quello dell'Italia che, si confidava, avrebbe reso alla regione i benefizi medesimi che la Francia e l'Inghilterra rispettivamente rendevano ai paesi contermini della Tunisia e dell'Egitto. Vero che da qualche anno a questa parte la fiducia nel nostro intervento era un po' scossa. Troppe volte questo intervento era stato annunziato prossimo, senza che all'attesa corrispondessero i fatti, perchè ormai anche in coloro che più a noi si mostravano ligi non subentrasse all'antica fiducia un sentimento di sconforto e di delusione.

D'altra parte il governo turco, che sino a questi ultimi tempi considerava la Tripolitania quasi come una colonia penale, «la Siberia del sole» come la chiamavano i funzionari ed ufficiali relegati nelle remote guarnigioni di Murzuk, di Ghadames e di Ghat, aveva, dopo la rivoluzione giovane-turca cui non fu del tutto estraneo il Circolo Militare di Tripoli, mostrato una cura più vigile per quest'ultimo lembo del suo dominio africano promovendone utili miglioramenti. Senza prendere alla lettera l'apologia del suo governo che l'ex vali Ibrahim pascià espose nell'appendice del recente libro dello svizzero Bernet, è indubitato che il governo turco aveva iniziato un'opera di instaurazione civile, alla quale non era certamente estraneo il desiderio di controbilanciare quella, assai apprezzata dalla popolazione, del Governo nostro, in fatto di scuole e di assistenza medica; del Banco di Roma in fatto di imprese economiche.

Testimonianza di questo nuovo interessamento rimangono, monumenti non ispregevoli, la Scuola di arti e mestieri che sorge in Via Riccardo Cassar, la Scuola di agricoltura presso Mesri, semidiroccata per le vicende della guerra, l'elegante palazzo della nuova Banca agricola ottomana (ora ufficio postale) per la quale il governo turco aveva raccolto fra i ricchi proprietari indigeni i capitali occorrenti, ma che non potè fare in tempo ad aprire i suoi sportelli.

Ma questi benefici materiali, che del resto non erano spesso che una lustra, non venivano da tutti giustamente apprezzati, anche perchè il nuovo regime giovane-turco era ben lungi dall'incontrare il favore della popolazione indigena, sinceramente attaccata all'ortodossia mussulmana. Meglio, essi dicevano, i cristiani dominatori, che rispettano la nostra religione, piuttosto che questi degeneri seguaci dell'Islam che vogliono imporci le loro riforme e offendono le nostre credenze.

È noto come un movimento controrivoluzionario capitanato da Hassuna Caramanli, capo dell'aristocrazia locale, incontrasse il favore della gran maggioranza della popolazione, fatta presto accorta della poca fiducia che meritavano i nuovi sistemi. Ricordo a questo proposito quanto ebbe a dirmi una delle personalità più intelligenti e stimabili dei notabili tripolini che occupò già un'alta carica nell'amministrazione turca locale. I nobili sentimenti di cui egli era sinceramente animato avevano in lui, al pari che in molti altri, fatto nascere grandi speranze nel nuovo regime. Ma egli dovette presto accorgersi che non certo il regime giovane-turco poteva far risorgere la sua patria dallo stato di abiezione in cui l'antico regime l'aveva lasciata. Per questo, pur non facendo con me un mistero delle sue aspirazioni, del resto legittime, per l'indipendenza della sua patria una volta che, sia pure fra secoli, avesse conseguito il grado necessario di civiltà, salutava con plauso la dominazione italiana, nell'opera della quale per la causa da lui vagheggiata pienamente confidava. La sincerità di queste sue franche dichiarazioni era avvalorata dal fatto che egli nulla aveva domandato o domandava ai nuovi dominatori, mostratisi anzi verso di lui ingiustamente diffidenti e sospettosi.

Se tali erano i sentimenti che le classi dirigenti della popolazione mostravano in previsione di un cambiamento di dominio, era perfettamente logico e naturale che coloro che tali sentimenti conoscevano, non già per corse fugaci fatte per preparare l'opinione pubblica all'impresa, ma per una pratica di anni, dovessero considerare che l'opera della conquista si sarebbe ridotta ad una vera e propria passeggiata militare per la quale, spazzato facilmente l'ostacolo che avrebbero potuto opporre le indeciddite guarnigioni turche, il paese si sarebbe tosto volenterosamente sottomesso.

Senonchè queste rosee speranze, legittimate da tanti fatti ed avvalorate dal contegno dei capi indigeni mostrato subito dopo lo sbarco, dovevano troppo presto svanire. Le tristi giornate del 23 e del 26 ottobre nelle quali, non è ormai un mistero per nessuno, fummo sul punto di esser ricacciati in mare, mostrarono chiaramente quanto grande fosse stata la nostra illusione. Si parlò di un tradimento, si giunse persino a ripetere che il povero capitano Verri, il nobile eroe della impresa, si fosse volontariamente votato alla morte dopo che aveva veduto così dolorosamente cadere le illusioni che egli, dicevasi, coi suoi rapporti anteriori alla conquista aveva fomentato. Sospetto ingeneroso dal quale la purissima gloria del prode soldato in cui si accoppiavano qualità di cuore e di mente veramente superiori, non rimane certo offuscata. — Che cosa fosse di vero nel famoso tradimento è ormai da tutti risaputo; nè si ignora che solo al fermo contegno a noi favorevole della popolazione della città sguarnita si deve se un più grande disastro ci venne risparmiato.

Le ragioni di questo repentino cambiamento di disposizioni da parte dei capi della Menscià e del Gebel per qualche tempo rimaste occulte almeno in Italia, cominciano ora a palesarsi per affermazioni concordi di testimoni oculari. Quanto in proposito scrive un giornalista reputato e stimato (1) non può non produrre una grande impressione nel paese. Esse confermano del resto rivelazioni apparse altrove già or sono vari mesi, passate forse allora inosservate. In sostanza si accusano i nostri reggitori di non aver saputo tenere nella dovuta considerazione le offerte spontanee di sottomissione dei capi indigeni recatisi a Tripoli a fare atto di omaggio ai nuovi dominatori, onde essi vedendosi trascurati e offesi nel loro decoro, avrebbero offerta facile presa alla propaganda turca che assai abilmente seppe sollevare in loro il sentimento nazionale e religioso ravvivato opportunamente dall'oro sparso a piene mani. Si sarebbe insomma ripetuto in diversa misura quello che già si era verificato in Eritrea, dove è noto che il disprezzo e l'offesa recata all'autorità di un capo rispettabilissimo quale era Batha Agos provocò la rivolta che ebbe il suo triste epilogo ad Adua.

Non è qui il caso di addentrarsi nell'esame di un'accusa che altri potrà a suo tempo raccogliere e discutere a fine di trarne nuovi ammaestramenti per l'avvenire. Ma non sembri inopportuno che sino da ora si metta in guardia l'opinione pubblica contro la troppa facilità con cui da parte nostra si parla, a proposito degli indigeni della Libia, di sospetti e di tradimenti e ci si erige severi censori di quello spirito di sicura fiducia o di vera fratellanza che è caratteristica della nostra razza e al quale dobbiamo i nostri durevoli successi coloniali in Eritrea come in Somalia.

Che fra gli arabo-berberi, e non fra loro soltanto certamente, vi possano essere dei tristi e dei fedifraghi, nessuno vorrebbe sicuramente negare. Ma da qualche fatto isolato dedurre leggi generali per condannare quel popolo, che in moltissimi casi ha dato prova della rettitudine dei suoi sentimenti sarebbe ingiusto e pericoloso. Queste considerazioni vengono a proposito dopo il fatto, certamente dolorosissimo, dell'uccisione del tenente De Bernardi per opera di alcuni malviventi Tarhuna. Fra tutti i popoli della Tripolitania propria i Tarhuna godono pessima fama per gli atti di vero e proprio brigantaggio a cui si davano anche prima della nostra occupazione a danno dei più miti abitanti della Gefara. Il brigantaggio, ricordiamocelo tuttavia, non è istituzione esclusivamente arabo-berbera! — Una maggiore vigilanza, ed occorrendo una maggiore severità, sarà da usarsi a riguardo di questo come di altre popolazioni che se ne mostrassero degne. Ma guardiamoci dall'erigere a sistema la diffidenza, il sospetto e tanto meno il disprezzo verso un popolo che ha più alto che non si creda il sentimento della propria dignità e la coscienza del proprio valore. Senza ricorrere a testimonianze più remote, teniamo presente quanto i componenti della missione Sforza Sanfilippo hanno narrato circa il contegno esemplare tenuto sempre a loro riguardo da parte della popolazione indigena, durante i lunghi mesi della loro prigionia e Socna, nel Fezzan e nel Gebel. Un conoscitore del paese autorevolissimo, il commendatore Bresciani, con molta opportunità rilevò il vantaggio che avrebbe arrecato alla nostra graduale pacifica conquista del paese la sicura fiducia colla quale il ministro Bertolini nel suo viaggio a traverso la colonia si poneva in contatto colle popolazioni di territori non per anco militarmente occupati.

La fiducia e la stima non escludono certa-

(1) G. Bevione nella *Stampa* del 29 dicembre 1912.

5

mente le misure precauzionali e le manifestazioni della coscienza della nostra forza; queste anzi contribuiscono a rialzarne il concetto presso popoli di natura e di tradizioni belligere. Ma ricordiamoci che noi intendiamo inaugurare in Libia una politica, non di assoggettamento nè di assimilazione, ma di collaborazione e questa non può essere sicuramente efficace che a condizione di dimostrare fiducia e stima verso coloro che si eleggono a compagni di lavoro.

Attilio Mori.

Da OMERO a CARDUCCI

Varietà letterarie si intitola veramente, e più modestamente, questo volume dove Giorgio Rossi, simpaticamente conosciuto fra gli studiosi per le sue pubblicazioni tassoniane, ha raccolti molti suoi studi e articoli di storia letteraria, non tassoniani, già comparsi in giornali e riviste della penisola. Ma è l'editore stesso, lo Zanichelli, che nella circolare d'annuncio del libro ci suggerisce il titolo, un poco più risonante e abbagliante, che ho messo in testa a questo articolo e che anche il Rossi, del resto, avrebbe potuto mettere sulla copertina del suo libro, seguendo un costume che, pochi anni fa, ha avuto tra noi parecchi coraggiosi seguaci. Il Rossi, infatti, cominciata la sua raccolta con un vigoroso studio su Omero nel medio evo, passa attraverso secoli e attraverso scuole della letteratura italiana, cogliendo dati, notizie, aneddoti, illuminando uomini e fatti, pubblicando lettere e documenti inediti, per arrivare al Carducci e spiegare in due interessanti articoli le ragioni dell'ordinamento e della contenenza dei due ultimi volumi delle opere del poeta maremmano. Omero e Carducci: e, tra questi due grandi nomi, molti altri di molto minore importanza, qualcuno addirittura sconosciuto: Andrea da Vigliarana, Serafino Aquilano, Domenico Laffi, Giuseppe Maria Buini, il Passeroni, il Frugoni, il Ranalli, il Gozzadini, l'Amari, il canonico Spano.... Il Rossi, come si vede, non è stato sedotto dalle grandi figure della storia letteraria; nè di ciò voglio certo fargli un demerito. Quel che il suo libro, esclusi i due principali scritti su Omero nel medio evo e sul Carducci, perde d'importanza, guadagna di curiosità; apparirà a qualcuno meno grave e solenne, ma sarà per parecchi altri più leggibile e gustoso. Non è vero, difatti, che le figure di secondo o di terz'ordine della letteratura non presentino mai alcunchè di attraente per noi: non di rado anzi lo scarso valore intrinseco delle loro opere viene compensato dalla singolarità dei fatti che ad esse si riferiscono, dal modo con cui furono concepite e diffuse, del successo che incontrarono, delle avventure in mezzo a cui trassero il loro autore.

Molto volentieri, per tutto ciò, noi seguiamo il Rossi nella sua piacevole scorribanda attraverso secoli e scuole: scorribanda da erudito che, dove passa, s'impadronisce di date e di documenti come di un prezioso bottino, non lasciandone cadere nessuno, non permettendo a nessuno di restar nascosto. Lo studio su Omero nel medio evo comprende, per esempio, ventitrè pagine di testo, a cui ne seguono ben trentuna di note: quasi più del doppio, se si pensa che sono stampate con carattere più piccino. Non par di vedere il carro dell'Erudizione passare in trionfo in mezzo a un corteo di gente grave e occhialuta, e non ci si sente istintivamente indotti a levarci il cappello? E quando arriviamo all'articolo del Rossi sul Passeroni e possiamo accertarci che il poema di quell'egregio scrittore il Rossi se l'è digerito tutto, non ci sentiamo spinti, dopo il primo istante di raccapriccio, a levarci il cappello un'altra volta e a chieder per quell'erudito stomaco di bronzo una medaglia al valore? Perchè, sebbene del *Cicerone* tutti i professori delle scuole secondarie ce n'abbiano parlato e ne parlino agli studenti d'adesso, nessuno ne ha letto più di dieci ottave (sono in tutto 11117 ottave!) e moltissimi poi non l'hanno nemmeno veduto. Il compianto Arullani, che negli ultimi anni della sua vita si era dedicato allo studio del Passeroni — il che, dicono i medici, fu appunto una delle principali cause della sua fine immatura — non potè più, durante tutto quel tempo, occuparsi d'altro che del Passeroni e intorno al Passeroni pubblicò una quantità innumerevole di articoli che da soli riempirebbero una biblioteca.

Auguro di gran cuore al Rossi che la sirena passeroniana non faccia altrettanto di lui e non lo distolga dagli altri studi, specialmente da quelli sul Tassoni, a cui egli attende; e avverto il lettore che il Rossi, nonostante le sue ottime qualità di erudito, non è però un erudito puro e semplice, di quelli che costumavano una volta, e non vi sciorina quindi sulla faccia tutta la massa di documenti e di notizie di cui si è impadronito, ma cerca invece, il più che gli sia possibile, cacciando tutte le note in fondo a ciascun saggio, facendo agile e colorita la prosa dei suoi articoli, di mostrarci che egli, sebbene erudito, non vuole però affliggerci o schiacciarci a forza di erudizione, che egli è insomma un erudito di quelli che cominciano a costumare adesso, buoni amici, piacevoli conversatori, pieni di riguardi sì per i loro vecchi e solenni colleghi in erudizione, ma gentili e discreti anche con gli altri. Qualcuno, esigente, vorrebbe che si facesse ancora di più: che i libri italiani di erudizione diventassero come molti libri di erudizione francesi, leggibili spesso anche dalle signorine sentimentali, nelle pause fra i romanzi della Werner e il mandolino, e dagli avventori dei barbieri, mentre il loquace figaro li pettina o li raschia. Ma io credo che si pretenda troppo: l'erudizione, direbbe un nuovo signor De la Palisse, è l'erudizione; e un altro gran genio incompreso, il marchese Colombi, aggiungerebbe che i libri di erudizione si fanno oppure non si fanno. E quando si fanno, bisogna pigliarli come sono e come vanno fatti; e chi non li vuole, si accomodi.

Un argomento assai bello è senza dubbio *Omero nel medio evo*. Ci si ricorda, inevitabilmente, il famoso insuperabile libro del Comparetti su Virgilio nel medio evo: insuperabile però, si capisce subito, specialmente per cagione della materia. Virgilio riempie di sè il medio evo: è una figura gigantesca, circonfusa di un'aureola soprannaturale. Omero è invece conosciuto per sentito dire: il *poeta sovrano* sta bene, ma che ha composto un poema di cui non resta più nulla; un poeta, dicono alcuni, che fu contemporaneo di Alessandro e suo maestro con gli altri quattro scelti dal padre del grande capitano per ammaestrarlo; un poeta, brontolano altri (e non si capisce perchè brontolino più volentieri con lui che con altri poeti dell'antichità), meritevole della più rigorosa riprovazione per avere empiamente condotti gli Dei in terra a combattere con gli uomini. Fu conosciuta bensì la leggenda trojana, e si composero anzi intorno ad essa parecchi poemi e parecchie storie, le quali però risalgono tutte, più o meno direttamente, alle due opere tanto diffuse nel medio evo che vanno sotto il nome di Darete Frigio e Ditti Cretese, dove gli Dei pagani sono messi in disparte, piuttosto che ad un riassunto latino dell'*Iliade*, pure allora conosciutissimo, che era intitolato: *Homerus latinus* o *Ilias latina*, e nel quale tutto quanto di soprannaturale e di favoloso si contiene in Omero è fedelmente mantenuto. Il Rossi riproduce le belle parole di un poeta cristiano del quarto secolo, Cajo Vezio Aquilino Giovenco, nel prologo della *Historia evangelica*, che confermano l'opinione del Duval sulle cagione della preferenza accordata dagli scrittori medioevali a Ditti e a Darete. « Tutto passa quaggiù; il mondo stesso sarà un giorno preda delle fiamme; ma moltissimi uomini saranno celebrati per le loro virtù, per le loro azioni magnanime. I poeti aumentano la gloria e il pregio di tali azioni, e sarà eterna la fama di Virgilio e di Omero, mentre i secoli si succedono con rapidità vertiginosa. Ma se i poemi in cui la menzogna è mescolata alle azioni eroiche degli antichi meritano tal gloria duratura, la verità immutabile ci darà un'aureola immortale di lode in tutti i tempi e ricompenserà i nostri meriti ».

Il Rossi, lo confessa egli stesso, ha solo sfiorato l'interessantissimo argomento, intorno al quale ci promette però di darci un giorno o l'altro un più ampio studio, traendo profitto di tutti gli elementi che egli va da molti anni raccogliendo. Compiuti, invece, sono i due saggi sul Carducci, dove si spiegano i criteri seguiti dal Rossi stesso e da Guido Mazzoni nell'ordinare i due ultimi volumi delle *Opere*, *Melica e lirica del settecento* e *Cavalleria ed Umanesimo*, e si fa, con molta precisione e con parecchie gradite notizie, la storia esterna dei vari studi, quasi tutti di storia letteraria, ivi raccolti. E tra Omero e il Carducci, come ho già detto, parecchie altre figure di minore importanza, che danno modo tuttavia al Rossi di intrattenerci sulla loro vita e sulle loro opere, con nostro notevole profitto e piacere. Don Domenico Laffi, per esempio, prete bolognese del '600, chi l'aveva mai sentito nominare? Io no, lo confesso senza rossore. Eppure egli compose un curioso libretto, che ai suoi tempi ebbe molta fortuna, descrivendo un suo *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e a Finisterrae* e narrandoci, con fare simpaticamente semplice ed ingenuo, gli usi e costumi dei paesi visitati, le avventure occorsegli e le cose rare vedute: a Roncisvalle, per esempio, dove il Rossi ci fa fermare con lui, il sepolcro di Orlando, il corno del celebre paladino con la fessura, in perfetto stato di conservazione, prodotta dal gran sonare sulla cima dei Pirenei il giorno della rotta famosa, gli stivali, una staffa e una mazza ferrata di Orlando e una di Rinaldo. E il marchese Francesco Eugenio Guasco chi era? Un buon erudito piemontese del settecento, distintosi più come studioso dell'antichità romana che come poeta, e autore tuttavia di un poema eroicomico su *Quaderna soggiogata*, che non vide mai la luce, sebbene i manifesti annuncianti la pubblicazione fossero nel 1758 già diffusi per l'Italia, pronti i rami con le illustrazioni, pronta la dedica alla celebre Laura Bassi, già raccolto un ingente numero di associati e già stampato qualche foglio. Perchè? Perchè il povero marchese, che desiderava conservarsi nelle grazie di Carlo Emanuele III re di Sardegna e suo signore, era stato vivissimamente pregato da un amico, potente nella corte torinese, di sospendere la pubblicazione del poema. « Per carità, — gli scriveva l'amico, — faccia il sacrifizio del suo poema; la pubblicazione di esso sarebbe l'unico ma insuperabile ostacolo alla sua fortuna. Sua Maestà mi ha parlato di lei e pensa a lei. Ella non ignora che a questa corte basta l'esser creduto cultivatore delle Muse per perdere il credito ». E pazienza pure dei madrigali, dei sonetti e magari delle canzoni! Infatti, aggiungeva l'amico del marchese Guasco, « il Re sa ch'ella ha dato alla luce altre operette, nè le ha disapprovate; ma un poema non glie lo passerebbe »!

Molte altre cose curiose e piacevoli troviamo nel volume del Rossi: versi inediti dell'Aquilano; un carteggio fra l'Amari, il Gozzadini e lo Spano; una traduzione in dialetto bolognese del *Malade imaginaire* del Molière; alcune lettere di Innocenzo Frugoni sul famoso o, per dir meglio, sul famigerato suo « sonetto cartaginese », sul successo straordinario che incontrò in quei tempi, sulla guerra spietata che il Baretti e un giovane poeta allora sorto in Italia cominciavano a muovergli. Varietà grande di uomini e di opere. Si illuminano di un lieto sorriso le pagine che trattano di Domenico Maria Buini e del suo *Malmener, tragichissimo dramma per musica*, rappresentato per la prima volta a Bologna nel 1728, una indiavolata parodia dei melodrammi del settecento, come, poco tempo prima, il più noto *Rutzvanscad il giovane* del senatore veneto Zaccaria Valaresso era stato una parodia felicissima delle tragedie allora in voga. Per contro l'aria frabla della morte spira dai versi di Andrea da Vigliarana, scritti nel carcere di Ferrara, dove era stato rinchiuso nel luglio del 1460 per aver preso parte alla congiura ordita dai Pio signori di Carpi contro Borso d'Este. Sono una lauda e due sonetti, usciti dal cuore del disgraziato mentre gli passava dinanzi agli occhi la tragica visione del patibolo imminente. Accanto ad essi un sonetto amoroso, languido e gentile, scritto forse nei tempi felici in cui il Vigliarana viveva alla corte dei Manfredi di Faenza. Amore e morte: le sole espressioni dell'attività poetica del povero Vigliarana, che il tempo ci abbia risparmiate.

Giovanni Nascimbeni.

MARGINALIA

★ Il centenario di Samuele Smiles. — Il 23 dicembre 1812 nasceva ad Haddington, in Scozia, Samuele Smiles, la cui celebrità è specialmente dovuta al libro universalmente famoso *Self-Help*, « *Aiutati che Dio t'aiuta!* ». Questo libro fu pubblicato nel 1859 e nel solo primo anno — ricorda il *Daily Telegraph* — se ne vendettero ventimila copie e venne tradotto in settanta lingue. Perchè tanto successo? Si trattava d'un libro d'etica popolare che in fondo aveva scopi pratici, quasi volesse insegnare a tutti il modo di vivere quotidianamente sì da porre in valore tutte le proprie forze latenti e palesi. Era un libro che insegnava ad aver successo nella vita: un libro molto adatto cioè ad esser compreso dalla mentalità inglese e adottato dall'utilitarismo prevalente. Ma Samuele Smiles aveva scritto quel libro obbedendo alla sua stessa esperienza. Egli veniva da una famiglia povera ed aveva lottato per riuscire a vivere. Il padre suo era morto prematuramente abbandonando moglie ed undici figli. Samuele aveva dovuto, seguendo l'esempio dell'eroica madre, lottare ogni giorno contro il fato e contro gli uomini per aprirsi una strada ed affermarsi. Si laureò in medicina e cominciò ad esercitarla; ma poichè v'erano troppi dottori nel suo distretto, egli, a ventisei anni, abbandonò la sua professione e andò a Leeds a dirigervi un giornale settimanale, il *Leeds Times*. Dal 1838 al 1844 lo Smiles fece il giornalista e questo gli giovò molto a conoscere uomini e cose, ad acquistare una straordinaria esperienza. L'*Aiutati!* non fu la sola opera alla quale egli commise la sua fama. Nel '57 pubblicava una *Vita di Giorgio Stephenson* che ebbe cinque edizioni in dodici mesi. Incoraggiato da questo successo, scrisse tutta una serie di libri biografici: *Vite degli Ingegneri*, *Vita di Boulton e Watt*, *James Brindley e i primi ingegneri*, *Un editore e i suoi amici*, storia della casa editrice di John Murray. Ma lo Smiles, da vero poligrafo, non si contentò di questo. S'occupò anche di storia e scrisse intorno agli Ugonotti in Inghilterra ed in Francia. Compose una storia d'Irlanda, scrisse la vita di Jasmin, il poeta provenzale. Il successo dell'*Aiutati!* gli suggerì altri libri dello stesso genere come *Carattere* e *Dovere*, ma questi non ebbero la stessa fortuna del primo. Stanco di fare il giornalista, lo Smiles si diede ad imprese ferroviarie e fu dal 1845 al 1854 segretario d'una società ferroviaria. Straordinaria di tenacia, di forza, d'infaticabilità era la sua fibra. Era caratteristicamente inglese nella sua ammirazione per i progressi industriali, per la sua precisa e rigida moralità. La sua fama dura tuttora: i suoi libri servono ancora come premio ed il loro influsso è ben lungi dal tramontare perchè lo Smiles li ha scritti col cuore, traendo le sue massime morali dalla propria convinzione e dalla propria esperienza, non dai trattati filosofici.

★ La casa di Scipione Sardini a Parigi. — A Parigi si può ancora visitare una casa che conserva curiosi ricordi del Rinascimento: quella di Scipione Sardini. D'origine toscana, giunto in Francia dopo la morte di Enrico II mentre Caterina dei Medici s'impadroniva del potere, Scipione Sardini, amabile, spiritoso, insinuante e senza scrupoli, coinvolto in tutti gli intrighi ed abile a pescar nel torbido, accumulò una discreta fortuna come riscuotitore delle gabelle. Questi riscuotitori in fondo « scontavano » le imposte e Dio sa in quali proporzioni ricuperavano i loro anticipi. « Coloro — scrive l'Estoile — che or ora non erano che piccole sardine, son diventati enormi balene ed è così che la Francia ingrassa i pesciolini italiani ». Accusato di aver falsificato dei documenti, Sardini non dovè la sua salvezza che all'intervento della regina madre. Adulatissimo da coloro che pensavano di farsi imprestare del danaro da lui, disprezzato ed invidiato da molti, Sardini comprese che il matrimonio era necessario a rafforzare la sua situazione mondana. Pensò bene allora di sposare la bella Isabella di Limeuil che nel 1563 aveva fatto la conquista del principe di Condé e ne aveva avuto un figlio con grande scandalo generale. Sardini riuscì a piacere alla bella peccatrice e probabilmente dall'epoca del suo matrimonio data il palazzo Scipione. Le feste che vi si tennero possono facilmente immaginarsi. Ricco a milioni, consigliere di Stato, proprietario anche di ammirevoli castelli, innamorato dei bei libri e dei bei fiori, Sardini condusse una gioconda vita, sebben turbata qualche volta dalla preoccupazione di ricordare che il Campidoglio è sempre vicino alla Rupe Tarpea. Dopo la sua morte il palazzo Scipione passò al figlio di lui, Alessandro, il quale lo rivendette, ed il palazzo passò così in diverse mani finchè noi lo troviamo trasformato nel 1630 in ospedale e poi in un forno e in una panetteria. George Cain — che ne parla nel *Figaro* — è andato a rivisitare il palazzo il quale conserva ancora interessanti reliquie: un ritratto assai nero, ma autentico, del figlio di Scipione, un bel caminetto di pietra, alcuni frammenti scolpiti. Le sale sono vaste, con scalinate di legno e lunghe gallerie a volta e grandiosi refettori. Sacchi di farina s'allineano e s'ammucchiano nei saloni che videro le gaie feste di casa Sardini; le carrette occupano il cortile dove circolarono le portantine dei cortigiani e s'allargarono le grandi sottane a volanti delle dame di Caterina de' Medici. Con qualche sforzo di memoria e qualche reminiscenza di Brantôme si possono richiamare dinanzi agli occhi della fantasia, nella vasta e precisa officina che serve a fabbricare il pane modernissimo, le grazie incipriate e le musiche delicate dei danzatori di pavane.

★ Tolstoi ufficiale d'artiglieria. — Della carriera militare di Tolstoi si sa semplicemente, per solito, ch'egli fu ufficiale d'artiglieria: nulla più. La *Gazette de Lausanne* dà altre curiose informazioni in proposito. Disgustato della vita di piaceri ch'egli conduceva come studente all'Università di Kasan, Tolstoi raggiunse nel 1851 suo fratello Nicola, allora ufficiale in una delle guarnigioni del Caucaso, e si arruolò come volontario, per regolar subito dopo la sua posizione. Nel febbraio dell'anno seguente lo troviamo sott'ufficiale della quarta batteria comandata dal colonnello Alexiew. Tolstoi ha allora ventisei anni e in grazia delle sue alte relazioni e delle sue attitudini progredisce rapidamente. Nel gennaio 1853, dopo aver dato i suoi esami d'ufficiale, è nominato sottoluogotenente. Cambia molte volte di guarnigione e poi al principio del 1855 è aggiunto ad una batteria accantonata a dieci verste da Sebastopoli. Egli doveva quest'anno esser già capitano in seconda perchè gli viene affidato un compito importante: la formazione e il comando d'una divisione di batteria di montagna a Belbeck. Questa missione, come Tolstoi venne a sapere più tardi, egli la doveva ad un ordine personale dello czar Alessandro II. Colpito dalla lettura di *Sebastopoli nel dicembre 1854*, l'imperatore voleva così allontanare dai pericoli della guerra un giovane ufficiale il cui avvenire letterario s'annunziava tanto brillantemente. Malgrado che la carriera militare divenisse, come è noto, il punto di partenza della vocazione letteraria e filosofica di Tolstoi, il giovane scrittore se ne stancò presto. In varie lettere scritte durante il 1853 parla già delle sue prossime dimissioni. Queste dovevano tuttavia tardare ancora e non venire che dopo la presa di Sebastopoli. È difficile precisare la data in cui Tolstoi fu radiato dai quadri. Una fotografia d'un gruppo di collaboratori della rivista letteraria *Sovremmenik* fatta nel 1856 lo rappresenta in uniforme a fianco di Turghenieff, Ostrowsky ed altri. È probabile che le sue dimissioni siano state accettate verso quest'epoca. Tutte le notizie che ci son giunte concordano nell'affermare che Tolstoi fu un eccellente soldato, coraggioso ed energico. Egli prese parte a vari combattimenti e il suo valore notato dal principe Bariatinsky gli valse anche un elogio pubblico. A varie riprese la *Storia della ventesima brigata d'artiglieria* ricorda il suo nome nelle spedizioni dirette contro i montanari del Caucaso. Quattro volte fu proposto per la croce militare di San Giorgio, ma in seguito a circostanze sfavorevoli non potè ottenerla, cosa che l'addolorò alquanto come egli stesso ebbe a confessare alla zia Tatiana Alexandrowna. Piccoli incidenti di servizio gli tolsero sempre la soddisfazione d'aver questa croce; ma i ricordi lasciati da Tolstoi presso i suoi compagni d'arme sono vivissimi e cordiali. Egli era perfetto cavaliere, eccellente camerata il cui talento di narratore e la forza fisica non erano comuni. I suoi compagni rammentano ancora la proposta ch'egli fece di restituire all'erario il denaro avanzato dalla compera del foraggio pei cavalli. Tolstoi cominciava a rivelarsi!

★ Lo zio di De Musset. — Il marchese Luigi Maria Alessandro de Musset, castellano di Cogners nella Sarthe, fu un gentiluomo liberale, colto, cortese, benefico. Quando scoppiò la Rivoluzione, egli fu da prima persuaso dalle idee nuove come tanti altri gentiluomini dell'antico regime che si resero conto del mutamento delle cose e degli spiriti e non ebbero paura delle riforme. Ma la Rivoluzione andò infuriando assai più di quel che costoro avessero presupposto e consentito, tanto che il marchese-cittadino De Musset dovette subire una dolorosa carcerazione. In ogni modo il nostro marchese non ci interessa che come zio di Alfred de Musset e ci piace rivederne tracciato nei *Débats* un simpatico profilo. Il marchese abitava per solito la sua terra ed il suo castello di Cogners e spandeva intorno a sè elemosine e buoni esempi. Era un erudito ed un agronomo competente e un filantropo. Sua moglie, nata Malherbe, gli aveva dato quattro figli, due maschi e due femmine. Fu nel 1822 a Cogners che il marchese ricevè per la prima volta la visita di Paolo e di Alfredo de Musset, l'uno di diciannove anni, l'altro di dodici, accompagnati dal loro padre. I due giovani furono benissimo ricevuti dal loro zio. Vi è forse nel verso del De Musset

C'est mon opinion de gâter les enfants

una vaga reminiscenza dell'accoglienza ricevuta a Cogners. Paolo de Musset ci ha lasciato di suo zio il ritratto seguente, grazioso come un pastello del De la Tour: « Egli si teneva ancora dritto come un cero, aveva un colorito d'una notevole freschezza, gli occhi a fior di testa, il naso aquilino, la gamba ammirevole e camminava a garetti tesi, la testa alta, come se facesse sempre il suo ingresso nei saloni del re ». Il buon zio aveva del tenero per Alfredo e gli dava le più belle frutta del *dessert*. La marchesa invece aveva un debole per Paolo e gli metteva nel piatto i bocconi più prelibati. La vita era per i due giovanotti al castello una « vita di cuccagna », per usare l'espressione di Paolo. Ma nello stesso tempo, quella vasta dimora patrizia, misteriosa, evocatrice, esercitava su i due giovani un fascino straordinario d'un genere più serio. Un giorno i due fratelli scoprirono nel castello un nascondiglio. Vi si scendeva come nei romanzi, ed il romanzo questa volta era la storia, per una botola dissimulata sotto un grande letto a colonne ed a baldacchino. Delle donne e dei preti vi avevan trovato asilo, durante la tempesta rivoluzionaria, contro le perquisizioni dei poliziotti del Terrore. Alfredo fu colpito da quella botola, vi volle scendere assolutamente e ne ritornò coperto di tele di ragno.... Due anni dopo, nel 1824, i fratelli ritornarono a Cogners. Il soggiorno questa volta fu tragico, perchè mancò poco che durante una partita di caccia Alfredo uccidesse il fratello. Più commosso e spaventato del fratello, Alfredo svenne ed ebbe attacchi di nervi il giorno del disgraziato accidente. Infatti nel 1827 il poeta ritornò per l'ultima volta presso suo zio; ma non riuscì mai ad innamorarsi d'una cugina....

★ Meredith e la Francia. — Gli ammiratori di George Meredith cominciano a crescere anche in Francia. È un ritorno giusto e necessario, un obbligo quasi di riconoscenza per il grande scrittore che amò sempre la Francia. Dalle sue *Lettere*, pubblicate ora è poco, risulta questo amore. Quando scoppiò nel '70 la guerra franco-prussiana, Meredith scrisse a John Morley ch'egli era per la Francia. È vero ch'egli trova, da democratico, che i francesi avevano meritato la sconfitta ponendosi sotto la guida d'un Napoleone, ma il suo cuore sanguina per essi ed egli non solo li compiange, ma rammarica il loro abbassamento. Le sue lettere esprimono un'ansiosa angoscia per la giustizia. La bella ode che rivolse alla Francia in quei giorni di dolore e che era compiuta nel dicembre del 1870, è uno sforzo del filosofo poeta per pensare — secondo i *Débats* — senza il suo cuore. Egli credeva allora la repubblica impossibile in Francia, ma non era settario; la Francia senza la repubblica gli sarebbe bastata se ella fosse stata all'altezza dell'ideale ch'egli sognava per la Francia, e le predisse una resurrezione guadagnata a forza di lavoro. Meredith fu anche il solo inglese, forse, che abbia saputo esprimere in un suo romanzo, *Uno dei nostri conquistatori*, il sentimento dei migliori francesi verso la Germania dopo il 1870. Meredith ha inoltre spiegato la Francia ai suoi compatriotti in tre poemi comparsi nel 1898 sulla Rivoluzione francese, su Napoleone e sulla situazione creata dalla guerra del '70, quest'ultimo intitolato: *Alsazia-Lorena*. Diciamo spiegato, ma questi poemi, oscuri come odi di Pindaro, avrebbero bisogno d'un continuo commento. Il Meredith vi ha infuso un odio invincibile contro i due Napoleoni e un grande amore per il popolo di Francia. Alcuni passi delle sue lettere illuminano i suoi poemi. Egli scrive un giorno a John Morley che un popolo così padrone di se stesso e così intelligente come il francese « deve finire coll'esser governato onestamente ». Così egli poteva fare una distinzione tra la Francia ed il suo governo, una distinzione che è superiore alla comprensione della maggior parte degli stranieri. Il giudizio di Meredith sulla Germania non è meno interessante. Educato in parte in Germania, conoscendo la lingua e la letteratura tedesche, egli non visse nell'ignoranza della Germania come la maggioranza dei suoi compatriotti, ma preferì sempre lo spirito francese allo spirito tedesco che per lui era volgare. Era pieno di rispetto per la razza, era disgustato dai modi tedeschi, aveva ammirazione per la loro forza, e disprezzo per la loro volgarità morale e non sapeva decidersi a giudicare se i tedeschi avrebbero avuto o no un grande avvenire, sarebbero divenuti o no i padroni del mondo.... La Francia non ha mai amato e, si può dire, conosciuto sinora Meredith. In Francia le opere di Meredith non hanno potuto acclimatarsi a malgrado degli sforzi di molti traduttori. Le cose stanno oggi per mutare.

★ L'arte dei tappeti in Persia. — La fabbricazione dei tappeti in Persia è ben lungi — scrive la *Nature* — dall'esser considerata come un'arte disonorante, e le donne, anche quelle delle classi superiori, impiegano spesso il tempo libero nella fabbricazione dei tappeti. Ogni villaggio ha un genere di tappeti particolare e che si trasmette per tradizione. Così gli operai non si servono d'alcun modello, salvo nel caso in cui per i bisogni dell'esportazione si desideri imitare certi tappeti d'un disegno determinato. Nell'industria dei tappeti si impiegano molti fanciulli che ricevono un salario che va da venticinque centesimi ad una lira al giorno. Tra parenti e fabbricanti han luogo veri contratti di locazione d'opera per periodi dagli otto ai dieci anni e poichè spesso i genitori conservano a loro carico l'obbligo di fornire il cibo ai piccoli operai, sorgono continue contestazioni col pretesto che i ragazzi mal nutriti non possono compier tutta l'opera loro richiesta. Dal punto di vista del prezzo si può calcolare che il decimetro quadrato d'un buon tappeto valga cinque lire ed esiga due giorni di lavoro d'un operaio.... I tappeti persiani possono dividersi in quattro categorie. Vi sono i tappeti di dote che vengon portati dalla fidanzata al marito come prova della sua pazienza, della sua abilità, del suo buon gusto. Son tappeti piccoli, ma accurati e nella loro tessitura riproducono emblemi della virtù e disegni particolari alla tribù. Nei tappeti di trono e di moschea i tessitori cercano di produrre i prati e le aiuole fiorite di quei bei giardini che cantano i poeti, vi si trovano viali e mazzi di fiori e terrazze e fontane; gli alberi ed i frutti vi son riprodotti in modo molto schematico. Il tappeto, che è l'unico mobile del persiano durante la sua vita, è anche il suo ultimo lenzuolo dopo la morte. La decorazione consiste spesso in un albero sacro o in specie di foglia di palma molto ricurva. Si riproduce anche spesso un disegno d'origine indiana che ricorda le sinuosità del Gange. Questi tappeti sono posti su i sarcofaghi nelle cappelle funerarie. Ecco poi i tappeti di preghiera. Il modello d'ornamentazione più comune è quello che raffigura una porta di moschea la cui cima a punta è rivolta verso la Mecca. Spesso vi si nota un compasso o un triangolo che serve a designare il punto sacro od un pettine che ricorda al fedele ch'egli deve procedere alla sua *toilette* prima di porsi a pregare.... Vi sono differenti scuole per la fabbricazione dei tappeti, ma si possono tutte ricondurre ad otto. La più antica è quella d'Ispahan, che riproduce nei suoi disegni giardini e fiori naturali. Vi sono poi i tappeti del Kerman, del Korassan, del Kurdistan, dell'Hamadan, del Chiraz, dell'Herat, del Faragan, ecc. La maggior parte dei tappeti che vengono dalla Persia sono venduti su i mercati europei come tappeti antichi dopo esser stati truccati con processi più o meno confessabili.

COMMENTI E FRAMMENTI

1913.

Signor Direttore,

Nell'ultimo numero del *Marzocco*, così opportunamente e brillantemente dedicato al 13, Niccolò Rodolico espone il dubbio che come il *male eventum* fu mutato nel *bene eventum*, così il 13, divenuto di cattivo augurio per la fatale cena di Cristo coi 12 Apostoli, si sia poi tramutato quasi in amuleto atto a scongiurare disgrazie; e Giuseppe Bellucci conferma tale supposizione, riferendo di alcune credenze d'Abruzzo, mentre Cesare Levi afferma che sul palcoscenico la trasformazione è proprio avvenuta. Ora io non posso pretendere di giudicare con sicurezza sulla reale natura della superstizione in tutte le regioni d'Italia, e tanto meno fuori d'Italia, ma mi pare che più di un 13-amuleto, si dovrebbe parlare di un 13-scongiuro; certo così è nel Veneto, e credo anche in altri paesi. Il terrore del 13 è forse il più grave fra i supersti-

cose tanto comuni, tanto che il Bellucci ci conta come gli Alberghi si sieno visti costretti a sopprimere le camere numero 13, e si potrebbe anche aggiungere che il numero 13 fu tolto dalla numerazione di palchi poltrone posti in genere nei teatri o in altri pubblici ritrovi, diventando esso o 12 *bis* o 14. Appunto perchè così terribile appare l'influenza malefica del 13, mentre poi ci si imbatte sempre in un'ora 13, in un 13 del mese, fra 13 persone, in un numero 13 qualsiasi, si è pensato, credo, e si pensa a sfidare il frequente maleficio col portare addosso il numero fatale, il quale verrebbe ad essere, così, quasi una vaccinazione, una cura preventiva, una iniezione di antitossina, un *siero antitredicese* Ma quella che realmente esiste, e forse esiste essa soltanto, è la superstizione che il 13 porti malanno, e grosso malanno.

E per ciò io vidi più d'uno impressionato all'avvicinarsi di questo 1913, e nel momento in cui esso è cominciato chissà quanti in Italia e nel mondo avran prese tutte le note precauzioni rituali! Ma c'è di più: molti, mentre l'anno è nato appena (e con quale fatica lo scrivono!) già ne affrettano col desiderio la fine, temendo forte che esso deva portare pubbliche e private sciagure.

A togliere queste paure dovrebbero bastare i ricordi storici degli «anni del 13» rievocati dal Rodolico, giacchè se essi son ricordi di disgrazia per qualcuno, questa corrispose a fortuna per altri: la battaglia di Lipsia fu fatale a Napoleone ma non precisamente al popolo tedesco; e la morte di Arrigo VII fu annunziata dai fiorentini ai loro amici «con la maggiore allegrezza che potessero avere», giudicando — nonostante il diverso avviso dell'Alighieri — esser stato volere di Gesù Cristo che «quello fierissimo tiranno» fosse morto. Ma chiedere ciò sarebbe come chiedere ai superstiziosi di non esserlo, vale a dire un domandar l'impossibile.

Ora, poichè non è dato fare come i teatri e gli alberghi, e chiamare quest'anno 12 *bis* o 14 *A*, così a tranquillizzare tanti turbati spiriti crederei opportuno avvertire, o meglio ricordare, che non furono in realtà «anni di 13» tutti quelli dal Rodolico citati, come non è veramente 1913 neanche l'attuale.

***

E mi spiego.

Si sa che l'èra cristiana, quella che ci serve per computare ed indicare il tempo e le sue date, così dopo che avanti Cristo, comincia con l'anno che ebbe principio sette giorni dopo la nascita di Gesù, e fu chiamato «anno uno dopo Cristo». Ma si sa anche (ed è facile pensarlo) che a nessuno potè sorgere l'idea, mentre Gesù non aveva che sette giorni, che da lui dovesse incominciare una novella istoria, da lui una nuova èra dovesse intitolarsi. Soltanto oltre cinque secoli più tardi, l'avvento di Cristo apparve tale da «far epoca», e si fissò quella che noi chiamiamo «èra cristiana», per le indicazioni annuali e secolari.

Fu precisamente nel 532 che Dionigi il Piccolo, monaco di origine scita, abate di un monastero di Roma, uomo indubbiamente di grande ingegno, vedendo le ingombranti e dannose confusioni che avvenivano nel computare gli anni, dacchè ad indicarli si usavano simultaneamente i diversi metodi dei barbari le greche olimpiadi e gli anni consolari, comprendendo il vantaggio benefico di un sistema unico, e intuendo, forse, la grande importanza che avrebbe potuto avere per il cristianesimo e per la sua sempre più vasta affermazione, che da Cristo non pur fosse cominciata una nuova vita sociale, ma si segnasse anche cronograficamente un'èra nuova, pensò di studiare e proporre e iniziare un metodo che potesse universalmente essere accolto ed usato. Ed egli propose di chiamare *uno* l'anno che era cominciato dopo quel dicembre in cui era nato Gesù Cristo, e facendo suoi calcoli, con le memorie storiche e i computi degli anni quali latini e barbari usavano, stabilì che l'anno in cui egli ideava la riforma era il 532 dopo quello della nascita di Gesù, e questo numero fu di poi sempre ritenuto esatto. E da allora non si cambiò più.

***

Per un povero monaco, nella piena oscurità del medio evo, fu già meraviglioso l'avere una idea così sapientemente innovatrice, e più meraviglioso ancora riuscire nei suoi calcoli ad una certa approssimazione. Ma in realtà l'anno in cui egli maturò la riforma non era il 532 dopo Cristo.

Il professor Millosevich (N. A., 1894, fas. XXI, I novembre) l'ha dimostrato chiaramente. Giuseppe Flavio, nella sua *Storia degli Ebrei* dice: «Ora Erode, deposto Mattia dal Pontificato, bruciò vivo l'altro Mattia, sollevatore della sedizione, e con esso i suoi partigiani; e quella medesima notte la luna *eclissò*. Intanto andavasi in peggio aggravando il male di Erode, da Dio mandatogli in pena delle sue empietà». — E un po' più avanti: «Fatte queste disposizioni, cinque dì dalla morte di Antipatro, contando dal cacciamento di Antigono 33 anni di regno, e 37 dacchè fu dichiarato re dei Romani, sen muore....»

Da questi elementi, tutti i computisti concordi fissano la morte di Erode a qualche anno avanti la nostra èra volgare; e la scienza moderna, concedendo di riconoscere esattamente il succedersi delle eclissi lunari, permette di stabilire con maggior precisione l'anno di questa morte, e il Millosevich appunto stabilisce che l'eclisse cui Giuseppe Flavio accenna, deve esser stata quella del 13 marzo dell'anno 4 avanti Cristo, secondo il computo dell'èra volgare.

Ma noi sappiamo positivamente che Gesù nacque sotto Erode, quindi nel marzo dell'anno che ora chiamiamo 4 A. C., Gesù era già nato. Da quanto tempo?

La narrazione evangelica ci dice che scorsero 40 giorni dalla nascita alla purificazione di Maria, che dopo di quella si deve collocare l'arrivo dei Magi, quindi la fuga in Egitto per sottrarre il bambino alla strage ordinata da Erode, e la dimora in Egitto fino alla morte di Erode, che concede il ritorno. Per tutto ciò possono essere bastati tre mesi come vorrebbero alcuni che assegnano la nascita di Cristo al 25 dicembre dell'anno che sarebbe il 5 A. C. secondo il computo dell'èra volgare? Non pare davvero. Per cui assai più certa è la data fissata dai Benedettini di S. Mauro di Francia, nella loro *Arte di stabilire le date*, in cui assegnano la nascita di Gesù al 25 dicembre dell'anno 6 A. C., cioè 15 mesi circa prima della morte di Erode, ciò che più logicamente corrisponde alla tradizione che Erode abbia ordinata la strage dei bambini *di due anni al più*. Se Cristo non avesse avuto in quel tempo che tre mesi, Erode avrebbe potuto, per il suo scopo, ordinar la morte dei bambini di un anno, anzichè di due, e ci avrebbe guadagnato dodici mesi di minor crudeltà.

E ciò è confermato dal fatto che ritenendosi Gesù morto nell'anno della celebre eclissi di Nicea, e un po' prima di questa, poichè tale eclissi si verificò nel 29 dell'èra volgare, abbiamo precisamente che dal dicembre del 6 A. C., al marzo o aprile del 29 D. C. corrono 33 anni e un terzo, circa, vale a dire un periodo di tempo perfettamente in accordo con la durata tradizionale della vita di Cristo.

A conclusione eguale giungeva, qualche anno fa, il padre Camillo Melzi d'Eril, direttore dell'Osservatorio del Collegio alla Querce (pubblicazioni dell'Osservatorio, numero 10, anno 1900): «Allo stato presente delle cognizioni cronologiche non è più sostenibile — egli scriveva — l'opinione, già per molto tempo tenuta, che l'anno 33 dell'èra volgare sia stato l'anno della morte di Nostro Signore. Questo si desume principalmente dalle due ragioni seguenti:

«1) — l'anno 33 dell'E. V. ossia di Dionisi il Piccolo, non è l'anno 33 della nascita di N. S. perchè indubbiamente questa devesi far risalire sei o sette anni prima; ponendo quindi la morte di N. S. l'anno 33 dell'E. V. si verrebbe a dargli quasi 40 anni di vita, ciò che non può concordare col racconto degli Evangelisti.

«2) — la tradizione antica assegna generalmente come anno della morte di N. S. quello in cui furono consoli i due Gemini e questo risponde certamente all'anno 29 della nostra èra volgare: così Tertulliano, Giulio Africano, Lattanzio, Agostino, ecc.»

Dunque possiamo concludere che Gesù nacque nell'anno oggi detto 6 A. C., onde l'anno detto *uno* dell'èra volgare, volendo tener fermo il punto di partenza, cioè la nascita di Gesù era in realtà il 5 (di un *anno zero* non si è mai parlato nè tenuto conto, così che furono possibili anni fa tutte quelle lunghe e vane discussioni sul principio del secolo) e per conseguenza l'anno di Dionigi era il 537, e 1918 è il nostro attuale.

***

Rammentare ciò credo possa essere proprio un gran sollievo per molti.

Gli uomini, per levarsi dei fastidi, sono sempre pronti a fare dei compromessi con la propria coscienza e col proprio pensiero. Come tutti vanno tranquillamente nel palco numero 14 o nella camera 12 *bis*, guardandosi bene dal pensare che è in realtà la camera, o il palco numero 13, a più forte ragione tutti i tementi saranno felici di poter sapere che questo non è affatto il '913, ma precisamente il '918.

Nè saran pochi, perchè in fatto di superstizione anche gli uomini più forti, che fieramente le sdegnano, hanno sempre qualche: *però*, qualche: *eppure*, un «caso stranissimo» da ricordare.

E tutti pensano come quel filosofo napoletano che per mettere d'accordo col filosofo l'uomo e salvar l'uno e l'altro, diceva:

«*La jettatura? — Io non ci credo; ma c'è!*»

Accetti, Egregio Direttore, gli ossequi del

Venezia, 6 gennaio 1913, o '18.

dev.mo

GILBERTO SECRÉTANT

«Ancora del grido di Nembrod: «Rafèl mai amèc zabì et almi».

Risposta al professore F. Scerbo.

L'egregio mio critico parmi fuori strada. È perfettamente inutile che egli mi opponga la grammatica ebraica; perchè, se le parole di Nembrod fossero di una lingua vivente e ne rispettassero anche le regole grammaticali — quelle regole la cui invenzione, secondo Dante, fu posteriore alla colpa di Nembrod — addio indovinello! Jacopo della Lana l'avrebbe sciolto da quasi seicent'anni.

Le ipotesi che tengono principalmente il campo sono due. La prima e più comoda, cara al professor Scerbo, è che le parole del gigante siano di fattura del tutto arbitraria e non significhino niente. La seconda (ipotesi di lavoro) è che appartengano ad un linguaggio non esistente, ma esistito secondo la fantasia del poeta prima della confusione babelica, del quale linguaggio l'ebraico del secolo XIV d. C. sarebbe una figliazione più o meno alterata dal tempo.

Dice Virgilio:

> Non parliamo a vòto,
> chè così è a lui ciascun linguaggio
> come il suo ad altrui, che a nullo è noto.

Il parlare di Nembrod a nullo è noto; però viene avvedutamente definito un *linguaggio*. Dante, acuto osservatore, non dimentica che gli stessi pazzi, gli ebbri di vino, i deliranti per febbre non creano vocaboli, ma si esprimono con parole e frasi — qualunque ne sia l'incoerenza o la illogicità — appartenenti ad una lingua determinata. E se non vogliamo far torto al poeta supponendolo immemore di una verità così semplice, la congettura più ovvia è che egli faccia parlare Nembrod nel linguaggio del tempo prebabelico, linguaggio spento, noto a nessuno. A nessuno, s'intende, dei venuti al mondo dopo Babele, compreso il Dante immaginario visitatore dei regni d'oltretomba, ma escluso.... il Dante autore del poema, il quale sapeva quel che si scriveva.

Tutto sta a indovinare la via da lui seguita nel suo saggio di ricostruzione di parole prebabeliche.

Egli stesso ci informa nel *De vulgari eloquentia* che la favella, già comune al mondo, passò in eredità solo alla discendenza di Heber, cioè agli Ebrei, e subì poi le inevitabili alterazioni del tempo, finchè vennero i grammatici a fissarne le forme. Indizio da non trascurarsi è che la frase di Nembrod ha innegabilmente sapore orientale; l'artista, che gliel'ha posta nella fiera bocca, dovette assoggettare ad una prima disciplina l'arbitrio suo di coniare vocaboli di una lingua morta, obbligandosi ad imitare almeno nel suono una lingua viva derivata da quella.

Per quanto la filologia sia scienza recente, sembra che l'autore del *De vulgari eloquentia* non ignorasse che la parte più costante delle parole è rappresentata dalle *radici*. I glossari ebraici sogliono appunto indicare le radici colle rispettive diramazioni di voci derivate, e Dante potè ritenere che l'ebraico prebabelico avesse comunanza di radici coll'ebraico o caldaico viventi. Sicchè per darci un brevissimo saggio di una lingua madre rimasta senza letteratura, servendosi di elementi tratti da lingua figlia e viva, Dante dovette far ricorso alle radici, parte costante dei vocaboli, mettendoci di sua fantasia soltanto gli accessori, come le desinenze o la vocalizzazione, in modo da produrre una *relativa* incomprensibilità di linguaggio.

Il valore di questa ipotesi balzerà fuori a interpretazione finita. Adunque il metodo, da me seguito, consistette sostanzialmente nello *scegliere, tra i radicali ebraici più somiglianti alle parole di Nembrod, quelli a cui si legano i vocaboli di significato più conveniente alla scena descritta nel XXXI dell'«Inferno»*.

Il metodo fruttò risultati superiori alla mia aspettazione. Dalle cinque radici, che non fu difficile determinare, provengono parole il cui senso singolo e collettivo conviene, oso dirlo, *perfettamente* alla situazione. Il professore Scerbo sorvola sulla question di metodo, che, se anche non precisata nei particolari, dominava tutta la mia Nota ai Lincei; e si contenta di scoprirmi ai lettori sotto l'unico aspetto delle contravvenzioni ad una grammatica, che sarebbe assurdo pretendere in un linguaggio anteriore, secondo Dante, alla stessa grammatica!

***

Alla proda del pozzo torreggiano giganti e al fondo sta confitto Lucifero, gigante dei giganti. Ed ecco il grido di Nembrod cominciare colla parola *Rafèl*, facile a scomporsi in *Rafa*=gigante, *El*=*Dio*. Lo Scerbo oppone che esiste la parola al plurale (*Refaim*), non al singolare (*Rafa*); io gli rispondo coi passi di Samuele (Lib. II, Cap. 21, v. 16, 18, 20, 22) e delle Croniche (Lib. I, Cap. 20, v. 4, 6, 8) in cui son ricordati quattro giganteschi guerrieri, progenie del *Rafa*, cioè del *Gigante* quasi per antonomasia. La Volgata accompagna appunto questo nome colle parole esplicative: *de genere Gigantum*; ma mentre il testo ebraico lo fa sempre precedere dall'articolo *ha*, essa fonde l'articolo col nome nei passi di Samuele scrivendo *Arafa*, lo sopprime invece nelle Croniche lasciando *Rafa*. Il nome, sia pure nome proprio, ma colla significazione che gli si attribuiva, esiste dunque al singolare nelle fonti bibliche. L'eguaglianza: *Rafèl*=*Gigante-Dio* non ha nulla d'inverosimile.

Il poeta nostro insiste nel dare le stature dei giganti in palmi, in alle e in uomini di Frisia, e quella di Lucifero con un giuoco di proporzioni. Ed ecco ancora, nel grido di Nembrod, le parole *mai amèc* ripetere quelle misure in altra forma, quasi per fornircene il controllo. Le voci corrispondenti dell'ebraico moderno sono infatti: *Meàh*=*cento*; *ammàh*=*cubito*, entrambe terminanti con lievissima gutturale. Tra *ammàh* e *amèc* la differenza è minore che non paia; già avvertii che Guglielmo Filandro trascriveva *ammah* in *amach* (*id est cubitus*) e Filandro è abbastanza remoto da noi per rendere plausibile l'idea che nel trecento la trascrizione o la pronunzia fosse così. Il *meàh*, le cui lettere fondamentali (cioè a prescindere dalla vocalizzazione segnata sotto di esse) sono in questo ordine: *mem* (m) *alef* (a), *he* (e), quasi a formare *mae*, neppure dista molto dal *mai*, sempre ammesso che Dante, obbligandosi a salvare la radice, si sia tenuta libertà di vocalizzazione. Ora, vedi nuovo caso! Lucifero, al quale è rivolta l'invocazione, è proprio alto, come dimostrai nella Nota citata, cento cubiti d'un gigante pari a Nembrod! I diritti della grammatica.... moderna impiccioliscono di fronte a questo risultato!

Il verbo *zabà* significa *uscire a guerra*. Nembrod trae dal corno, che lo duga, un suono lungiarrivante, che il poeta paragona a quello con cui Orlando chiamò per aiuto Carlomagno nella rotta di Roncisvalle. Il dannato chiama

appropria trecento miserabili lirette sulle fatture pagate al principale, e va in prigione. Il disastro rimane identico nell'uno e nell'altro caso il fido precipizio si è spalancato ed ha inghiottito due esistenze, con equità. Se questo sciaguratissimo senso retorico già deplorato non ci avesse travolto e tuttavia non ci travolgesse, noi dovremmo anzi avere avvertito da tempo che i «piccoli» precipizi sono assai più dolorosi e soprattutto più amari degli altri, dei precipizi solenni. Come se l'ingiustizia, a conti fatti, fosse di gran lunga maggiore. Ma Augusto Novelli nel congegnare questo suo dramma, per tanti aspetti così interessante e originale, non è partito da una critica amara degli umani destini. Schietta tempra di commediografo, vero commediografo di razza il Novelli, neppur qui ha nuovi veri da proclamare. Se qualche più profondo significato, dietro il velame leggero, potrà esser còlto, ciò significherà soltanto che la consueta singolare penetrazione lo ha assistito nella riproduzione delle forme tipiche della vita quotidiana. Augusto Novelli aborre dalle complicazioni e involuzioni più moderne per le quali il concetto di responsabilità si frantuma, si volatilizza, o addirittura si dilegua. Seguace anche in questo della tradizione paesana, egli si attiene alla facile sapienza dei vecchi proverbi, e già nel titolo del dramma condanna il suo protagonista: chi è causa del suo mal pianga se stesso. Ciò che potrebbe sembrare alquanto ingenuo, se il dramma avesse, come in sostanza non ha, una verità da dimostrare. Qui invece il dramma (ed è un pregio raro) si identifica con la vita, dalla quale ognuno può ricavare la morale che più gli convenga o più gli piaccia. Morali infinite.

Un dramma in vernacolo, quando non faccia assegnamento sulla coltellata che infesta la scena dialettale di troppi dialetti italici, si muove fra aspri scogli e difficoltà straordinarie. Dalla tensione drammatica alla declamazione melodrammatica il passo è breve. Ma la declamazione dialettale è la peggiore e più offensiva delle declamazioni. L'artifizio con una mano di vernice di sincerità la più stridente delle contradizioni, con un solo risultato sicuro l'assurdo. Ma le difficoltà debbono apparire anche più ardue quando si tratti di vernacolo fiorentino di un mezzo di espressione cioè che sembra piegarsi soltanto a significare stati d'animo più aspri che violenti, atteggiamenti più propri dell'ira verbale che della commozione profonda. Dr questi parlatori di vernacolo ci aspettiamo sempre l'esplosione boccaccesca: il diluvio delle male parole nelle quali si esaurisca ogni passione che tralucchi. La nota sentimentale forza e debolezza di altri teatri dialettali, qui manca; come manca l'ingenuità pittoresca del linguaggio appassionato che prenda nuovo e più vivo colore dalla tensione drammatica. Per sfoggiare le infinite risorse della loro magnifica favella, questi parlatori di vernacolo pare che abbiano bisogno di una relativa tranquillità di spirito. la loro vocazione è di critici più che di attori. Ma un'azione drammatica ha più bisogno di attori che di critici. Tanto più ammirevole apparisce così la maestria del drammaturgo che è riuscito quasi sempre, con un senso di sobrietà e di misura di cui gli esempi sono rarissimi nel teatro italiano e dialettale contemporanei, a far parlare le cose piuttosto che le persone, risparmiandoci tirate, invettive, voci alte o fioche che in questo caso, nel caso del teatro vernacolo fiorentino, ci sarebbero riuscite doppiamente moleste.

Un sunto anche diffuso della trama non varrebbe certo a chiarire come il dramma si disegni, proceda, prorompa, con questa bella evidenza nella quale le parole delle persone hanno ufficio quasi sempre limitato e cioè appropriato. Il Novelli è maestro del quadro. la casa del modesto «artista», di un'arte che va dal decoratore pregiato allo spiaccicatagni, il mezzo scenico con le figure che lo animeranno, ci sta subito dinanzi agli occhi con tratti fermi e rilevati. Per due atti, i due primi, i migliori, le scene si svolgono nelle prime ore della mattina e la mattinata operosa e serena degli umili, così diversa dai malinconi risvegli dei superbi, è resa con una grazia e con una lucidità mirabili, come se veramente circolasse l'aria fresca dell'aprile fiorentino in quelle stanzette d'artigiani dove il turbine compirà la sua opera di distruzione. Goffredo, il pregiato decoratore, il «pittore» di talento è sulla via della rovina. Una buona moglietta, un lavoro ben retribuito il conforto della prole, nulla basterà a salvarlo. Il dèmone del gioco, di quello sciaguratissimo gioco che fa forse più vittime fra gli umili che fra i potenti — meno che nel teatro dove la solita retorica esige il grande gioco, la grande bisca e il grande giocatore — il dèmone che non perdona si è impadronito di lui. Egli è arrivato all'appropriazione indebita e domani se un miracolo di tenerezza familiare non lo salverà, andrà in galera. In verità questo Goffredo è senza scuse. Anche il miracolo di tenerezza familiare si compie ed egli, per sua colpa, per una seconda ed anche più grave sua colpa, andrà in galera egualmente. Eccolo giunto alla peggiore delle aberrazioni, *a derubare se stesso*. La somma che la tenerezza familiare ha messo insieme con tanto sagrifizio, con tanta pena, finirà anche questa nella bisca immonda ed il piccolo precipizio si aprirà irreparabilmente. La scena nella quale il tristo protagonista strappa dalle mani della moglie il peculio segna il *climax* del dramma. E vi si arriva naturalmente, semplicemente, necessariamente. Non so quante scene del teatro nazionale, dell'alto teatro patentato di lingua togata, abbiano la forza di commozione, gli elementi di disperazione che questa scena possiede. Certo, la stessa forza di commozione non è nell'ultimo atto che ci fa assistere al tristo ritorno di Goffredo dal carcere, dove la sua corruzione morale e materiale si è compiuta. Qui gli elementi verbali riprendono il sopravvento. Il bieco reduce espone alla moglie, contro la quale sembra acceso da una singolare gelosia alimentata dal carcere, tutto un programma di mostruosa convivenza che dovrebbe tenerli avvinti per il resto della vita alla stessa catena di abiezione. Ce n'è di troppo perchè la moglie colga il momento propizio e scappi inorridita col suo bambino verso la promessa di un avvenire meno obbrobrioso, verso un altr'uomo più degno. La conclusione è logica, è giusta, anche se il finale, con la culla vuota mossa dal vecchio cieco, che la credo occupata tuttavia dalla innocente creatura, più che uno spunto poetico possa a taluno apparire come un motivo di scenografia romantica. Ciò che non si riassume, già l'ho accennato, è il congegno potente di queste scene semplici e diritte, mediante le quali l'azione si svolge secondo il ritmo della vita. Nè la trama dice l'umanità profonda di talune persone sceniche: della madre di Goffredo per esempio. La sua indulgenza inesauribile verso il figlio ha solo riscontro nella sua inesauribile diffidenza verso gli altri. Nel suo povero cervello nevrastenia e vizio, debolezza fisica e menomazione di senso morale si confondono piacevolmente, con resultati di comicità profonda. Per suo mezzo sappiamo come sia giudicata fra gli umili questa tremenda nevrastenia che parve sin qui privilegio degli ozi dorati. Ma i tocchi delicati sono sparsi un po' dappertutto in questo dramma, popolare nel miglior senso della parola, così lontano cioè dal dramma a forti tinte, popolaresco, già caro alle platee indigene. Basterebbe ricordare la figura appena accennata e maestrevolmente accentuata del buon «incassatore» di pietre preziose, del probo operaio che per amor della moglie collabora al salvataggio del marito; oppure l'altra gustosissima della pettegola e maligna lavorante, della ragazza *modern style*, che collabora efficacemente ad affrettare e accumular le rovine. C'è una scena, la vendita della collana, che potrebbe essere additata come un modello del genere ed è degnissima d'entrare pari pari nell'antologia, ahimè così povera, del nostro teatro.

L'esecuzione della compagnia Niccòli è, come sempre, eccellente. Là dove può apparire meno perfetta qualche colpa può esserne data all'autore che usa ancora, qua e là, il monologo singhiozzante e, come già ho accennato, almeno in un punto del dramma ha voluto indulgere, contro le strette esigenze del vernacolo fiorentino, alla tirata lievemente enfatica. Ma la signora Landini-Niccòli nella parte della madre, al solito, come aquila vola. La signora Ada Checchi, attrice personalissima, non è al suo posto in una parte dove le lacrime abbondano. Ci aspettiamo sempre di vederla reagire con maggiore energia, contro la nequizia degli uomini e l'avversità dei fati.

Gaio.

L'ARTE DI RICHIAMARE

L'arte di richiamare l'attenzione degli altri sopra un certo prodotto o una certa persona non è insegnabile, appunto perchè è un'arte, e come tale domanda prima di tutto dell'ispirazione. Ma si aiuta l'ispirazione di chi potrebbe averne — e un pochino ne hanno tutti, anche gli uomini più modesti e più schivi — mostrandola nei suoi esemplari più cospicui. Un libro che ne raccolga con un certo ordine un bel numero di casi significativi sarà sempre un libro probabilmente utile, certo seducente; perchè non c'è cosa che alletti la curiosità del povero galantuomo quanto il poter visitare un'officina di falsi monetari.

E più o meno la coscienza comune degl'italiani persiste nel suo vecchio onesto pensiero che la *réclame* sia in sostanza uno spaccio di monete false. Il che non impedisce che anche gl'italiani di queste monete se ne lascino appioppare parecchie: il libero arbitrio non è più libero in Italia che altrove. Come in teatro il più spregiudicato degli spettatori non riesce a sottrarsi all'influenza di una *claque* ben dissimulata, così il più accorto compratore non ha libera che l'illusione di scegliere secondo il suo gusto. Ciò non toglie che della *réclame* continuiamo a pensarne male...

In fondo ne pensa un po' di male anche Arturo Lancellotti, che ha avuto la buona idea di scrivere il libro utile e seducente a cui accennavo (1). Tra gl'innumerevoli esempi che poteva registrare egli ha preferito i più caratteristici, i più significativi, dunque i più paradossali: involontariamente ha dimostrato che anche su lui la *réclame* che ha fatto più effetto è la più assurda.

Del resto la *réclame* fa sempre effetto, anche sul più distratto e più riluttante degli osservatori. A scorrere il piacevole libro del Lancellotti — a cui, senza volere, in questo momento anche qui noi facciamo un po' di *réclame* — si prova quest'impressione: che gran parte dei casi da lui notati li avevamo notati anche noi, che per ciascuno dei tipi da lui prodotti potremmo trovare ancora altri esempi nel nostro ricordo. Il che significa che, con tutta la nostra diffidenza per la frasca, il vino che abbiamo bevuto è stato appunto quello la cui frasca ci è stata più spesso sbattuta davanti agli occhi. Più o meno tutti quanti nel comprare, e un pochino anche nel giudicare, siamo costretti a bever grosso.

* * *

Ma chi oserebbe condannare in blocco quest'arte che ha il merito indiscutibile di mettere in comunicazione tutto il mondo con tutto il mondo? Sarebbe come condannare la facilità dei mezzi moderni di trasporto, perchè insieme con le merci buone fanno arrivare dovunque anche merci avariate.

Pensano i suspiratori del passato che un'equa distinzione tra il male e il bene, tra l'oro e l'orpello era più facile nei tempi in cui le cose e le persone s'imponevano più con il loro merito intrinseco che con l'affermazione, sempre discutibile, di questo merito. Uno scettico potrebbe opporre che la tendenza a far valere per via di strombazzamenti quello che qualcuno ha interesse a far valere c'è sempre stata: soltanto un tempo mancavano i mezzi per gridare la merce e l'uomo in un vasto teatro. Ora che il teatro c'è, fiato alle trombe.

A osservarla da vicino questa inesauribile arte di esaltare per vendere resulta un'arte sincera. Sono relativamente pochi i fiutatori a freddo che hanno la coscienza di alterare il valore relativo delle loro merce o di sè stessi, affermandolo nelle forme più strepitose, all'infinito. L'artista famoso, che conferma con l'autorità del suo nome la bontà di uno specifico, pensa veramente che lo specifico doveva aver del valore, se il suo fabbricante ha creduto conveniente comprare a un prezzo piuttosto alto la sua approvazione; e il fabbricante dello specifico pensa che veramente il suo prodotto vale qualcosa, se un uomo così celebre si è adattato a declamarne le lodi.

La pubblicità non altera sostanzialmente la morale di chi se ne serve: soltanto offre i mezzi di rivelare quello che anche prima era pensato privatamente, ma non aveva modo di esprimersi. Chi sa, anche prima delle inserzioni a pagamento, quante fanciulle non immacolate hanno desiderato di trovar il marito che ne cancellasse le macchie? Quanti avventurieri in cattive acque hanno cercato privatamente la buona signora anziana disposta a beneficarli? Ora il giornalismo, l'industrialismo hanno smisuratamente ingrandita la fiera del mondo. Perchè non dovrebbe cercarvi i compratori anche il vizio?

Non è nemmeno detto che sia sempre il vizio a cercar chi lo compri. Alle volte si tratta di piccole virtù recondite che sarebbe un peccato lasciare intristire nell'ombra. Un avviso, citato dal Lancellotti, fu inserito da un gentiluomo francese che sapeva di esser «doué d'un talent de conversation fort distingué»; perciò metteva il suo talento a disposizione di quelle padrone di casa che tenessero ad avere nel loro salotto un buon *causeur*. Dieci lire all'ora. Ci sono degli invitati che ne consumano di più in sigari d'avana, e non divertono affatto.

In queste piccole rivelazioni lo storico della vita privata sorprenderà le più interessanti vicende dei nostri costumi. Perchè in ogni tempo non si è offerto se non ciò che poteva trovare un acquirente. Infatti la proposta del buon conversatore è di cinquant'anni fa. Ai giorni nostri qualche volta lo si sostituisce con il giovane poeta che declama dei versi grattando i bracciuoli della poltrona.

* * *

Chi leggerà — e leggendolo si divertirà — l'inesauribile libro del Lancellotti, potrà dunque dedurre molte considerazioni interessanti sugli usi, i gusti, la psicologia dei nostri tempi e delle varie nazioni che adoperano la *réclame*. Potrà magari, se aveva la vocazione, essere indotto a divenire agente di *réclame* egli stesso.

Ma anche chi potesse lievemente scandalizzarsi di qualche ben organizzata turlupinatura condotta per mezzo della pubblicità, avrebbe torto a condannare questo mezzo di diffusione di per sè stesso innocente. Come il vento, esso può diffondere polline di fiori o microbi mortiferi; in sè non è che vento.

Niente vieta di credere che, migliorati i costumi degli uomini, affinato il loro buon gusto, fatta più attenta la loro intelligenza, la *réclame* assumerà forme più nobili, aspetti più estetici. Il paesaggio sarà salvato dai cartelloni deturpanti e il viaggiatore saprà lo stesso dove alloggiare nel paese di montagna a cui è avviato. La *réclame*, fatta più psicologica, saprà trovar meglio le vie del cuore a tempo e a luogo opportuno: potrà essere più cortese perchè gli uomini saranno più degni di cortesia.

Per ora — pare — i mezzi più efficaci sono il frastuono, le girandole, l'assordamento. Probabilmente perchè, per formarsi un giudizio sicuro e personale, gli uomini hanno ancora bisogno di essere malmenati.

* *

(1) A. LANCELLOTTI, *Storia aneddotica della «réclame»*. Milano, E. Quintieri, editore, 1912.

Romanzi e Novelle

Il figlio vostro, di G. CHIGGIATO — **Lotte umane**, di L. RENZETTI — **Un povero chierico**, di S. PERI — **Gonzaga mia**, di A. NOSARI — **Il prodigio**, di P. DE LUCA — **Le inquietudini di Ethel**, di A. M. ANTONIOLLI.

In Francia, i romanzi e i libri di versi *couronnés* sono frequenti. In Italia, i cosiddetti benefici testatori e i Governi hanno cose più utili a cui pensare. Ci sono gli ospizi, gli ospedali, le colonie estive, le ragazze cadute, i quadri, gli edifici, le statue e, se vi piace, anche gli autori drammatici. Ma dei romanzieri e dei poeti nessuno si ricorda. Il che potrebbe anche fornir la prova della loro inutilità.

Giovanni Chiggiato, che finora ci era noto come poeta di raccolta vena, è, credo, uno dei due o tre «premiati» di cui si possa vantare il romanzo italiano. Infatti, questo *Figlio vostro* fu premiato in un concorso della Società degli Autori di Roma. I concorsi sono generalmente bugiardi e fallaci, perchè il vincitore è quasi ogni volta un mediocre scolorito attorno al quale possono conciliarsi i diversi gusti e i vari pareri dei commissari eccellentissimi. Ma, per quanto io non conosca i romanzi di tutti gli altri concorrenti, pure son certo che questa volta la Commissione ha giudicato bene. *Il figlio vostro* (Milano, Treves) è un bel romanzo, scritto con arte a cui una certa raffinatezza non toglie una lodevole sobrietà, ben condotto, curiosamente concepito ma naturalmente avvolto e sciolto.

Brevemente, il romanzo è qui: se un uomo ama una donna in un'altra, la creatura che ne nasce è essa figlia della prima donna o della seconda? Giulio Ottichieri, avendo amato nella propria moglie Francesca una maliarda principessa Claudia che lo aveva poi abbandonato, e avendo generato un figlio da Francesca, scrive dopo vent'anni le sue confessioni a Claudia, e le narra la storia di quello ch'egli, dandole del voi, chiama il figlio vostro. Veramente, Claudio era stato un effetto non desiderato e neppure supposto, e Giulio aveva sempre considerata come sterile la donna a cui era tornato per spegnere in lei con mille artifici sensuali e sessuali la febbre che lo ardeva per un'altra. Tanto che in lui si era fatta la «convinzione che non poteva e non doveva considerar Francesca come la madre di suo figlio. Non riusciva ancor bene a spiegarsi perchè, ma sentiva... che Francesca usurpava fin d'ora i diritti della maternità». Anzi, per un momento, egli aveva pensato «alla possibilità di sopprimere quell'incosciente vita», rovesciando, per così dire, la situazione del l'*Innocente*. E un medico celebre per i suoi studi sulla *generazione* gli aveva predetto che il nascituro sarebbe stato infelicissimo, non avrebbe nè amata nè capita la vita, e avrebbe ignorata la più grande delle gioie, quella di amare sua madre.

Talchè, quando il figlio è finalmente nato, Giulio cerca di sottrarlo all'amore della madre, dirò così, naturale; anzi, di fargliela odiare così fieramente, che per questo odio ella muore. Per quanto tutto ciò sia strano e quasi folle, l'arte del Chiggiato riesce a renderlo accetto con la sua lucidità incisiva e tranquilla. Giacchè il racconto di questo pazzo amorale, di questo musicista famoso il cui ingegno in questa crisi si è perduto, non ha nulla di febbrile e di straordinario. C'è anzi, in lui una freddezza lucida e dura che mi sembra il miglior pregio del volume.

Questa stessa lucidità è nella seconda parte del racconto, quando il giovine Claudio diventa il vero e proprio protagonista del romanzo. Lasciamo stare le due anime e le due volontà che si cozzano in lui, le due voci ch'egli sente in sè: una, simile a quella di sua madre, che lo chiama al dovere, e l'altra, ignota, non somigliabile a nessun'altra udita mai, che gli distoglie ogni buon proponimento. Lasciamo stare la spiegazione psicologica di un caso complicato di fisiologia sessuale. Consideriamo il personaggio nella sua espressione più semplice, cioè nelle sue azioni. È un personaggio ammirevole, figurato con arte varia, ricca, sicura. Più che un carattere, il Chiggiato ha foggiato un tipo: il tipo dell'adolescente ricco, stanco, annoiato, scettico, talora impetuoso ma scarso di volontà, contraddittorio e amorale: un frutto dei tempi di cui ognuno di noi conosce qualche esemplare. Il che val più delle teorie e dei paradossi, e ci fa perdonare l'evidente artificio della tesi.

Se Giulio Ottichieri è un pretesto al raccontare, un pallido fantoccio miserevole senza nervi e senza sangue, in compenso Claudio e Francesca sono creature vere e vive foggiate con perizia singolare. I loro gesti e i passi e i mezzi in cui vivono ci appaiono attraverso una lingua non ricca ma scelta e per nulla comune, attraverso uno stile che per essere sostenuto non perde, all'occorrenza, di snellezza o di pieghevolezza e, a suo tempo, sa essere pronto e incisivo. Credo che Giovanni Chiggiato, quando avrà lasciati da parte gli estetismi e le complicazioni di cui si è stancata anche la moda, ci saprà dare un racconto in cui l'equilibrio sarà anche più sicuro e la vita espressa e significata con sincerità spoglia di veli.

* * *

Nello stesso concorso, la Commissione aveva segnalato le *Lotte umane* di Luigi Renzetti (Roma, Romagna). È un romanzo di mezzo e di argomento russo, ma, a quel che l'autore dichiara, la «Russia è lo sfondo su cui s'intrecciano le descritte lotte umane»; giacchè egli ha inteso soprattutto di fare opera «essenzialmente umana». Veramente, per far questo bastava restare in Italia. Ma vi sono scrittori i quali per saper narrare debbono allontanarsi nel tempo (romanzo storico) oppure nel luogo (romanzo di mezzo straniero). D'altra parte, se vi sono francesi e americani che scrivono romanzi sull'Italia, non vi è ragione di vietare a un italiano di portarsi con la fantasia tra i russi in Russia e di rappresentarci qualche episodio della rivoluzione del 1905. Il romanzo del Renzetti è in buon senso, mediocre. Non ha grandi vizi e grandi virtù, non attrae e non stanca, non è nè ingenuo nè profondo; la sua lingua e il suo stile sono corretti, ma comuni.

Maggior vigore e un più sincero e talora appassionato desiderio di realtà e di verità ho trovato in *Un povero chierico* di Severo Peri (Cappelli, Rocca San Casciano). L'autore deve aver vissuto, se non le vicende, certamente il mezzo in cui il suo Tonino vive e si muove. Siamo quasi sempre fra le tonache, prima in una gaia e sana canonica con uno di quei bravi curati che dovrebbero riconciliar con Dio l'umanità ingrognata, poi in un seminario dove le più aspre lotte e le più basse gelosie di preti farebbero allontanare da Dio i peccatori più sinceramente convertiti. E c'è anche un episodio lussurioso, quando il giovane chierico abbandona l'ardore e il fiore della sua prima giovinezza fra le braccia di una amante deliziosa. Ma è lussuria fresca e sana, e non nuoce. È, nell'insieme, un libro degno di nota e, per certe questioni, attuale. L'espressione è un po' dura e incerta; la lingua è comune, ma non senza un lodevole desiderio di muoverla e di avvivarla.

Svelto, talor frettoloso, corre il racconto nel breve romanzo che Adone Nosari intitola *Gonzaga mia* (Bari, Casa editrice Humanitas). Antonio Nizzoli è un giovane poeta cresciuto nella campagna gonzaghese, insieme con una zia, una virago benefica, che gli ha fatto da madre, e una cugina, Grazia, la quale era stata, come lui, figlia di un libero amore. Poichè le due mamme son morte e nessuno conosce nè vuol conoscere i padri, i due fanciulli crescono insieme nella sana libertà dei campi e, divenuti adolescenti, per quell'ardor voluttuoso che è sceso in loro per li rami, si mescolano in amore. Il Nosari ha saputo, come pochi, figurar castamente una amorosa unione di due giovani vite nel seno della bella campagna ove ogni fiore è come un canto d'amore. Anzi, egli ha fatto di più, giacchè di quel congiungimento che la morale proclama delittuoso, egli ci ha fatto sentire la necessità e la castità. Poi Antonio, attratto dalla fama letteraria, corre a Roma per cercare la fortuna. A poco a poco, il contadinello gonzaghese diventa un astuto, frequenta i salotti, le bische, e la terza saletta di Aragno, diventa l'amante di una matura marchesa e di una bella straniera, ha un duello, resta ferito gravemente; e, infine, torna a sanarsi il corpo e lo spirito nella sua campagna, tra le bionde e fiorenti attrattive di Grazia.

C'è in questo libro una cosa che mi piace in modo straordinario: cioè l'amore per la vita libera e semplice della campagna. La vita nelle città popolose va divenendo sempre più difficile e tediosa; noi tutti siamo oppressi da mille cure inutili e da mille vanità: e la campagna, anzi la vita in campagna ci sorride come un ideale. Il Nosari ha voluto figurare questo nostro stato d'animo per mezzo di un contrasto. È ben vero che la sua campagna è troppo rosea e la sua città è troppo nera; ma poichè l'una e l'altra rimangono nei confini della verità, possiamo contentarci lo stesso. Un'altra cosa voglio farvi notare, non nuovissima, ma pochissimo usata fra noi. Il Nosari, rappresentando il mezzo letterario della capitale, non ricorre alla così detta chiave, o alla caricatura dietro la quale si indovina la persona. No; egli prende i letterati che vivono a Roma, lascia loro il nome e cognome, e li fa agire come personaggi secondari o come comparse. Non vi faccio nomi, perchè, se leggerete il libro, ce li troverete tutti. Il qual libro è dei migliori usciti in luce in questi ultimi mesi, benchè gli nocciano due cose: una certa disuguaglianza dello stile tra voli ingenui ed espressioni umili o incerte; e, più ancora, la fretta. Il mezzo romano meritava uno studio più lungo, e il Nosari, che lo conosce così bene, avrebbe potuto darcene, se avesse voluto, una figurazione potente.

* * *

Romanzo d'intreccio non senza qualche cura della psicologia è *Il prodigio* di Pasquale De Luca (Milano, Varietas). Un vecchio marito, avendo sorpreso un giovane nell'anticamera della fresca e bellissima moglie, lo sfida a una specie di duello all'americana, e, avendo avuto in mano la vita di lui, lo obbliga a sposare una scema, sorella della moglie. Senonchè, essendo morto il vecchio, i due amanti ricominciano a peccare, mentre a poco a poco l'intelligenza della scema si va destando davanti allo spettacolo dell'amore altrui, per una naturale gelosia che infine la getta in una violentissima crisi. Ne esce con l'intelletto aperto e con una nuova bellezza, ed ha tutto l'amore dello sposo, felice di quell'insperato prodigio. È una storia curiosa, narrata sveltamente, senza lenocini formali e senza ricerca di stile, con una semplicità che talora diviene eccessiva.

Accusa di eccessiva semplicità non può certamente farsi ad A. M. Antoniolli per *Le inquietudini di Ethel* (Palermo, Sandron). Ethel è la governante tedesca dei nipotini di Maurizio Vandas; il quale narra in prima persona il suo amore per lei e si indugia a lungo «sull'analisi dell'avventura sentimentale» da cui gli è stata additata «la via di un programma spirituale, che gli era parso, un tempo, impossibile sperare». Ethel è una creatura strana ed enigmatica, che a poco a poco si rivela all'amico e, più tardi, all'amante. Essa ha per sua guida tre formule: «Comporsi un'anima infantile; Osservare la natura; Confessarsi». Il segreto della felicità consiste per lei «nella rigida disciplina della gioia e del dolore». Così ella educa l'amico «ai desideri senza confini, alle aspirazioni insoddisfatti, alle conquiste invisibili e spesso imprudutive»; giacchè essa è nata «per vivere questa vita dell'irraggiungibile, che strazia ed innalza al medesimo tempo...». Voi intendete già che questa storia d'amore non è delle solite, e che questo studio di psicologia trascendentale non è fatto per recare il solito diletto delle solite letture. Anzi, è grave, faticoso, difficile. Bisogna prender famigliarità con il modo di pensare e di notare dell'autore, con le sue formule, con i suoi atteggiamenti nuovi, spesso con le sue temperate stravaganze. Diversamente, dopo dieci pagine interrompereste la lettura. Io preferisco gli ingegni limpidi; ma anche tra queste malinconiche nebbie brilla a tratti qualche raggio di sole.

Giuseppe Lipparini.

SOTTO LE MURA

Il gran divieto

No! La Storia non anche si smentisce: non anche si ricompone la Leggenda. E invano attende il vaticinato ricorso il 29 maggio 1453: la più vermiglia e più funebre data della umanità.

No! L'archimandrita officiante quel giorno in Santa Sofia, dalla parete dell'abside, che l'inghiottì per prodigio, non riuscirà per seguitare la messa interrotta all'esplosione della bombarda gigantesca d'Urban; nè i pesci famosi friggentisi alle cucine del monastero di Balukli portentosamente risalteranno nell'urna benedetta, rimanendovi vivaci.

No! no! Il piccolo czar Ferdinando, raffinato gaudente, che sol nell'aspetto rassomiglia il buon re Enrico IV, oltre le stupende ruine della triplice lorica murale onde Costantino e Teodosio cinsero alla Nova Roma le terga, non varcherà la Porta d'Oro, che vide i trionfi di Narsete e d'Eraclio, l'eunuco e il gigante; non egli, il politico attento e astuto, sul miglior suo corsiero, come il secondo Maometto, entrerà nel gran tempio del Vangelo e insieme dell'Islam, pur sotto la diuturna profanazione serbante il bellissimo nome cristiano, oggi non più chiesa nè meschita, ma lazzaretto immane e sepolcro; nè col guanto viennese l'ambizioso Coburgo sul celebrato pilastro l'orma cancellerà della mano sanguinolenta, la vasta mano del Conquistatore.

***

Più che millenario è lo spasimo della gente ugro-finnica nelle molte sue branche, sitibonde tutte in efferata rapina, verso la Città del Sole, sulle magiche rive della Bellezza, ultima augusta sede alla romana opulenza: e più che millenario è il divieto della Storia contro la mai sempre rude e fiera e cupida nazione, che intatti serba gl'istinti, i ricordi, gli aculei della nativa.

Sospinti ad occaso dalla crescente pressura delle affini moltiplicate tribù, a lor volta premute da popoli nuovi alle spalle, ecco dalle steppe originarie del Volga (onde il nome si a lungo terribile ai Romani tutti d'Oriente), ecco al declino del quinto secolo su brevi ardenti polledri in riva al non più vigilato Danubio (o Aureliano, qual errore, qual delitto il codardo abbandono!) dopo Unni e Vandali e Goti, ecco apparir altra schiatta barbarica avanguardia di tutto un popolo cacciatore e guerriero, cercante altra più ospite patria, di qua dal Tanai e dal Boristene, ne' pomeri stessi dell'Impero sacro ed imbelle.

Cavalieri agilissimi, infallibili saggitari, maestri nel gittar sul nemico il pensile cappio (così tuttora i *gauchos* nella Pampa), avidi di rapina, di devastazione e di strage sanguinari e ottusi idolatri, non migliori nè peggiori di tutte le orde nomadiche innanzi e dopo venutale dai misteriosi altipiani dell'Asia sulle vie dell'arte, del diritto, della ricchezza, della fede a distruggere, e forse a rinnovare il vecchio mondo intra-sibito. E al pari di tutte le genti innumerevoli e incomposte, cui l'antichità aveva imposto l'appellativo generico di Sarmati e di Sciti, finalmente s'affacciavano sui teatri della storia europea col vero e tremendo lor nome: i Bulgari!

***

L'Impero d'Oriente, cui la mitezza evangelica aveva tolto o estinto i naturali suoi difensori, si cautelava con la politica e con la castrametazione: politica di viltà patteggiatrici, architettura d'immani e costosi antimurali.

Più non potendo con armi proprie vincere i Barbari (e ben l'aveva provato un secolo innanzi a Marcianopoli l'imperatore Valente, combusta vittima dei Goti) e ne divergevano i cesari bizantini le brame verso Italia come a preda più opima, o assentivano si fissassero alle soglie stesse dell'Impero quali mercedati custodi, dando aspetto di mercede a umiliante tributo. D'oro, non di ferro eran l'armi cesaree; e accrescevano intanto propugnacoli e schermi robusti intorno alla minacciata Urbe lusitorea.

Così, a mezzo il secolo IV, poichè l'impeto dei Goti invan battezzati aveva rotto l'ultima cerchia costantinea, il secondo Teodosio innalzava l'esterno riparo del suo nome precinto di fossa e ricco di rotonde bastite; e pur così, dopo l'iniziale apparita oltre Danubio dei Bulgari scorridori, dispersi dal braccio venale del giovine Teodorico che sarà poi re d'Italia, il primo Anastasio erigeva il celeberrimo «Lungo Muro», per 420 stadii (78 chilometri) sorgente dalla Propontide all'Eusino, di 20 piedi in larghezza e d'altrettanti in elevazione, con triplice fossato esso pure, protetto da 200 grosse torri quadrate e triplice galleria coperta a riparo delle milizie e degli armenti; e ne rimangono tuttora le traccie, alquanto più a tramontana dell'attuale linea di Ciatalgia, ove dopo tredici secoli si ripete oggi la difesa e il divieto.

Vana fatica e più vano dispendio!

L'orrendo terremoto del 552, che tutta scossa la penisola, diroccò il gran vallo anastasiano aspettando che danneggiando la stessa muraglia di Costantino. Ed ecco alla lieta novella tutta la gente bulgara, raccolta sotto centomila tende di pelle caprina nella Mesia superiore, tragittare il Danubio rappreso dai geli, duce il gigante Zamer-Khan, bevitore d'umano sangue; e quasi procella fiumana, precipitar dai superati gioghi dell'Emo nelle valli care alle rose, tutto travolgendo e devastando in furia fin oltre le Termopili indifese, per indi risalir dalla Grecia riarsa e diserta a tragittar l'Ellesponto; e alfin, varcato le breccie del Lungo Muro, assaltar la Metropoli immensa con l'anelito della più vasta rapina che, dopo il gotico sacco della prima Roma, a barbarici cuori mai avesse sorriso.

Ne allibisce la imbelle corte di Giustiniano, sempre divisa tra contese teologiche e ippodromiche fazioni, mal confidando nel segreto sussidio degli specchi archimedei, prodigiosamente rinvenuti e adoprati da Proclo ateniese nella sollevazione di Vitaliano, prefetto delle scitiche milizie ausiliari. Ma il pio Belisario, opponti barbari a barbari, prorompendo fuor delle cento bastite, li sbaraglia, li fuga, li persegue, li incalza, li respinge oltre e dentro il gran fiume, che veduto aveva di Trajano il trionfo e la vergogna d'Aureliano.

Senonchè l'imperatore, barbarico pur esso di sangue (non forse i suoi parenti eran d'Illiria, nè portava nome slavo grecamente voltato?), temendo più la gloria di Belisario che non la riscossa di Zamer, con l'ormai rituale infingimento assolda i nemici a presidio dei termini, dalle crescenti trasmigrazioni vie più minacciati.

***

E son fedeli vigilie; ma che potrebbe più rattenere nello straripamento improvviso quei nepoti degli Unni e quei padri degli Ungari che sono gli Àvari, popolo affine al bulgaro e maggiore di numero se non di ferocia? I nuovi tutori dell'Impero ne son travolti, sottomessi e trascinati novellamente contro l'aurea città.

Rivalicato il Balcano e il Vallo malamente ricostrutto da Eraclio, ecco ritentano la scalata della possente egida teodosiana; mentre i Persi del secondo Cosroe l'assaliscono con pari furia da mare. Ma il 26 giugno del 626 vegliavano, come fu scritto, gli Arcangeli, rappresentati forse dai 40,000 turchi del Volga o Kazari di Ziebel Khan, cui l'imperatore riconoscente dava sposa una figlia, imponendogli sul capelluto fronte il proprio diadema, salvo a sbarazzarsene dipoi, *more graeco*, con qualche letifero beveraggio.

Ed altri Bulgari l'improvvido Eraclio chiama dal Tanai e dal Rha, perchè lo affranchino dalle minaci estorsioni degli Àvari, per voluttà distruggitori d'ogni civile vestigio nella non più consolabile Penisola. Ma il rimedio cronico risulta anche peggiore del cronico male; chè, allettati dal clima, i barbari sopraggiunti, con o senza concessione di Cesare, si fermano nella Mesia inferiore, già popolata di slavi, per non più dipartirne, dandole il proprio nome, e toglièndone favella e costume.

L'epico Kuvrat può scuotere adunque con orrenda strage l'avarico giogo; onde l'efferatissimo Asparuch, suo figlio e successore, procedendo fra torri di teschi e piramidi di teschi, fonda il reame danubiano, cui l'ignaro Costantino III, indegna prole d'Eraclio, per tema del peggio paga annuo tributo.

E a Terbelj, nuovo re bulgaro, Giustiniano II Nasomozzo (Rhinotmeta) riparerà fuggiasco, supplicando ricovero e ausilio, e il fiero *Kagan* con 15,000 guerrieri lo seguirà contro la Ribelle, ove insieme entreranno per greco tradimento, premio al barbaro la figlia di Cesare e la Tracia; e l'imperatore, riposto in soglio dai terribili amici, dovrà inoltre a ogni bulgaro cavaliere colmar d'oro la destra e la sinistra d'argento, e al reale genero di gemme rare tutto lo scudo. E, quando il suocero augusto cadrà spento in altra sommossa, col pretesto di vendicarne la morte, il ferocissimo Terbelj assalterà Costantinopoli cesaricida. Ma invanamente, chè nel frattempo l'egizio Callinico avrà inventato il «fuoco greco», fluido ardente flagello da gittarsi con baliste e cannelli, liquida terribile arme, che basterà a salvar la Dispotatrice sedente sull'acque fino a quella ben più possente della polvere nera, *diabolicae pulveris carbonum*.

***

Or ecco il reame bulgaro centrale, dall'Istro all'Ibro, fondato. I barbari chiamano i barbari: dalle sponde piatte del Volga e del Don, dalla grande Bulgaria, insomma, nuove moltitudini predaci scendono a banchettar sulle membra corrotte dell'Impero, col numero l'incivile dominio si rassoda e si estende: unica cura la rapina, meta suprema la reggia costantinea, ch'or si difende col nordico polso sicuro dei «Varenghi», come già con quello de' Goti, de' Casari, degl'Isauri, dei Bulgari istessi.

Invano, a mezzo l'ottavo secolo, Costantino IV Pogonato o Barbuto a costoro impartisce lezioni d'umanità nella «guerra nobile» così chiamata perchè senza vittima alcuna; invano Leone IV il Casaro (dalla madre figlia del Khan) chiama re Telerico da Preslavia a Costantinopoli per ricevervi il conforto dell'onda lustrale e il titolo di «Patrizio dell'Impero».

I Bulgari, sempre fiso lo sguardo nel fulgore non troppo remoto del Bosforo, come a faro di certa gloria e ricchezza, non mutan animo, nè stile; e solo vent'anni appresso l'imperatrice-reggente Irene vede sgomenta bulgari da terra e saraceni da mare concordemente iterar la non possibile impresa, montando agli assalti sulle merlate mura tutrici da cui vigila il Fato, per indi precipitarne accecati dagli ustori od arsi dal fuoco inestinguibile: nuova vittoria della sapienza sovra l'ardimento ferino.

Ma rapida giunge la vendetta del crudelissimo Krumo, di propria mano sacrificante i prigioni sulle are dei rozzi idoli primevi, fra umane torce fumiganti. Ed egli inizia il IX secolo, tra le gole impervie del Rodope serrando e struggendo in paurosa ecatombe tutto l'esercito greco e l'istesso imperatore Niceforo; onde, confidando nel terror della sorpresa, riassale subitamente la Metropoli, sperandola incustodita; ma invece assai validamente anche una volta resiste.

E poco giova che il *Kagan* atrocemente vendichi la repulsa con l'incendio e col sacco di Adrianopoli, trascinando appesi col laccio ai cavalli 80,000 captivi: la città di Costantino trionfa e tripudia nel nome di Maria salvatrice.

Resti pur vinto Leone VI, il Filosofo, nella susseguente campagna; e rimandi pure il *Kagan* 30,000 prigioni col naso mozzo a insultar la maestà dell'Impero. Michele il Balbo invierà loro due umili mercatanti tessalonicensi conoscitori de' slavonici idiomi, e ben capaci d'addolcirne i cuori e i costumi: Cirillo e Metodio, fratelli di sangue e di zelo.

Il soave filtro evangelico, che già disarmato aveva i legionari di Roma e gli spatari di Bisanzio, due nazioni, due imperi, due mondi riducendo imbelli ed inulti, potrà con pari antimarziale virtù rattiepidir nelle bulgariche vene il vampo della strage e della ruina?

***

Primi tra le genti slave, accettano essi la Buona Novella. Re Bogoris, genuflesso a' piedi dell'apostolo slavo, riceve la sacra linfa e il pane simbolico e il vino purificante, giurando arsi per sempre i sanguinari feticci, e risparmiate le vite innocenti, e giuste armi ribenedette nel nome di Cristo. E tien la promessa fino all'ultimo giorno.

Ma ecco nel figlio suo Simeone rigrandeggiar gli spiriti aviti, e rifremer gli aneliti della stirpe, e ribramire gli orgogli del dominio, e riecheggiare i clangori della conquista.

Ed egli guerreggia, benchè cristiano, al modo antico e più feroce, mozzando nasi e orecchie, stringendo il collo ai prigioni, d'ugual moneta ripagato però dai mercenari imperiali. Sue Valacchia, Transilvania, Serbia, Sirmio, a settentrione; sue Macedonia, Epiro, Tessaglia, mezza Tracia a meriggio. Ma non sazio è ancora: s'intitola zar dei Bulgari, come pur ieri il Coburgo; e, sempre come costui, vuol farsi gridare imperatore di Romania.

Che mai dunque gli manca poi che l'Impero greco è ridotto, sì come oggi il turco, a un'ombra e ad un cencio? Una città, una sola, ma l'inclita, l'ultima, l'unica, quella. Marcianopoli (Preslavia) è la luna, ma Costantinopoli è il sole. E: *Zarigrad! Zarigrad!* è l'unanime grido dei Bulgari, per la quarta volta accorrenti al sublime conquisto.

Simeone, briaco d'orgoglio, conduce 300,000 armati sotto le ancor vergini sue mura, che già ressero a trentatrè assalti, sempre respinti col ferro e col fuoco. Ma forse questa volta non dureranno; chè belluino è l'animo degli assalitori, vagheggianti le spoglie opime e le femmine illustri.

No! Come vuole la poetica leggenda, una sacra teoria solennemente s'inoltra fuor del terzo muro, e il Patriarca stesso appare sull'ultimo spalto a benedir, fra gl'inni e gli olibani, l'oste ossidionale.

L'imperatore bulgaro, colpito di reverenza, — come già in altra portentosa tradizione l'unnico Flagello d'innanzi al romano pontefice, — divotamente si prostra, e tutto l'esercito con esso. Sospeso è l'assalto, prescritta è la ritratta, e il turbine dilegua: più che mistico omaggio, forse marziale prudenza.

Così la Città dai sette colli bosforei, meglio assai che non quella dei tiberini, aurea rocca emergente da tutte le barbariche maree, già in ventotto assalti invitta, schiudente le porte solo a fazioni concorrenti al diadema, per altri quattro secoli rimarrà agli stranieri intangibile, fino a che un veneto Duca orbo, a vendetta d'un suo Cesare cieco, non pervenga dal mare con armi latine a espugnarla nel nome profanato di Cristo.

***

Nè chiusa è ancora la serie dei bulgarici conati contro la Maga bellissima del mare.

Alle soglie del millennio getti Niceforo Foka sul nemico ormai ereditario, comprandola con 15,000 quintali d'oro, la rapacia di Sviatislav, gran principe idolatra di Kiev e figlio di quell'Igor, che 43 anni innanzi forzava indarno l'ingresso del Bosforo con 10,000 navi leggere, arse tutte dal fuoco callinicense; scendano i russi affini in 60,000 su barche sottili il Dniepr, risalendo indi il Danubio per distruggere Preslav e disperdere gli eredi dello zar Simeone; l'imperatore Giovanni Zimiscè riesce oltre l'Istro i pericolosi nuovi ausiliari, riconquistando all'Impero la Bulgaria danubiana cui muterà il nome in quello di «Patristrum»; contro il nuovo reame bulgaro d'Occidente, dai monti Rodope all'adriaca costiera fondato da Sisman figlio di Simeone, prorompa e infurii in 40 anni di guerra l'atavico astio del macedone Basilio II, socio e suocero all'appena battezzato Vladimiro di Kiev; sotto i colpi dell'ira indeprecabile, dopo l'immane eccidio di Kimbalongu, soccomba il regno centrale con l'eroico zar Samuele; e i superstiti figli delle tre Bulgarie, ridotte a greche provincie, per sarcasmo della sorte, sien costretti a difendere la Metropoli invanamente agognata contro l'islamica rabbia del rinnegato Tuman di Cappadocia, capitano del califfo Mahmum, il più splendido degli Abassidi; e l'ultimo dei sette arabici assalti sia sanguinosamente respinto per virtù dei Bulgari soli.

***

Che giova? Se la Bulgaria è morta, l'Impero, straziato dalle fazioni e messo all'asta dai mercenari, agonizza. L'anarchia della Capitale raccende le bragie coperte di cenere dolosa nelle provincie. Preslavia e Triadiza (Sofia) son distrutte, ed ecco sorgere Tirnovo; la dinastia sismanide è spenta, ed ecco affermarsi quella degli Asanidi.

Schiacciati una prima volta nella sollevazione del 1078 dalla ferrea mano di Niceforo da Brienne, «despoto» o vicario imperiale, novellamente cent'otto anni appresso i Bulgari insorgeranno al cenno liberatore dei fratelli Pietro e Asan, *vojvodi* di Valacchia. E, mentre il reame danubiano, un secolo e mezzo dalla misera fine di Samuele, rinasce, l'Impero greco (ah! l'omonimo fuoco più non giova a compensar la viltà de' suoi Cesari sonnambuli o accecantisi a perfetta vicenda) colto è da improvvisa e inonorata morte.

Per la prima volta, in 871 anni di vita or gloriosa ora infame, la seconda Città universale è presa audacemente d'assalto sul fronte di mare; e il sacro Palazzo delle Blacherne vien messo a fiamma e a ruba da cavalieri portanti le insegne del Cristo e tragittati dalle galere di San Marco, Enrico Dandolo duce e storiografo Goffredo di Villehardouin; e il bottino, valutato in 900,000 marchi d'argento, pari a 24 milioni di nostra moneta, lautamente ripaga le spese e le fatiche della fedifraga Quarta Crociata.

Senonchè ne' Bulgari risorti, slavi omai di linguaggio e ortodossi di fede, l'antica avversione pei Greci si rinfocola contro ai Latini. Il novello Impero feudale, stoltamente governato dalle stesse tumultuarie *Assise* di Gerusalemme, tra deboli imperatori e prepotenti vassalli, mentre baroni franchi e veneti mercanti se ne disputano le spoglie e le ossa, appare molto agevole preda; e il sacco recente dell'Urbe nel vigile cuore degli antichi predoni raccende tutte le febbri della troppo sospirata rapina.

Pur tuttavia il generoso Giovannicio (Kalojohannes), minor fratello di Asan, offre alleanza ed amistà a Balduino, primo Cesare franco di «Cospoli» (così più brevemente la chiamano i Crociati). Oltraggiosamente respinto qual fellone, il *Kral* bulgaro sposa per vendetta la vinta causa dei deposti Comneno, fuggiaschi ma legittimi imperatori. Ed ecco l'ingiuria mortale dal superbo e incauto fiammingo pagata con la vita sotto le torri di Adrianopoli, ove quasi tutto l'esercito imperiale col fiore de' cadetti di Fiandra e di Borgogna vien passato «per le falci», novelle terribili armi dei Bulgari divenuti agricoltori. E così, un sol anno dopo la facile espugnazione, Bisanzio latina rivede le obliate insegne bulgariche del nuovo «imperatore di Romania» garrire al vento bosforeo sotto le smerlate, ma sempre diritte sue muraglie: non più baluardo perfetto e non ancor rudero immane.

Altri ventisett'anni ancora, e i Bulgari di Tirnovo, disperando di penetrar da soli nella città del Sogno millenario, si offriranno alleati ai Laskaris di Bitinia; e sulle navi di Giovanni Duka Vatace, imperatore greco di Nicea, la riassaliranno da mare, come dal più debole lato.

Ma per l'ultima volta! Giovanni da Brienne, il romanzesco re di Gerusalemme, il più prode e più puro cavaliere della Cristianità, qual tutore di Balduino II, fino a 89 anni strenuamente col senno e col polso difenderà le misere reliquie dell'assurdo Impero feudale fondato sulle ruine dell'ellenismo; e fin che viva il mirabile vegliardo, per Bulgari e per Greci la città di Costantino rimarrà chiusa «come una casa suggellata».

La dissuggellerà il 29 maggio 1453, sotto gli occhi del secondo Maometto il cannone mostruoso del magiaro Urban, sfondando quella Porta d'Oro ove con l'ultimo Paleologo per sempre cadrà l'Impero romano d'Oriente.

***

L'aveva di poco preceduto nell'ipogeo dell'oblio il minor reame danubiano, ultimo re, ultimo eroe, «ultimo dei Bulgari», Sisman III tra' ruderi fumiganti della sua Tirnovo con orrida morte scontando la colpa di aver data in pegno di vassallaggio al sanguinario primo Amuratte la figlia prediletta. E, novello Lazzaro delle genti, il fiero popolo slavo nella vasta sua fossa dovrà per cinque secoli di coma profondo attendere il bando evocatore di Alessandro II, erede di quell'Igor, di quello Sviatoslav, di quel Vladimiro che furono tra' suoi più crudi nemici.

Così un ciclo radioso della civiltà si conchiude: s'apre così un diuturno silenzio della Storia. Ripiegando un rotolo sovra il ginocchio, la formidabile Camena vi cancellerà per mezzo millennio i nomi di Grecia e di Bulgaria. Non più Costantinopoli, ma Stambul; non più Hagia Sofia, ma la Moschea del Conquistatore.

Laggiù nel breve chersonneso tracico, laggiù nella strozzatura imbutoria dell'Istmo, ove per tante centurie d'anni s'affollarono i Barbari con la fame dell'inclita preda imminente, è tutto un immenso sepolcro di popoli. Milioni di guerrieri e di predoni d'ogni stirpe e d'ogni credenza vi diedero le polpe e le ossa innumerevoli alla terra umida e grassa, che ne divenne un ampio roseto.

Ivi il trino usbergo murale, dalle cento bastite e dalle ventisei porte, che furono lo stupore e il terrore dei Barbari, sbrecciato alfine dalle immani artiglierie fuse per arte italica alla superbia di Maometto II, con le enormi ruine, pari a scheletri calcinati di giganti, attesta ancora la labilità degli uomini e la possanza dei fati.

Or, dopo cinque secoli, si ridesta il Destino, e ricomincia il Divieto. Un altro bulgarico reame è assurto dall'Ombra, e il desiderio perenne del mare e del sole risospinge il popolo rinato alla mèta fatale. L'Impero ottomano, come già il greco, è ridotto all'estrema miseria dell'Istmo. Stambul, come già Costantinopoli, non più è capitale, ma semplice capoluogo di circondario.

Pur d'innanzi al muro costantineo, nella sua stessa devastazione lasciato integro dalla islamica apatia, pur dietro al vallo anastasiano dall'uno all'altro mare modernamente rialzato nei 27 fortilizi di Abd-ul-Megid, suprema tutela, ultimo schermo de' conquistatori decaduti, asiatico anch'esso è risorto, livido fantasma, il Cholera. E, come trentaquattr'anni prima, al grande zar dei Russi, più livida e bieca la gelosia dell'Europa al piccolo zar dei Bulgari, procedente vittorioso in armi da Sofia verso Santa Sofia, tacitamente oggi significa: «Tu non passerai!».

Arturo Colautti.

UNA CONFERENZA DI I. PIZZETTI

SU L'OPERA

Ildebrando Pizzetti al nostro *Lyceum* ha tenuto una conferenza, abbondantemente applaudita e discussa, sul tema: «Il dramma musicale latino dell'avvenire». In essa il Pizzetti, che oltre ad essere quello squisito musicista che tutti sanno è anche un acuto e lucido critico nonchè un semplice e ordinato espositore, ha cercato di analizzare quale sia la reciproca funzione della musica e della poesia nel *dramma musicale*, venendo alla conclusione che in esso una concomitanza veramente equilibrata dei due elementi che la costituiscono, la poesia e la musica, debba risultare non solo da un'esatta *limitazione* delle due arti soggette all'ufficio che per natura è loro assegnato, ma ancora da una *compenetrazione* dei loro rispettivi uffici mirante a un unico scopo che dev'essere non poetico nè musicale ma soprattutto *drammatico*. E per ciò che riguarda la *limitazione* il Pizzetti pensa che alla poesia spetti l'ufficio ideologico, rappresentativo (si potrebbe dire) della *mente* dei personaggi; e che alla musica, arte emotiva e indeterminata per eccellenza, spetti invece il *movimento* dei personaggi, ossia l'ufficio di suggerire tutto ciò che sembra quasi rimanere imprigionato e soffocato nelle pieghe della poesia: la parte oscura e istintiva dei personaggi. Per ciò che riguarda la *compenetrazione* dei due uffici è bene notare che, secondo il Pizzetti, il risalto maggiore resta alla poesia, senza la quale la musica drammatica apparirebbe come un corpo senza scheletro e muscolazione. In un certo senso il dramma musicale deve essere soprattutto opera di poesia. Quell'opera nella quale l'elemento musicale soverchi l'elemento poetico; quell'opera, cioè, nella quale il libretto, il poema, sia considerato addirittura come un qualsiasi canovaccio onde permettere all'operista lo sfogo della propria esuberanza musicale potrà essere bellissima dal punto di vista musicale, ossia potrà contenere magnifiche *arie*, magnifici duetti, magnifici pezzi d'assieme, ecc. ecc.; ma drammaticamente non avrà nessun valore! Sarà tutt'al più, come pensa il Pizzetti, una bella composizione del genere della *cantata* scarlattiana e bachiana. Giacchè, secondo il Pizzetti, che cosa significa, dal punto di vista drammatico, il fare un'opera ogni tanto solcata da vene di melodia, raccolte nella molto canora *aria*? Significa non più svolgimento di continuità drammatica, sibbene arresto, interruzione drammatica. Le oasi musicali nel dramma son come stazioni che lo interrompono e lo raffreddano. Soltanto che occorre star bene attenti nell'analizzare l'errore drammatico costituito dall'*aria*, o, in generale, da qualunque effusione *a sè* dell'elemento musicale nell'opera. E il Pizzetti osserva con sottigliezza un po' sofistica che se l'azione drammatica è illogicamente arrestata dall'aria, non è detto che l'*emozione* drammatica sia cessata nel compositore che scrive arie; al contrario è proprio la situazione drammatica che ispira al compositore stesso la melodia dell'aria. È lo stesso caso (l'esempio non è del Pizzetti, ma illustra bene il suo pensiero), è lo stesso caso di un uomo il quale assistendo nella vita, anche come attore, allo svolgersi d'una terribile tragedia, per un istante si apparti a scriverne un appassionato commento su di un suo personalissimo taccuino. Non si potrà dire che quel commento non sia impregnato della drammaticità del momento; ma è altrettanto vero che per quel tanto di tempo in cui l'ipotetico uomo si apparta a sfogarsi con la propria anima, il dramma, per lui almeno, si ferma, si arresta, ed egli, di *attivo*, diviene riflessivo. Similmente nel dramma musicale: l'aria muove sì, dall'azione e il Pizzetti non le nega un legame coll'azione, non le nega, per così dire, una certa parentela con la drammaticità; sibbene, egli dice, la sua drammaticità non è più *attiva*, ma *passiva*. Ora la musica nel dramma fino ad oggi, fatte pochissime eccezioni moderne e modernissime, non è stata attiva — azione di dramma — ma passiva — riflesso di dramma, ha espresso cioè l'emozione lirica che nel compositore destava il dramma contenuto nel libretto. L'*aria* dunque, e ogni similare effusione lirica (vedasi su tale argomento le accuse che allo stesso Wagner muove il Pizzetti nell'articolo su Ernest Bloch pubblicato in queste colonne) non rappresentano che una sopraffazione dell'elemento *musica* sull'elemento *poesia*. Bravissimo come musicista quel compositore che scriva belle arie e bei duetti e begli intermezzi orchestrali, ma come drammaturgo egli si dà la zappa sui piedi. Dice anzi il Pizzetti «chi non si sente in grado di rinunciare a scrivere arie, devi rinunciare a scrivere opere».

E da questo suo punto di vista ben preciso se pur, come vedremo, di dubbia equità critica, il Pizzetti tesse una larga traccia storica del dramma, anzi del *melo*-dramma, quale, secondo lui, si venne svolgendo dal tempo ormai mitico della camerata fiorentina del conte

de' Bardi ad oggi. Il Pizzetti dopo aver giudicato la primitiva concezione del dramma in stile monodico sulla fine del secolo XVI come un albore incerto e tutt'altro che chiaro della forma perfetta del dramma, reputa *tutto* il melodramma seicentesco, settecentesco e ottocentesco (eccettuando, di questo, l'opera del Wagner, dello Strauss e del Debussy) un errore causato dall'ingiusta prevalenza dell'elemento musicale (passivo) sull'elemento poetico (attivo). Così secondo l'oratore non c'è dramma musicale avanti Wagner, sia esso di Monteverdi, sia esso di chiunque si voglia dei musicalissimi seicentisti capitanati da Alessandro Scarlatti e da Händel, sia esso del Marcello, sia esso del Rameau, sia del Gluck, del Mozart (che il Pizzetti non cita neppure), sia dello Spontini, del Bellini, del Verdi; non c'è dramma musicale, ma, purtroppo, c'è il melodramma, ossia la bella opera *in musica*, la bella *cantata* semidrammatica, l'assurda azione teatrale riducentesi alla fin fine a una gradevole *suite* di arie e di duetti. L'aria (senza escludere il Monteverdi) isterilisce la drammaticità dell'opera, è il *punctum caecum* che le nega la vera vitalità. Neppure il Gluck, preteso riformatore dell'opera, sfugge a questa radicale condanna del Pizzetti, anch'egli scrive arie, fa, dopo tutto, il solito melodramma, attua insomma assurdamente la sua riforma senza cambiare la forma esageratamente musicale dell'*Opera-Cantata* italiana. Soltanto con il Wagner si può cominciare a parlare di un logico teatro musicale. Come tutti sanno il Wagner ha aperto una nuova via al dramma musicale liberando l'opera di tutte le vane escrescenze virtuosistiche d'ogni genere che le si erano incrostate — fin dal suo nascere, secondo il Pizzetti — durante la sua vita, secondo il Wagner. Dietro a lui, ormai sulla buona via, vengono lo Strauss e il Debussy. Per quanto a questo punto il Pizzetti osservi che, se è giusto riconoscere al dramma wagneriano una certa logicità, ingiusto sarebbe prenderlo noi italiani a modello (e, tanto meno, quello straussiano, come, per varie ragioni, nemmeno quello debussista). Il dramma wagneriano è, almeno secondo il Pizzetti, essenzialmente tedesco; è estraneo al nostro spirito di misura, di oggettività, di equilibrio: il futuro *dramma musicale latino* oltre ad abbandonare risolutamente le traccie della *forma-Cantata*, dovrà ancora essere consono al nostro spirito latino.

***

Questo a un dipresso il succo della conferenza del Pizzetti, secondo la quale tre grandi secoli di composizioni drammatiche s'inabissano in un deplorevole errore estetico compiuto con strana coincidenza da centinaia di musicisti tra cui colossi come Monteverdi, Händel, Alessandro Scarlatti, Gluck, Bellini, Verdi e Bizet e Mozart. Ora mi conceda il cortese critico una breve discussione del suo pensiero non dal punto di vista, sempre utopistico, della *riforma dell'opera*, nè tanto meno dal *barresiano* punto di vista della latinità; ma semplicemente dal punto di vista della logica estetica, della filosofia insomma il cui riconoscimento equo o la cui mortificazione suol produrre un conseguente riconoscimento o mortificazione della storia. Infatti quando qualcuno strapazza, strappa, sopprime secoli interi di storia generalmente si può esser certi ch'egli abbia anche non interamente risoluto qualche grave problema filosofico. Vita e filosofia devono coincidere. Il critico dovrebbe essere colui che non soffre di antipatie, ma colui che simpatizzando con tutti i fatti possibili e immaginabili, non cerca di sopprimerli ma sibbene di acquistarne la massima *coscienza*. Ora il Pizzetti mi pare che s'impigli ancora nella falsa teorica della «riunione delle arti», che oggi dovrebbe essere ormai smantellata e relegata tra i ferrivecchi delle estetiche decrepite dalla coscienza che le ultime conquiste estetiche, per esempio del Croce, hanno valso a farci prendere intorno all'unità e individualità dell'atto estetico. L'atto estetico si chiami esso un quadro, una sonata, un dramma, un giardino o un dramma musicale, è, come ogni atto spirituale, una «sintesi *a priori*» nel seno della quale è impossibile distinguere ordini distinti di espressioni diverse. La presunta concomitanza e compenetrazione della musica di dramma e del suo libretto a un rigoroso esame logico non può non risultare che una spiegazione meccanicistica di un atto eminentemente vitale e creativo. Compenetrazione non potrà mai essere giusta posizione: o l'opera è un atto di vita, e allora voce intonata e voce articolata diventano un tutto solo, indistinguibile: o, inversamente, l'opera è espressa da due linguaggi diversi sempre distinti anche nell'atto che cercano di confondersi, e allora l'atto è irreparabilmente doppio e lo stare a sentire un'opera è una fatica più che improba, assurda. Ma in realtà domandate a chiunque stia a sentire la *Carmen* e che sia veramente preso dai casi drammatici di quella rappresentazione, *totus in illis*, che cosa in quel momento gli dice la poesia e che cosa gli dice la musica: «quel disegnino melodico caratteristico mi dice l'ondeggiare superbo dei fianchi di *Carmen*; quelle parole a José mi dicono la sua intenzione sfacciata di conquistarlo».... già, come se quell'ondeggiare di fianchi ci verrebbe mai in testa se qualche parola di Carmen non ci avesse già detto chi ella sia; e, al modo stesso: come se quell'intenzione sfacciata non facesse tutt'uno con il movimento sfacciato anch'esso dei fianchi espresso, quasi *danzato*, direi, dalla musica. Insomma, al modo stesso che nella recita d'un dramma è impossibile dire dove comincia l'espressione mimica del gesto dell'attore e dove termina l'espressione della parola, ma il tutto è un linguaggio *sui generis* che coincide con l'intuizione che il poeta ebbe di quel dramma; così nell'opera è impossibile dire dove comincia o dove finisce l'azione della musica sia o no ad arie, sia o no a recitativi, e dove quella della poesia; trattandosi anche qui di un linguaggio *sui generis*, spezzare il quale in astrazioni significa ucciderlo.

Stabilito questo, mi pare che un elemento *attivo* poetico e un elemento musicale *passivo* così disgiunti e in guerra fra di loro non son possibili a rilevare nell'opera. Come? opere quali il *Falstaff*, la *Vestale*, la *Norma*, il *Barbiere di Siviglia*, l'*Armida* di Gluck e l'*Orfeo* di Monteverdi, opere dove la parola e la musica formano un'espressione così ben *sinuosa* (direi) sopra il più nascosto tremito della vita intima dei personaggi or semplici or complessissimi; dobbiam dire che recano in sè questo mortale dimidio d'un'espressione poetica veramente adeguata al dramma, veramente attiva, e d'un'espressione musicale inattiva, riflessiva, stazionaria, e quindi *estranea* al dramma? A me pare che se un'espressione lirica c'è, non può essere soltanto quella musicale, ma, per l'indivisibilità del fatto estetico sopra stabilita, anche quella poetica: ossia se la musica della *Norma* è lirica, lirico sarà anche il libretto. E allora qui si passa, mi pare, ad un'altra questione. È possibile un dramma lirico? — E perchè no? So bene che il moderno realismo nell'arte, al quale si ricongiunge quel verismo che troppo ha in odio il Pizzetti, giacchè anch'esso ha un grande significato nella storia dell'arte; so bene che il moderno realismo da gran tempo ha scacciata dalla scena la liricità. Ma chi non vede ancora agli orizzonti del passato gli immensi prodigi *lirici* delle tragedie di Eschilo e di Sofocle? Dunque, secondo il Pizzetti, anche i loro *cori*, i loro *a soli* sono *lirismo inutile*, interruzioni illogiche del dramma? Ma che cosa intende dunque per dramma il Pizzetti? Il fatto, il nudo fatto realistico il più possibile, sebbene, come la sua nobile *Fedra*, materiato di dolorosa poesia? E non è strano che egli, proprio egli che tanto ama il D'Annunzio e il suo teatro, il quale ci ha dato una *Francesca da Rimini* la cui sola parte di Francesca è una delle più belle fioriture liriche, di tutta la poesia moderna, si trovi poi su di una via affatto opposta a quella dannunziana? Il D'Annunzio, come sappiamo, poco curante, come ogni grande poeta, della logica, voleva soprattutto riportar sulle scene imborghesite la *poesia*: ora la poesia dannunziana ognun sa che è tanto lirica da suscitare tutte le possibili ire dei fautori del moderno teatro in prosa, o magari in versi, ma in versi addirittura prosastici. Guardi il Pizzetti alle accuse che il Benelli fa al teatro dannunziano: non somigliano come due goccie d'acqua alle accuse che egli, il Pizzetti, fa al teatro musicale di Monteverdi, di Gluck, e di Mozart?

No: secondo il mio modesto parere, al Pizzetti sfugge un semplice fatto comunissimo nella storia di tutte le arti: che l'espressione del teatro musicale, come quella del teatro poetico, può essere *simmetrica* (aria, duetto a melodie, ecc. ecc.) e può essere asimmetrica (declamato con commento orchestrale). Oggi molta musica, compresa quella del maestro Pizzetti, sta uscendo dallo stato di simmetria e di esclamazione lirica, per entrare in quello di asimmetria e di discorsività quasi dimostratrice. Ora, se noi ammettiamo l'esistenza di un teatro musicale *simmetrico* (con forme melodiche strofiche e regolari) e di un teatro *asimmetrico* (con periodi irregolari, liberi, quasi direi, fatti di *prosa musicale*), ecco che *tutta* la grande lirica drammatica, arcidrammatica del nostro e altrui teatro musicale, acquista un senso, acquista una ragion d'essere profonda come quella della lirica tragedia greca, e la possiamo così liberare dall'incubo iconoclastico in cui la sommerge il Pizzetti. Veramente incubo doloroso, perché per esso non dovremmo più andare a sentire il *Don Giovanni*, le *Nozze di Figaro*, l'*Orfeo* di Gluck, l'*Alceste*, la *Vestale* di Spontini, la *Carmen* e il *Falstaff* se non come un concerto di *arie*; mentre tutti noi sappiamo di quale meravigliosa ed eterna vitalità *drammatica*, vivono figure come *Don Giovanni* e come *Carmen*, non men vive certo di quella vita che auguro ardentemente a *Fedra indimenticabile*.

Giannotto Bastianelli.

La prosa e il discorso

Più di uno scrittore ha, nella formazione del suo pensiero e nell'esercizio della sua arte, scoperto che c'è al mondo qualcosa che va poco bene e preparato per tale deficienza una legge o un lamento, una definizione o un rimedio. M'immagino che al tempo del Goldoni e dell'Alfieri la gente dovesse indicarseli o ricordarseli in maniera un po' antonomastica: Goldoni? quello della «riforma»! Alfieri? quello della corona «che al suo crin glorioso unica manca»? Il crine, non dell'Alfieri, beninteso, ma dell'Italia, secondo la vecchia abitudine di rappresentarla come una bella donna dalle forme opulente. E così via: il Manzoni, quello del romanzo storico; il Carducci, quello della Nemesi storica o di qualcos'altro. Quarant'anni fa, o poco ci manca, Ferdinando Martini aveva anche lui un'idea sua personale discussa in una conferenza: «La fisima del teatro italiano», e l'idea gode, come l'autore, di florida vecchiezza, perchè egli séguita a discuterla ancora.

Il nome di Isidoro Del Lungo si collega per me non solo agli studi danteschi, cui l'eminente uomo ha dato preziosi contributi, ed alla *Cronica* del Compagni, che è tutta sua, convalidata e illustrata da lui, ma altresì ad una questione specifica, non mai impostata decisamente, e tuttavia ritornante a più riprese sotto la sua penna in parecchi dei saggi e discorsi raccolti, ch'è poco, in due volumi zanichelliani dal titolo-programma *Patria italiana*. Cioè la questione della nostra prosa, la storia della nostra prosa. Come già il Carducci, con intenzione satirica, diceva «Pietro Fanfani sta ne le postille — E le postille stanno nel Fanfani», noi potremmo ripetere, con serietà ed ammirazione, che Isidoro Del Lungo sta nella prosa e la prosa sta in Isidoro Del Lungo. Non so chi in Italia, meglio di lui, sarebbe in caso di scriverla una storia del genere, così ampia di linee e interessante di rilievi; se non forse Orazio Bacci, autore del ben noto saggio su *La prosa nel Quattrocento* e di altri, raccolti con quello in un volume dal significativo titolo *Prosa e prosatori*. Del Lungo o Bacci, dunque, e, giacchè questi è legato al primo da una parentela non solo spirituale, si vede come la storia della prosa, non uscirebbe, ad ogni modo, di famiglia....

Secondo il Del Lungo si ha nella lingua italiana, e dovrà rivendicarsi «dagli speciosi sofismi», innanzi tutto, «la continuità delle forme, per le quali dal Trecento al Leopardi e al Manzoni, travalicate così le limacciose acque della corruzione settecentistica come i filtrati rigagnoli del purismo ottocentistico, ella è pur sempre la medesima lingua; ben diversamente dalla francese, i cui antichi testi han bisogno di essere nel francese moderno tradotti». Come si determini tale continuità, spetta allo storico di chiarire; il Del Lungo ne accenna i motivi principali: distinzione necessaria di stile da lingua; rilievo dato al predominio del latino sul volgare e all'artificio mirabile del *Decameron* nel secolo della prosa sincera, influenze del latino classico sugli scrittori dell'umanesimo e perdurare della giovine lingua trecentesca nel popolo che la consegna «adulta ma intatta (tale è nella prosa del Machiavelli) alle industrie grammaticali del Cinquecento»; quindi l'obbligo di restituire al Cinquecento «le genuine fattezze» di gran secolo come nella cultura universale così nella lingua d'Italia, studiandosi, oltrechè le esagerate influenze umanistiche, anche «i documenti naturali della prosa non d'arte o d'arte ingenua» dei primi tre secoli, per osservarne «le proprietà che la lingua accolse nascendo e svolgendosi conservò».

Il Del Lungo ritorna più volte, con vivacità, su tale sua riabilitazione del Cinquecento linguistico e stilistico (i due termini egli li distingue solo in teoria, in pratica giustamente li dimentica) e mi sembra che si debba tutti esser d'accordo con lui, là dove protesta che «non basta a fare di codesta prosa giustizia sommaria il solito motteggio stucchevole sui *conciossiachè* e sugli *avvegnadiochè*, non bastano i soliti logori pupazzetti di Monsignore Della Casa camato e messer Francesco Guicciardini togato, e che il cercare, con critica difilata, nella prosa moderna, magari nella nostra propria, un secol d'oro più comodo a casa, può, modestia a parte peccare alquanto di miopia».

Mi sembra invece che il Settecento esca, dai giudizi del Del Lungo, malconcio più del dovere e che il criterio di continuità della prosa sia piuttosto dommatico, alla pari dell'altro di tradizione, non essendoci necessario di proseguire il passato, in senso assoluto, nè quanto alle forme nè quanto alle parole, e di deprezzare tutto ciò che lo interrompa o, con deviazione, se ne allontani. Le età grammaticali sono le più favorevoli al concetto di tradizione, di lingua, di retorica ed è logico che in un periodo di rinnovamento come la seconda metà del secolo decimottavo, nel bisogno di rifarsi un'anima e una pelle, si misconoscessero quei criteri di cui la successiva età geniale e di riflessione ha saputo fare suo pro e tenere discreto conto. Non è insomma un vanto che la lingua del nostro secolo non differisca gran che da quella del Trecento; come non è di danno ai francesi che Rabelais non si legga con la stessa facilità con cui si leggono Maupassant e Daudet, come pei greci il male è di trovarsi privi non già della lingua di Sofocle o di Aristofane bensì del loro genio.

Pur togliendo ogni senso di lode al rilievo di continuità, questo non perde già di interesse. Come potrebbe accadere in altro modo se la continuità asserita dal Del Lungo è poi continuità di vita letteraria, cioè artistica e di cultura ad un tempo? Salvo che per tradizione s'intenderà la forza, la bellezza, la espressività della lingua e dell'arte, in cui è fuoco, anima, vitalità, le sole cose trasmissibili, chè delle spente e materiali non si dà successione e passaggio. Continua, dunque, la genialità della razza non pel fatto che persiste in un linguaggio; ma perchè il linguaggio che adopera palpita sempre dei moti interni di essa. Accanto all'arte lo storico nota le tendenze che all'arte non giunsero, o l'oltrepassarono o vi si persero entro, delinea e colora le vicende del gusto e della cultura che non s'identificano con quelle dell'arte ma ne sono il naturale sfondo e complemento.

Ecco la possibilità e la bontà di una storia della prosa. Se si considera la prosa quale creazione, essa non può avere, tutti ne convengono, una storia a sè: la poesia deve andarle compagna. I *Promessi Sposi* non si spiegano col *Decamerone* o col Bandello; ma con l'*Adelchi*, col *Carmagnola*, con gl'*Inni sacri*. Non vi è linea divisoria tra il verso e l'*oratio soluta*. Se però si considera la prosa come fatto di coltura, bisogna convenire che una tradizione prosastica esiste, si prolunga traverso la vita italiana, ha le sue novità, le sue soste, le sue reazioni, ora va dritta, ora devia, quindi si riaddirizza, attrae la simpatia di narratori e di critici. Il Del Lungo tratta da maestro della prosa di Leonardo, del Tasso, di Galileo, non solo nella efficacia estetica propria a ciascuno dei tre, ma anche in quanto servono a costituire una parte notevole del gusto moderno e ad illuminarci sul gusto del loro tempo. La storia della prosa ha poi un'importanza che ora preciseremo un po' meglio.

***

Infatti pensate che tra gli scrittori si possono distinguere almeno due categorie: quelli che vivono giorno per giorno con le loro idee e le loro parole, come gli arabi con un pugno di datteri e con una scodellina di riso; quelli altri invece che amano la tavola apparecchiata e il cameriere, con la salvietta sotto il braccio, pronto agli ordini, o, per uscir di metafora, riscontrano le loro parole sul vocabolario e le loro idee sulla storia letteraria. Il classicismo è sorto in grazia di questi ultimi. Odi, sì, nelle forme dell'ode, sonetti nelle forme del sonetto e così via, trattati ad immagine del trattato, discorsi sullo stampo del discorso. Quando uscirono le *Odi barbare*, una parte del pubblico non voleva saperne perchè quei metri erano nuovi alla poesia italiana, e solo si acquetò, a malincuore, allorchè il Carducci dimostrò che c'erano stati dei tentativi consimili fin dal secolo XV.

È un misoneismo artistico spiegabile in varie guise: sia perchè le novità hanno spesso aperta la strada alle strampalerie ed alle sguaiataggini, sia perchè in letteratura i principî non sempre scolastici e, per molti, codesti principî non hanno mai una fine. Il Del Lungo appartiene a una categoria di uomini insigni della seconda metà dell'Ottocento che riconobbero maestro, fra eguali, il Carducci e intorno gli si raccolsero, avendo con lui affinità di studî, d'intelletto, di anima. Ricerche erudite, passione per Dante, forza di civismo e di moralità e occuparsi, con pari ardore, degli avvenimenti patriottici, pur visti sotto punti diversi, e delle antichità letterarie, non ammettendo, come troppo pericolosa, la distinzione tra uomo pubblico e uomo privato, tra poesia e morale: tale il carattere del «buon cittadino» parevano uscito dal Risorgimento con tanti bisogni da soddisfare, con tante idealità da raggiungere.

Le tendenze cattolico-liberali del Del Lungo sono documentate in varî degli scritti di *Patria italiana* e il titolo della raccolta basta a indicare di quale acceso e benintesо sentimento nazionale essa sia pervasa. Il suo civismo e moralismo balza fuori anche là, dove meno ce l'aspetteremmo, nell'esposizione storica e nel giudizio critico; si tradisce come l'espressione spontanea di un uomo che non trattiene la sanzione del suo rammarico o del suo disdegno. Il Petrarca «è a Milano, cortigiano (pur troppo!) dei Visconti»: si badi a quel *pur troppo* così simpaticamente caratteristico, che ci ricorda il dolore del monaco medievale, quando piangeva al pensiero che Virgilio, il suo poeta, dovesse, per necessità diremmo noi, cronologiche, trovarsi all'Inferno.

L'aspirazione patriottica è manifesta negli argomenti stessi presi a trattare, chè nei due volumi si parla e dei massimi scrittori nostri, come Dante, il Petrarca, Leonardo, Galileo, l'Alfieri, specialmente avendo riguardo alla loro figura di cittadini, e di fatti e uomini appartenenti alla vita civile e politica d'Italia come l'Assedio di Firenze, i Medici Granduchi, Santorre Santarosa, Umberto I, e, infine, di personaggi più modesti, come i due pratesi Francesco di Marco Datini e Gaetano Magnolfi, che, vissuti a distanza l'uno dall'altro di cinque secoli, l'uno mercante l'altro operaio, «della propria mercatura e del proprio lavoro edificarono il patrimonio dei poveri».

All'elemento critico è tuttavia concessa buona parte delle millecento pagine complessive e vorrei riferire, se con ciò non andassi troppo oltre, alcuni dei giudizî dati dal Del Lungo, intorno ad opere ed autori: per esempio, sull'unità del Petrarca umanista e del Petrarca lirico; sul grande valore psicologico dell'epistolario di Torquato Tasso e sullo scarso valore artistico della sua lirica amorosa («è, nella prossimità del suo addobbo, una delle più superficiali»); sulla prosa di Galileo e sulla sua critica tassesca («acre, ma indipendente, unilaterale ma ragionata, parziale ma non faziosa»); sulla prosa di Leonardo («frammentaria, intermittente, direi quasi, fortuita»); sulla lingua e dialetto nelle commedie del Goldoni.

Ma, nel leggere il Del Lungo, si ha un'impressione che supera e la tonalità morale e l'acume critico, quasi due espressioni minori in confronto d'una terza che le comprende e le assorbe: la coscienza di scrivere un saggio, di pronunciare un discorso e quindi il bisogno di dividerlo in parti, il fascino del periodo, la sensualità della forma. Al richiamo classico dell'orazione hanno obbedito e obbediscono quanti col Del Lungo si affisarono in un ideale di prosa secondo la tradizione e la continuità della lingua nonchè del pensiero italiano e sentirono quindi rivivere in sè il Cinquecento grande e calunniato, il Trecento sincero e su su, in linea ininterrotta, l'epicità storica di Tito Livio e la fiorita eloquenza di Cicerone. Apro il volume delle *Prose* del Carducci e leggo nelle prime pagine *Dello svolgimento della letteratura nazionale* il fantasioso inno al sole «eterno fonte di luce e di vita» quando «si levò trionfale la mattina dell'anno mille»: «Folgoravano ancora sotto i suoi raggi le nevi delle Alpi, ancora tremolavano commosse le onde del Tirreno e dell'Adriatico, superbi correvano dalle rocce alpestri per le pingui pianure i fiumi patrii, si tingevan di rosa al raggio mattutino così i ruderi neri del Campidoglio e del Foro come le cupole azzurre delle basiliche di Maria....». Così s'inizia *L'opera di Dante*: «Dalla rupe ove pochi ruderi a fior del suolo ricordano che fu Canossa, da quella bianca, brulla erma rupe....» ecc.; e si concludono *Presso la tomba di Francesco Petrarca*: «Dormi, dormi, o poeta in questo lembo della sacra penisola....»; e *Ai parentali di Giovanni Boccaccio*: «E già è storico destino, o Firenze, che a te nega le ossa dei tre grandi tuoi figli....». Anche nelle *Poesie*: ricordiamo il movimento oratorio nell'*Epodo per Eduardo Corazzini*: «Dunque d'Europa nel servil destino.... Dunque, tra 'l ferro e 'l fuoco, al piano al monte.... Io per le grige chiome de la madre.... Io per Gesù che agli uccisor compianse.... Te ch'oro e ferro e bronzo mendicando.... Te che il lor

sangue chiedi... Te da la pietà che piange e prega... Te pontefice fosco del mistero... ». Tralascio la famosa enumerazione de *Il canto dell'amore*.

Ho citato il Carducci, perchè non è possibile citare nemmeno uno dei magistrali periodi di Isidoro Del Lungo che occupano spesso una pagina del testo senza contravvenire alle leggi della misura e della proprietà letteraria. Ma tanto vale, perchè la fusione di cotali squarci oratorii si è ottenuta con le stesse armi classicistiche e nella stessa officina ciceroniana. Ch'egli abbia l'*os rotundum* è degna lode tributatagli da Gabriele d'Annunzio. Ch'egli tanto ammiri il Cinquecento ce lo spieghiamo un'altra volta non solo per la sua equità di storico bensì anche per la sua affinità di letterato conseguente al periodo dei cinquecentisti: intendo il periodo grammaticale.

Ed è cosa naturale il non rilettere su l'ancor intentata storia della prosa. Il buon cittadino accetta e rispetta le forme letterarie create dalla genialità artistica degli avi come le leggi e le istituzioni politiche nelle quali si tramandò la sapienza dei reggitori di Stato ai sudditi fedeli, agli uomini d'ordine. È un lealista del vocabolario, un cavaliere o cortigiano delle lettere. Egli le ama, le serve, le imita, le protegge: se non rimarrà nella storia, se non rimarrà nella prosa-creazione, pazienza: ma nella storia delle forme prosastiche in cui hanno efficacia la scuola e la cultura, ci sarà anche il suo nome.

Giovanni Rabizzani.

MARGINALIA

★ **« Limpido rivo »** — L'antologia di prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovanetti d'Italia sotto il titolo di *Limpido rivo* è già giunta alla seconda edizione ed esce arricchita di due poesie: *Capanna*, *X Agosto* e di quattro prose: *L'ultima lezione di Giosue Carducci*, che i lettori del *Marzocco* ben ricordano, il *Funerale di Giosue Carducci*, *Edmondo De Amicis* e *Una messa*. Inoltre un'appendice di dodici parabole tradotte dal Vangelo conclude il volume, al quale l'editore Zanichelli ha lasciato l'elegante e schietta veste che gli aveva dato al suo primo uscire. Ora non è senza un profondo compiacimento che si segue la fortuna di questo limpido rivo che la buona sorella del poeta porge alle giovani labbra assetate d'umanità e in cui fervono tante onde di commozione e brillano tante lagrime d'inconsolabili dolori e di purissime gioie. Dopo il *Cuore* di Edmondo De Amicis, è questo il primo libro italiano che possa dare a quei fanciulli pei quali, secondo il Pascoli, scrivono i veri poeti, il senso d'una vita pervasa tutta quanta di un amore profondo e sincero per tutto quello che nella vita è nobile, è santo, è religioso nel più completo e diffuso senso della parola. Ma è necessario di dire che il *Limpido rivo* del Pascoli supera il *Cuore* per infinita squisitezza d'arte, d'esperienza ed anche di cuore, è più vario ed insieme più alto, è più semplice e puro e insieme più complesso e poetico? Non crediamo che sia stato mai scritto per i ragazzi un libro come questo, in cui la buona sorella Maria con amore più che sororale, con pietà maggiore d'ogni altra letteraria pietà, ha raccolto e tratto dal vivo dell'opera del poeta, ancora tutta stillante dei più dolci pianti e palpitante dei più soavi entusiasmi, un cibo spirituale per i ragazzi d'Italia, mescolando prose e poesie, pensieri e parabole, sicura di riuscire a mostrare anche nelle brevi pagine tutto il significato della grande opera affidata ai più grandi volumi, paga di mostrare nel « cuore » del poeta tutto il poeta. Gli *excerpta* che formano il volume non mostrano affatto soluzione di continuità. Il libro è armonico ed omogeneo come se i vari componimenti non fossero stati presi da volumi diversi e soprattutto scritti in diverse occasioni, per diversi pubblici. È che in ognuno d'essi il poeta si rispecchia intero e tutti son stati dettati da uno stesso amore e da una stessa umanità, ispirati dallo stesso spirito di vita e di poesia. E tutti o quasi tutti li accompagnano le buone note di Maria, i singolari commenti che sembrano talvolta singulti a stento velati e talvolta son baleni di speranza e ricordi e presagi. Perciò chi voglia rivedere il Pascoli e riascoltare la sua poesia, rivedere non solo il poeta quale si manifesta nelle immagini della sua arte e della sua fantasia, ma negli aspetti e negli affetti della sua vita, può e deve ricercarlo anche in questo libro dove tutti i suoi canti ed i suoi ammonimenti e i suoi dolori e le sue consolazioni son come condensati, per i ragazzi d'Italia, dice Maria, ma anche per i grandi, per quei grandi ai quali il poeta credeva di parlare come un fanciullo a dei fanciulli o come un pover uomo a dei poveri uomini e parlava invece come un grande immortale a quel che è di mortale e d'immortale in tutti noi, piccoli e grandi.

★ **Una commedia letteraria e un fenomeno.** — La compagnia Parisi — Palmarini — Grassi ci ha fatto sentire, prima di lasciare il nostro Niccolini, un'altra novità italiana: *La sorte di Cherubino* di Francesco Pastonchi. La commedia fu anche pubblicata e, come tutte le commedie letterarie, è più al suo posto nel libro che sul palcoscenico. Commedia letteraria, per chi non lo sapesse, non significa, come pensano i comici, commedia scritta bene, ma commedia nella quale la letteratura ha una parte prevalente. In questa del Pastonchi, il poeta piemontese ha fatto sfoggio della sua virtuosità di scrittore per rappresentarci un caso di vita, che il più sobrio e asciutto dei commediografi italiani, il più alieno dalla letteratura, Marco Praga, aveva già proposto e risoluto nella sua *Crisi*. In verità qui il paragone non può essere evitato, perchè, nonostante le differenze molteplici, più esteriori forse che intime, il ravvicinamento si impone. Vorrei dire per altro che la molta letteratura, talvolta anche assai colorita letteratura della « Sorte », è quasi sempre a scapito della evidenza drammatica, del rilievo delle persone e dei loro tratti individuali. Cominciando dalla protagonista, da quella Giannetta Alessi, che se fu in altri tempi una « lodoletta del mare » non si capisce bene che cosa sia diventata più tardi, quando ha iniziato il suo pudico adulterio o quando lo difende disperata dall'assalto del cognato o quando ci rinuncia con una volubilità di propositi della quale non mi sembra giustificazione sufficiente quella che oltre all'amante; nè sufficiente, nè rispondente alla realtà dei fatti, la libertà di scelta che le sarebbe stata accordata la indurrebbe a scegliere, fra i due, il marito. Motivo questo letterario se altro mai, mediante il quale la lodoletta diventa, per un minuto, la Donna del mare. Nè più perspicuo è il marito che sa e tollera, nonostante il suo amore per la moglie, indotto a tanta rassegnazione da considerazioni di vago anarchismo che gli fanno concepire l'amore come « il dono volontario di un'altra creatura senza doveri e senza legami ». Questo marito filosofo e giocatore è assai meno chiaro e persuasivo del marito della *Crisi*, delicata creatura magnificamente scolpita nella sua passione timida e ansiosa. D'altra parte il dialogo fiorito, le trovate di carattere letterario inducono gli autori e non potevano non indurre il Pastonchi, alla piacevole divagazione, che se è piacevole alla lettura diverte assai meno quando le persone ci stanno davanti in carne ed ossa. Senonchè la commedia è giunta alla ribalta con parecchi tagli opportuni, dei quali va lodato il direttore della compagnia, che come i lettori sanno, è pure un provetto commediografo. La compagnia diretta da Giannino Antona Traversi, e diretta con uno zelo, con una fede, con una abnegazione singolari, sta per sciogliersi ed è un peccato, perchè raccoglieva buoni elementi, assai affiatati e sembrava aver ottenuto dal suo direttore un'impronta di signorilità che è, con tanto sfoggio di eleganze mirabolanti, cosa tuttavia rarissima nel nostro teatro. Anche nella commedia del Pastonchi queste belle qualità di intonazione ebbero campo di affermarsi. Gli interpreti, cominciando dalla signora Brignone Palmarini, mi parvero ottimi.

Altre novità pure attese con curiosità non furono rappresentate perchè il breve corso di rappresentazioni fu per circa due terzi degli spettacoli occupato dai tre atti « onesti e lieti » del Fraccaroli, da quelle *Signorine della villa accanto* che hanno compiuto il miracolo di riportare al teatro fiorentini che forse non ci mettevano piede da decenni. L'egregio impresario del Niccolini ci assicurava che occorre risalire ai tempi alquanto remoti della *Guerra in tempo di pace*, per trovare qualche cosa di simile; e in verità le « Signorine » non valgono la « Guerra ». Il fenomeno è degno di attenzione. Può indicare quali siano in sostanza i gusti del pubblico. Pare che l'ideale del pubblico, e non si può dire del solo pubblico di *Firenze*, perchè il successo fu grande anche altrove, sia rappresentato da qualche cosa che stia di mezzo fra la vecchia farsa ingenua e l'« azione comica » del cinematografo. La constatazione è mortificante per tutti: fanatici del teatro borghese e fautori del teatro di poesia, assertori del teatro di pensiero e manipolatori di *pochades* pornografiche, autori nazionali, autori dialettali... Ma forse è anche più mortificante per il pubblico.

G.

★ **Di che cosa è morto Napoleone?** — A questa domanda non si è ancora risposto così esaurientemente da fare in modo che essa non sorgesse più ad affaticare storici e polemisti. L'opinione più comunemente ammessa è che Napoleone sia stato curato male e sia morto di un cancro allo stomaco. Ma questa, secondo il Keith, un rinomato chirurgo ed anatomo inglese che ne scrive nel *British Medical Journal*, non sarebbe che approssimativa. Si sa che tutta la controversia s'aggira intorno ai tre frammenti di intestino conservati al museo del *Royal College of Surgeons*, frammenti dell'intestino di Napoleone che Antommarchi avrebbe prelevati durante l'autopsia ed inviati ad O'Meara, il quale li diede a sua volta a sir Astley Cooper, la gloria chirurgica dell'epoca in Inghilterra. Sir Astley Cooper donò questi frammenti intestinali al Museo e, come al solito, si cominciò dopo d'allora a dubitare della loro autenticità. Il Keith è uno di quegli scienziati che li ritiene invece autenticissimi, ma ciò che essi dimostrano ancora, non sono, secondo lui, tracce di cancro; sono glandole intestinali diventate ipertrofiche, vi si vedono ancora bacilli intestinali e tracce emorragiche. Nulla in essi dimostra che vi sia un disaccordo tra quel che ha detto Antommarchi e la malattia reale che Napoleone soffrì. Napoleone nel 1816 ebbe il primo attacco d'una febbre particolare di cui soffrì vari accessi fino all'anno della morte il 1821. È questa febbre che è interessante. L'accesso durava tre settimane in media, era più forte verso la fine dell'anno e la durata e la forza degli accessi si intensificavano ogni anno. Napoleone aveva brividi, mal di testa, coliche, diarree, uno stato infiammatorio e catarrale delle vie respiratorie e le gengive ulcerose e sanguinolenti. O'Meara volle vedere in tutti questi sintomi una epatite, male endemico a Sant'Elena, ma il diagnostico non piacque ad Hudson Lowe e O'Meara fu congedato. Stokoe, che fu tre giorni medico dell'imperatore nel 1819, fece lo stesso diagnostico con lo stesso risultato. Il diagnostico era tuttavia esatto per quanto poteva esserlo. Senza dubbio vi era, o piuttosto vi fu, verso la fine, del cancro allo stomaco, ma Napoleone solo aveva fatto questo diagnostico, largamente confermato dall'autopsia. Però noi non possiamo decidere se egli è morto del suo cancro o piuttosto degli accessi di febbre. Quest'ultima sarebbe stata, secondo il Keith, la febbre di Malta, una febbre di Malta cronica. Pel Keith è indiscutibile che la malattia di Napoleone sia veramente stata a Sant'Elena questa e che essa non sia mai stata curata. Fu essa origine della morte o fu la morte, invece, dovuta a quel cancro che i chirurghi scoprirono il giorno dell'autopsia come per un colpo di scena? È quello che forse non sapremo mai. L'unica cosa che possiamo oggi limitarci ad affermare è che tutti questi scienziati non hanno poi tutti i torti se s'indignano in tante discussioni: il caso di Napoleone era veramente complicato.

★ **Le collezioni d'arte americane.** — Un erudito storico dell'arte, Louis Hourticq, di ritorno da un viaggio di studi in America, ha fatto al *Temps* una calorosa difesa dei collezionisti americani. Invece di essere dei *bluffeurs*, come comunemente si crede, essi sono generalmente persone avvedute, intelligenti e indipendenti, innamorate davvero dell'arte. Per essi, possedere una galleria non è soltanto affermare la propria ricchezza, è anche manifestare un interesse sincero per le opere dello spirito, mostrare della coltura ed una vera superiorità sulle necessità pratiche della vita quotidiana. D'altra parte i collezionisti americani appartengono a varie categorie. Vi sono i miliardari che acquistano a colpi di biglietti di banca le opere d'arte più in pregio. Il collezionista miliardario non è il più interessante. In casa sua si ritrovano i capolavori, ma anche le falsificazioni. Vi è inoltre in America il collezionista accorto, ricercatore, pel quale la collezione significa qualche cosa per il raggruppamento dei nomi ed il carattere delle opere riunite. Questi vive tra noi, frequenta gli artisti, gli studi, legge i critici e giunge ad acquistare nozioni precise su i maestri che ama. In casa sua si possono trovare opere serie, autenticissime, ordinate col gusto più sicuro. L'amatore americano sa *fare onore* ai tesori che possiede. Il sa presentare in una luce propizia, in condizioni materiali eccellenti e invece d'essere geloso di quello che ha, lo mostra volentieri. Noi avremmo molto da imparare dai collezionisti americani. I nostri musei, come si rimprovera da molti, sono ermetici e servono più agli ispettori che al pubblico. In America il museo è diventato una sede di studi e d'insegnamenti pratici. È generalmente posto in un edificio appositamente costruito e nei piani superiori a quello dove sono state disposte le collezioni d'arte, si trovano le biblioteche e i cataloghi. Non si separa nemmeno il maestro dai discepoli. Vicino al museo è spesso la scuola di Belle Arti. V'è molto eclettismo nelle collezioni pubbliche e in quelle private. Tutte le collezioni rivelano la ricerca dell'opera capitale. Vi troviamo specialmente i fiamminghi, gli olandesi, gli inglesi. Nella collezione Widener, che non ammette che il capolavoro classico e consacrato, troviamo del bel Rembrandt: *Il mulino*, un ritratto dell'artista, poi dei Frans Hals, del Ruysdael, degli Hobbema. Presso un altro amatore dominano gli inglesi. Ecco Gainsborough, Reynolds, Romney, Turner. Un collezionista eccezionale è il Johnson di Filadelfia che possiede quadri in quantità, su i mobili, su i letti, per terra. Egli possiede la copia originale del famoso *San Francesco* di Van Eyck. I primitivi fiamminghi ed italiani ch'egli ha raccolto fiancheggiano dei Manet. Tutti i Manet sono in America. Un altro collezionista da nominare è il Van Horne di Montreal, un dotto amatore che s'interessa di attribuzioni ed ama straordinariamente l'arte moderna oltre che quella antica. La sua collezione va da Rembrandt e Hals sino a Monticelli e a Cézanne.

★ **Come lavorava Henry Detaille.** — Intorno ad Henry Detaille, il pittore francese testè defunto e la cui scomparsa ha lasciato largo rimpianto, il *Gaulois du Dimanche* scrive un articolo di ricordi. Come lavorava il pittore? Coloro che han visitato il suo studio del Boulevard Malesherbes conoscono l'ordine un po' freddo, la simmetria voluta che presiedeva nell'ambiente del Detaille: i tamburi ben disposti, le selle, i fucili, le sciabole e le lance lungo le pareti formavano con i quadri, i documenti, le copie una decorazione ordinata che conveniva perfettamente all'artista che conservò sino alla morte una elegante e fiera figura giovanile. Edoardo Detaille non ebbe mai nulla del convenzionalmente artistico, non conosceva quelle negligenze dell'abito e del carattere che si scusano quando s'incontrano in un artista. Come Buffon scriveva coi polsini di merletto, Detaille dipingeva in correttissimo abito da mattina; appena appena si permetteva qualche volta di lasciar giù la *redingote* per indossare una giacca abbottonata dal colletto rialzato che lo faceva sembrar vestito da un *dolman* di cavalleria. Sceso nel suo studio di buon mattino, dopo aver letto le sue lettere, s'affrettava a riprendere la *tavolozza* sulla quale non appariva mai quel disordine policromo di cui molti custodiscono il segreto. Non dipingeva quasi mai seduto, ma in piedi e con una facilità ed una precisione straordinaria, tratteggiando e colorendo a colpo sicuro, impeccabilmente, senza riprese. Non bisogna credere per questo ch'egli si contentasse *facilmente* di quel che faceva. Egli riprendeva talvolta il quadro di cui era scontento e questa acuta coscienza della sua arte lo indusse a cambiar completamente, ad esempio, il suo trittico di decorazione al Panthéon. Per ciascuna delle sue opere, poi, egli si circondava giudiziosamente di tutti i documenti, facendo attenzione ad ogni dettaglio. Pittore militare, aveva raccolto un prezioso piccolo museo militare in cui le sontuose uniformi degli eserciti imperiali meritavano tutte le sue predilezioni. La preziosa collezione Detaille è sperabile vada oggi ad arricchire una qualche istituzione che voglia custodire il culto del costume francese. Detaille era molto discreto e modesto. Una volta sola si mostrò orgoglioso: al ritorno dal soggiorno fatto a Windsor come ospite di Edoardo VII. Vi aveva trovato il bel ritratto equestre ch'egli un tempo aveva dipinto pel principe di Galles. Aveva temuto assai di rivedere la sua opera antica, ma ecco che questa, a malgrado di tutto il suo senso critico, gli era piaciuta ancora, e lo confessava con ingenuità mista a sincera soddisfazione. Si sa che Detaille avrebbe potuto almeno essere orgoglioso di tutte le visite che egli aveva potuto fare a potenti sovrani e di quelle che aveva potuto riceverne. Invece egli rimaneva calmo ed un po' freddo in mezzo a tanti onori ed amava tra gli amici e i parenti di dimenticarsi d'ogni etichetta e di dedicarsi al piacere d'improvvisar sul suo album schizzi e acquerelli.

★ **Il principe dei pensatori.** — Con cinquecento voti, durante un'adunanza in un caffè di Montmartre, Jean-Pierre Brisset è stato eletto « principe dei pensatori ». Jean-Pierre Brisset vive assai ritirato ad Angers, ma i suoi pensieri fan capolino anche a Parigi. In questi giorni egli ha mandato anche ai grandi giornali la seconda edizione del suo libro portentoso *Le origini umane*, che non è altra cosa che la scienza di Dio. A malgrado dell'onore tremendo che gli è capitato, il Brisset è rimasto modesto. Nella recensione da inserire gratuitamente nei giornali, egli così parla di se stesso: « Il Brisset è un autore poco noto che lavora da trent'anni a delucidare i misteri della Bibbia e della creazione.... La vera creazione dell'uomo è conforme alla Bibbia meglio compresa; alla favola pagana ed alle leggende di tutti i popoli come al mistero nascosto nella parola, il quale è svelato e ci fa capire che gli esseri più antichi, prima dell'uomo, sono Uranus e Vesta, ossia le ranocchie. Noi siamo i nipoti del Diavolo, cioè di Saturno. Noi siamo figli di Dei che ebbero il Diavolo e Saturno per padre. Gli Dei immortali nostri padri vivono con noi. È la creazione animale.... ». Non avrete precisamente capito nulla, ma son queste le idee che — come scrive il *Journal des Débats* — tormentano il cervello del principe dei pensatori. Il Brisset proclama di farsi editore delle sue opere solo provvisoriamente: « Aspettando che il gran Dio onnipotente ci mandi un figlio di Dio, un uomo ardito, per pubblicare le nostre opere, noi ci facciamo il nostro editore ». Il Brisset è un editore veramente principesco. Egli ha indirizzata la sua opera « ai signori ministri della Repubblica ed ai signori professori del Collegio di Francia, all'effetto d'ottenere una cattedra delle origini umane e questo affinchè il popolo francese e la lingua francese ne siano glorificati ». Ma in che consiste la scoperta che il Brisset crede d'aver fatta? Il perno del suo pensiero è questo: che Dio è la parola dell'uomo. « In principio era il verbo ». Un giorno Brisset camminava per le strade d'Angers quando ebbe una ispirazione improvvisa: « sentimmo nella nostra testa una caduta che ci fermò un momento e ci penetrò incorporandosi a noi e nello stesso tempo una parola ci salì dal cuore dicendoci: Io sono Dio, tu giudichi i morti ed i vivi ». La scoperta era fatta e il pensatore la formulò in questa legge: « Lo studio del rapporto tra le idee differenti espresse da un suono o da più suoni identici, conduce lo spirito a trovare la formazione della parola la quale si confonde con la creazione dell'uomo che è egli stesso la parola ». Se non avete capito subito, ecco una più chiara spiegazione: la filosofia del Brisset è la filosofia del *calembour*. Un esempio: siano le parole « les dents, la bouche ». Il Brisset ci trova tutto questo: « les dents la bouchent — l'aidant la bouche — l'aide en bouche — laides en la bouche — laid dans la bouche — lait dans la bouche ». Tutte queste idee differenti hanno un rapporto tra loro: i denti chiudono la bocca di cui sono un aiuto. I denti sono brutti ed anche bianchi come latte nella bocca. Ecco il sistema ed ecco i pensieri del principe dei pensatori!

★ **L'invenzione del telefono.** — È morto recentemente, in tarda età, Charles Bourseul, un dotto francese che tentò pel primo la trasmissione del linguaggio per via elettrica e a motivo del quale si è talvolta domandato se non fosse stato egli, invece che Graham Bell, l'inventore del telefono. Albert Dauzat nella *Revue Scientifique* lo ricorda. Era un giovanotto entusiasta, allora, che aveva una solida istruzione scientifica ed era stato affascinato dalle scoperte elettriche mentre era soldato nell'esercito d'Africa. Sfortunatamente egli non ha lasciato che un articolo di giornale, senza pubblicar mai il risultato dei suoi studi. Graham Bell è ormai l'inventore ufficiale del

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . . L.	5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . . »	10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 4 — 26 Gennaio 1913 — Firenze

SOMMARIO

I poeti di Montecitorio

V.

FERDINANDO MARTINI INEDITO

La rivelazione dei poeti in parlamento (già ne sono stati rivelati sei) è stata e sarà una scoperta, ancorché i loro versi siano tutti editi. Ma non sarebbe una scoperta la presentazione di un Ferdinando Martini poeta, del quale son noti i Proverbi scritti per le scene in versi facili, garbati, talvolta squisiti.

Forse sono ignorati o dimenticati tre suoi componimenti poetici pubblicati nel *Fanfulla della Domenica*, nell' '81. Due sonetti, *Sul monte* e *Dal monte*, rivelano quell'intima cavità della sua anima dove si nasconde, sotto la signorilità d'ogni sua forma d'arte, un certo senso di nativo, di campestre, che particolarmente sa di campagna toscana.

Il pan bigio e la fredda acqua mi piace
Per la sana fragranza e il sapor novo.

È una tale fragranza e un tale sapore non si gusta di rado tra le stesse sensazioni più piccanti che ci eccita il suo amabile scetticismo. Il quale, a dir vero, lo abbandona un poco nei voli poetici, quando la garrula città non gli rivela che

gente
Querula, vana, oltracotante, astiosa,
Torpida all'opra e nelle voglie ardente,

la quale in fondo fa del suo meglio quando si riproduce

E nei fiacchi imenèi la scrofolosa
Stirpe apparecchia dell'età seguente.

L'uomo dall'intimo senso campestre rivela ancora la sua repugnanza verso i costumi e gli argomenti della città nello *Sbadiglio*. Chi a mezzogiorno siede sul letto e sbadiglia non è il giovin signore del Parini, avido ancora di piaceri nuovi; è l'uomo stanco della monotonia della vita civile e particolarmente di quella politica, è uno snobista aristocratico, pure essendo un democratico costituzionale, per il quale «anche il sole è plebeo» perché

Fra le nuvole è stato infino a ieri,
È domenica, e lui, pronto al suo posto,
Illumina gli amor dei parrucchieri,
Rallegra le merende alle crestaie.

Le notizie che gli recano i giornali mettono al colmo la sua noia. L'Italia è fatta: si diceva anche ieri. È sorto un genio: tal quale come ieri. Un ballo, un'agape, un trasporto funebre, una sommossa, tre duelli, un'enciclica, una frana, un ordine del giorno Zanardelli, cose di tutti i giorni. Conclusione: è meglio lasciare il sole al suo posto, richiuder la finestra e dormire un altro poco.

È in questo componimento una strofa che arieggia ad una maniera particolare, la quale ricorderà al lettore un altro poeta di sua conoscenza.

Lidia prosegue a ricamar la frusta
Canzoncina dei giuri imbolsati,
E mi manda rinchiusi in una busta
Baci non chiesti e conti non saldati.

Ora alla stessa maniera si ispirano alcuni versi inediti del Martini, che formano la nuova scoperta di questa esplorazione poetica parlamentare.

LA CENERE

Stamani a giorno, mogie,
squalcite, brancolone,
uscivano le maschere
dall'ultimo veglione.

Pauroso de' reumi
un soldato romano
sotto l'elmo di Scipio
agganciava il pastrano;

Rosaura con gli sbrendoli
delle lacere gonnelle
insudiciava il lastrico;
Don Giovanni, di belle

signore amante assiduo
vantato, prediletto,
portava i lombi vergini
al solitario letto;

e dalla bocca fetida
per l'indigesto vino
complicate bestemmie
eruttava Arlecchino;

egli invano per gli anditi
cercò di Colombina
che in un palco al quart'ordine,
giaceva resupina,

discinta, il seno floscio,
madido d'acri sudori,
fiaccata dal miscuglio
dei cibi e degli amori.

Cadeva un'acquerugiola
fina, e s'udia la fessa
campanella del Carmine
suonar la prima messa.

Questo componimento, che qui è trascritto per intero, è del '71; e il poeta che una singolare analogia richiamerà alla mente del lettore tra le sue conoscenze non è apparso ancora. Quest'altro componimento, che è dell'anno seguente, ne accresce l'analogia.

IPOTESI

Se mi dicessero che nel brusio
d'un ballo e d'un veglione,
mentre lo Strauss lenone
con le mellifue note
le addormentate fantasie riscuote,
t'hanno veduta
distratta e muta,
pensando forse che mia tu sei
ne stupirei.

Se mi dicessero che in una sera
di primavera
allor che il vento per le finestre
nella tua stanza
sfolgorante di luce
una fragranza
pura, silvestre — conduce;
e presso a te riuniti
gli sciolti smeriti
con la protesa faccia
scrollanti si sono ed usciolan le braccia;
tu col pensiero voli nei boschi
incolti e foschi,
dei nostri monti varchi e declivi
ricchi d'olivi
e intorno giri
alla casetta mia rustica e sola
e la pace sospiri
e la olezzante ombria — che mi consola,
ove sì spesso per te gemei,
sogghignerei.

Se mi dicessero che sei passata
bruunovelata
per un oscuro
andito di abituro
recando l'obolo alla soffitta
d'un'indigente vedova afflitta,
o che sei corsa
ratta alle sale
d'uno spedale
schiudendo ai miseri anima e borsa
— ma che? sbagliato, non era lei —
risponderei.

. . . .

Non tento una critica, che non è nella ragione di questa bizzarra crestomazia né nelle mie abitudini, ancorché bizzarre. Espongo un semplice richiamo per collocare questa rivelata maniera poetica nel suo posto di origine e di relazione. Dopo il '70, quando furono scritti questi versi, si avvertiva da ogni letterato di buon gusto la vanità dell'insistere sopra materie ormai esaurite, che restavano fredde e indifferenti per gli stessi poeti; si deplorava l'onore che l'arte rendeva a tutto ciò che era vago, vaporoso, celeste, etereo; non si tollerava più che la forma fosse trattata come semplice strumento e che invece di persone vive si offrissero di nuovo allegorie, simboli, astrazioni. La poesia dell'Aleardi parve una perpetua posa, mancante di disegno, artificiosa di ordito; quella del Prati l'opera di un virtuoso, non di un artista. La reazione era irresistibile, benché non ritrovasse la via di agire; il realismo, ancorché confuso, conteso, frainteso, pareva il miglior segreto della reazione. E con questo segreto la tentarono coloro che non osavano imitare il Carducci, figura tutta a sé e veramente non suscettibile di imitazione. Da questa origine deriva lo Stecchetti e prima di lui il Martini poeta.

Il Martini aveva composto, dal '71 in poi, non pochi versi della maniera stessa de' due saggi qui trascritti e de' tre pubblicati nel *Fanfulla*, e li avrebbe dati fuori nella stessa misura di un volumetto come quello di *Postuma*, uscito nel '77, se di fronte a questa pubblicazione non si fosse accorto che era sopravanzato da chi veniva dopo di lui, tanto da parere, qualora si fosse rivelato, un suo stretto imitatore. Anzi, chi mi ha fornito i due saggi inediti e un altro simile, che oggi non trascrivo per ragione di spazio, attesta che il Martini, dopo la pubblicazione del Guerrini, gettò molte pagine di poesia nel fuoco, donde furono salvate di nascosto e sottratte queste tre, le quali sarebbero dunque un furto se non fossero una salvazione.

Chi de' due poeti avrebbe meglio proceduto per la medesima via? Non mi lascio tentare dalla critica; tocco una nota psicologica. Quel carattere di gran gentiluomo di villa, che si scopre nel Martini scrittore e parlatore, quel carattere che gli fa usare modi signorili fin nell'invettiva amorosa e lo richiama nel medesimo soggetto alla semplicità campestre, ai ricchi declivi di oliveti e alla casetta rustica e sola, si sarebbe male prestato a tutte le contemplazioni *realistiche* non solo dei piccoli aspetti della vita ma altresì delle sue volgarità e brutture più comuni. Anche chiamandosi Fantasio o nascondendosi sotto l'artifizio del poeta postumo, ormai usato dal Guerrini e già prima dal Sainte-Beuve, il Martini non avrebbe saputo prendersela con i preraffaeliti e i simbolisti e il Beato Angelico né avrebbe di proposito preferito Fiammetta a Beatrice né si sarebbe potuto creare un ideale di donna dal «vestito grigio che costa 4,50 al metro». Le critiche che gli fossero state mosse in nome della morale da lui offesa non gli avrebbero dato modo di far peggio a dispetto dei moralisti «che sudano per salvar la virtù delle modiste» né gli avrebbero dettato *Polemica*. E allora avrebbe potuto fare pur sempre del realismo, ma non della reazione, la quale doveva recare in sé la maggiore antitesi per suscitare la migliore efficacia. E intanto non si sarebbe serbato «scrittore sobrio e venusto», quale giustamente lo chiama l'editore delle sue *Pagine raccolte*. Non dico che non avrebbe potuto più diventare ministro e viceré nel regno d'Italia!

Ma del viceré non debbo dire; e neppure del ministro. Certo nella sua prosa ministeriale non trapelò mai l'estro poetico che rompeva incontinente negli atti officiali dell'ultimo poeta rivelato. Fu dettato dal Pinchia, non dal Martini, il tema di componimento per la licenza dalle Scuole Normali nel 1904: «I fiori dicono il pensiero di gratitudine che l'anima delle folle tributa alla gioia dei colori e alla festività di primavera». Si può anzi dire che non lo abbandonò mai quel segreto di piacere al suo pubblico che fa di lui il più gradito e ascoltato dei dicitori di Montecitorio. Lo sa un povero suo collega che venne alla Camera da Brescia portando il suo stesso cognome. Dopo il debutto fu subito assalito dall'epigramma, che il Martini giura di non avere scritto lui:

Ecco il Martin di Brescia,
che se qualcosa svescia
dà voglia di sentir quello di Pescia.

È vero che il Martini giura anche di non avere scritto la definizione di Giolitti: «un carabiniere travestito da guardia di pubblica sicurezza in borghese». Sicché non c'è sempre da credere a' suoi giuramenti.

Il segreto di piacere al suo pubblico deriva nel Martini per metà dalla sua natura e per metà dalla sua malizia. La natura l'ha fatto nascere dalla coppia più sana che conosca l'arte, il buon gusto e la misura. La malizia gli ha fatto cercare nelle sue molte e varie letture la verve francese adatta a ricomporsi nella più signorile e a un tempo campagnola bonomia toscana e gli ha fatto intendere che il principale ausilio dell'eloquenza è il sapere. *Cui lecta potenter erit res* non mancherà la facondia né l'ordine né la grazia né lo spirito, se ne ha da natura.

Si dice che il Martini fa dello spirito, anzi, dello scetticismo. Ma giocar di spirito nelle questioni più gravi, come quella d'Africa, è segno di sapere. E il Martini sul canovaccio ispido della questione africana, che arrovellava gli animi dei ben pensanti e dei mal contribuenti, si dette a ricamar con un garbo, con uno spirito, da persuadere al silenzio anche gli avversari; perché gli uomini, ancorché avversari in un'ardua questione, non aman di meglio che risolverla con un certo spirito, il quale spesso consiste nel non risolverla a fondo.

E però dicevano i francesi che uno solo ha più spirito del Voltaire (e gli italiani diranno del Martini): l'umanità!

Giovanni Rosadi.

Il metodo educativo Montessori

Il nostro grande antico pedagogista Quintiliano così esprimeva il suo giudizio sopra l'importanza dell'educazione: «Un uomo supera l'altro per intelligenza. Di ciò convengo, epperò l'uno conseguirà più e l'altro meno. Ma non si può trovare alcuno, che con la diligenza dei suoi sforzi, non avrebbe raggiunto qualche cosa». Queste auree parole del grande maestro latino oltre ad essere un atto di fede nell'educazione della volontà, pongono a fondamento della medesima il principio moderno dello sforzo individuale, di quell'autodidattismo che costituisce il fulcro del metodo Montessori.

In Italia quasi tutti ignorano ancora chi sia, e che cosa abbia fatto la dottoressa Maria Montessori. Gli stranieri, e, soprattutti, gli americani e gli inglesi, che hanno subito avvertita la straordinaria importanza delle idee rivoluzionarie contenute nel libro sul «Metodo della Pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case di Bambini», si meravigliano, quando vengono in Italia, nel vedere che questo volume, frutto di lunghe meditazioni e di esperienze severe, apparso nel 1909, sia rimasto sconosciuto al pubblico dei nostri maestri, e come non abbia creato un movimento d'interesse sincero nelle alte sfere governative. La nuova luce che dall'Italia, per opera di un'italiana, si diffondeva sui travagliati campi della pedagogia, in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Francia, in Germania, in Svizzera, e perfino nel Giappone, nell'India e in Australia, non risplendeva ancora nell'anima degli italiani.

Il libro ignorato in casa nostra, veniva tradotto in inglese (1) ed in francese. Della traduzione inglese se ne vendevano in pochi mesi ventimila copie. Le maggiori riviste scientifiche straniere se ne occupavano con fervore come di una grande rivelazione. L'ambasciatore d'Inghilterra a Roma informava il suo governo delle scoperte pedagogiche della Montessori. Il «Board of education» incaricava il signor Holmes di esaminare il nuovo metodo e questi ne riferiva con entusiastico consenso nel numero 24 degli *Educational Pamphlets* (2). Così pure l'Ufficio per l'educazione, che fa parte del Ministero dell'istruzione pubblica negli Stati Uniti, per mezzo di Anna Tolman Smith, dava una larga relazione sul metodo della pedagogia scientifica in uno dei suoi Bollettini Ufficiali (3). In Australia il metodo si adottava nelle scuole pubbliche sopra larga scala, sotto la sorveglianza diretta del Governo. Il Ministero dell'istruzione pubblica giapponese chiedeva a quello degli Stati Uniti informazioni sul metodo stesso per studiarne l'applicazione nelle proprie scuole. Il movimento si propagava vertiginosamente. Sotto il patronato di eminenti persone sorgevano in questi vari paesi dei comitati per la fondazione di «Case di Bambini», per la diffusione del sistema educativo Montessori, e si moltiplicavano i libri e gli opuscoli intesi a delucidarlo e renderlo popolare (4).

In Italia poche persone s'accorgevano dell'opera geniale di questa maestra romana, che in Roma, solitaria, nel silenzio, proseguiva la sua opera di rinnovazione, in una Casa di Bambini del quartiere popolare di San Lorenzo. Si comprende come il fenomeno destasse un senso di meraviglia negli animi degli stranieri, che non sanno in quali prove, in quanti problemi irti di difficoltà economiche, politiche e religiose, siano andati affaticandosi le menti e le volontà migliori di questo nostro giovine paese che risorge a nuovi destini. Le necessità vitali più urgenti distraevano gli uomini politici dallo studio sereno dei problemi educativi, i quali, secondo Aristotele, pur dovrebbero occupare più d'ogni altra cosa il legislatore. D'altra parte la nostra pedagogia corrente non riusciva, negli ultimi vent'anni, a costituirsi a scienza autonoma, per il fatto che, subendo l'influsso dei pochi ma egregi scienziati che dal Rosmini all'Angiulli e all'Ardigò cercarono di scoprire le leggi dell'educazione nel campo della psicologia e dell'antropologia pedagogica, si mantenne di preferenza a contatto con le grandi questioni politico-sociali, piuttosto che intenta nell'osservazione diretta delle giovani anime umane.

Noi fummo, per anni ed anni appassionati e talvolta ossessionati dalle polemiche pro o contro la scuola laica, pro e contro l'indirizzo classico o tecnico o «moderno» degli studi secondari, e ci illudemmo che, presa una volta posizione in tali questioni e risolto alla meglio con la fondazione di nuove scuole elementari il problema umiliante dell'analfabetismo, non restasse quasi più nulla da fare in pedagogia. Ed invece c'era e c'è quasi tutto da fare. Non si pensava che il giorno in cui avremmo create le scuole rimanevano a crearsi i maestri e gli scolari. Ma, osserveranno alcuni, l'Italia che è patria del Lombroso, del De Giovanni e del Sergi, con le opere di questi valenti, e con le Scuole pedagogiche universitarie fondate dal Credaro, non concorse ad estendere la pedagogia dai limiti di una semplice materia secondaria della facoltà filosofica, a una facoltà indipendente, la quale come quella di medicina comprendesse gli insegnamenti più vari? L'antropologia pedagogica non vanta forse la paternità del Sergi? Non sorse in Italia la scuola di pedagogia scientifica del professor Pizzoli con lo scopo di preparare i maestri al nuovo indirizzo fondato sulle indagini positive dell'esperienza? È noto come la scuola del Pizzoli e i Gabinetti di antropologia e di pedagogia scientifica, sorti in varie città d'Italia per opera di maestri elementari e di ispettori scolastici decaddero ancor prima di essersi definitivamente organizzati, e sono note le deficienze delle scuole pedagogiche universitarie. Questi tentativi nobili e generosi dovevano fatalmente rimanere sterili perché *non potevano* preparare i nuovi maestri. S'insegnava ad essi l'antropometria e la psicometria, fabbricando dei meccanismi, e costringendoli sempre in un campo teorico. Bene osserva la Montessori: «Il maestro di prima, preparato su principii di filosofia metafisica, conosceva le idee di alcuni uomini considerati autorevoli, e muoveva i muscoli del linguaggio nel parlarne, e i muscoli dell'orecchio nel leggere; invece i nostri conoscono alcuni istrumenti e sanno muovere i muscoli delle braccia per usarli; inoltre hanno un'idea che è storia di tentativi analoghi a quelli che essi hanno aridamente imparato a compiere. La differenza non è sostanziale. Perché le differenze profonde non possono esistere nelle modalità esteriori, ma nell'uomo interiore». Appar chiaro difatti che ciò che si deve preparare nei maestri è lo spirito più che il meccanismo dello scienziato; l'indirizzo di preparazione deve essere verso lo spirito anziché verso il meccanismo. Bisogna far nascere nella coscienza del maestro l'interesse alla manifestazione dei fenomeni naturali in genere, fino al punto che ami la natura, e che conosca l'aspettativa ansiosa di chi ha preparato un esperimento onde attenderne la rivelazione. Questa è la grande affermazione della Montessori. E la virtù segreta del suo metodo ci si disvela appunto nel calore d'entusiasmo religioso onde ella nutre ed avviva la sua Verità.

* * *

La moderna scuola elementare è una prigione per l'anima del fanciullo. I bimbi allineati sopra gli inumani banchi scientifici, sembrano tante farfalle infilate ad uno spillo. Dalla cattedra il maestro travasa quotidianamente nelle teste degli scolari le sue cognizioni ben fissate, e le trae, dosandole con cura, dai cassetti del suo cervello. Quest'uomo pretende la disciplina dell'immobilità, dell'attenzione forzata della scolaresca, la quale non osa ribellarsi a tal regime di noia per il timore dei castighi, o per la lusinga di qualche premio. Per tal guisa si abbassa, si deforma l'anima dell'uomo che si sveglia alla vita. Più tardi il giovane studente non sarà sedotto dal piccolo premio o dal piccolo castigo. Egli studierà per passare all'esame, per conquistare il diploma; ma soffocato il germe religioso ch'era forse chiuso nell'anima del fanciullo, vedremo svilupparsi nell'uomo il tipo perfetto dell'arrivista pieno di vanità e di egoismo. Bisognava in lui svegliare sui banchi dell'asilo infantile l'amore per la verità; fargli crescere il gusto della verità conquistata da sé e premio dello sforzo adoperato; bisognava rispettare l'anima sua.

Oggi una riforma essenziale s'impone se noi vogliamo veramente educare la nuova generazione. Si deve creare una scuola che permetta le libere manifestazioni naturali del fanciullo, perché vi nasca la pedagogia scientifica. Il vero concetto di libertà è affatto sconosciuto ai pedagogisti. La maggior parte di essi — inspirandosi alle idee del Rousseau — esprimono fantastici principii e vaghe aspirazioni di libertà infantile, ed hanno spesso della libertà il concetto che se ne sono fatti i popoli nell'ora della ribellione alla schiavitù. Quei pedagogisti non riescono a sentirne l'universalità, come non possono intendere la disciplina che sorge spontanea in una scuola di fanciulli la quale sia libera e ben diretta.

L'indisciplina che regna in molte scolaresche è insofferenza di gioghi imposti; è ribellione di giovani vite soffocate nell'espansione della loro forza naturale. Difatti la disciplina vera esiste solo in quelle scuole ove il maestro sveglia la curiosità degli alunni. Certi pedagoghi s'illudono di riaffermarla con strepito di voce irata o con le punizioni. Gli antichi credevano d'imporla vittoriosamente con il bastone. La pena del bastone è stata, per millenni, la pena educativa preferita. La civiltà ebraica, la greca, la romana, furono convinte dell'efficacia educativa delle percosse. La prima voce che insorse contro il sistema degradante fu quella di San Paolo che nella lettera (3, 21) ai Colossesi raccomanda: «Voi padri, non maltrattate i vostri figliuoli, acciocché non diventino paurosi». Il cristianesimo nascente, il quale aveva bisogno che gli venissero dalle generazioni nuove uomini forti, coraggiosi, — i martiri —, intuiva l'inutilità dei metodi buoni per gli schiavi. Il medioevo dimenticò l'ammonimento di San Paolo. Gli alunni delle scuole conventuali venivano crudelmente bacchettati per ogni piccola mancanza, anche per un lieve sbaglio nel cantare. Così pure la pena del digiuno, in uso presso i popoli primitivi, ed ancor oggi frequentemente adottata in quasi tutti i collegi, si applicava nel medioevo.

Nelle «Case di Bambini», fondate dalla Montessori, (qui in Roma cito ad esempio quella di via Giusti tenuta dalle suore francescane), si respira la pace, la cortesia, la fresca gioia infantile, la bellezza d'una disciplina non imposta ma germinata spontanea in un regime di sana libertà. L'eccellenza del metodo risiede principalmente in ciò che

(1) *The Montessori Method.* London, William Heinemann, 1912.

(2) «Published by his Majesty's Stationery Office 1912».

(3) *The Montessori System of Education* Bull. n. 17, 1912. Washington, Government Printing Office.

(4) Una bibliografia montessoriana abbastanza completa si può vedere in fondo al Bollettino sopra citato del «United States Bureau of education».

lascia ai bambini (tutti fra i tre ed i sette anni), la massima libertà di scelta fra i vari esercizi proposti, così che non risentono mai noia o stanchezza, anche per il fatto che il materiale didattico, cioè dei giuochi intelligenti, è stato accuratamente studiato dalla Montessori. Ma l'originalità del metodo si nota in ciò che mira non tanto ad istruire quanto ad educare; e che la liberazione delle anime è raggiunta attraverso il raffinamento progressivo dei sensi, fondandosi sopra una delle più importanti e fino ad oggi meno utilizzate scoperte della scienza medica moderna; la memoria dei centri sensorî tenacissima nella prima età.

Invece di rivolgersi ai bambini con i preconcetti teorici d'una invecchiata pedagogia, la signora Montessori cerca di educare in essi le facoltà del tatto, della vista, dell'udito; di sviluppare quegli organi che saranno gli istrumenti rozzi o perfetti dei quali l'intelligenza spirituale dovrà poi servirsi per esprimersi, per eseguirvi le sue melodie. Comenio aveva già avvertito nella sua «Didactica Magna»: «Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu». Nulla è nell'intelletto che prima non sia stato nel senso. Ogni conoscenza progredisce con l'elaborazione logica del materiale fornito dai sensi. Ed è uno spettacolo del più alto interesse per lo psicologo il vedere col metodo Montessori creaturine di tre anni che riconoscono con mirabile prontezza il peso, le forme, il colore degli oggetti uno dei primi esercizi o giuochi ai quali s'appassionano i bimbi è quello che consiste nel disporre dei pezzetti di legno nei loro relativi incastri per modo che i pezzi combacino esattamente. La Montessori alle sue maestre raccomanda soprattutto di non aiutare il fanciullo, di lasciarlo provare e riprovare da sè. I bambini non si stancano, ed amiascono a gara di riuscire nel giuoco; si vedono dei piccini ripetere un esercizio da soli, senza il minimo invito, fino a venti volte di seguito e poi illuminarsi della gioia della vittoria. A leggere e scrivere gli scolaretti vengono iniziati appunto con l'esercizio del riconoscimento della forma dei vari oggetti che poi sono, dopo le figure geometriche più semplici, le varie lettere dell'alfabeto, rilevate in carta smerigliata, che i piccoli toccano con l'indice ed il medio riuniti, nel senso della scrittura. Dopo aver compiuto più volte questo giuoco semplicissimo essi, virtualmente, già sanno scrivere: posseggono il sentimento della forma d'ogni lettera, e grazie alla memoria dei centri sensorî riescono con un pezzetto di gesso, sulla lavagna, a tracciare con sicurezza quei medesimi segni ai quali non resta che dare il nome A, B, C ecc., e ad accopparli, per formare le parole, secondo quei suoni A, B, C ecc. che il loro udito, raffinato con altri esercizi, immediatamente riconosce. I risultati ottenuti dalla signora Montessori sono veramente meravigliosi. I suoi scolaretti all'età di cinque anni, ed anche prima, scrivono correntemente sotto dettatura, con bella e ferma calligrafia. Ciò non costituisce per essi un noioso sforzo mentale: è semplicemente il risultato d'una serie di giuochi liberamente scelti, ed ai quali Froebel non aveva mai pensato. Il saper leggere e scrivere è per questi bimbi una rivelazione improvvisa, alla quale giungono inaspettatamente e che li riempie di gioia e di giusto orgoglio.

La signora Montessori non dà del resto, e con ragione, una soverchia importanza a queste precoci vittorie sull'analfabetismo, se non in quanto sono collegate ed in certo modo integrate da più importanti vittorie che i fanciulli ottengono, con il suo metodo, sopra sè stessi, abituandosi a disciplinare i sensi nell'esercizio di tutte le facoltà dello spirito.

La «Casa di Bambini» è un istituto idealmente perfetto anche nei riguardi dell'igiene moderna (alimentazione, bagni, ginnastica ecc.). La Montessori è dottoressa in medicina; la prima donna che abbia conseguito questo grado in Italia. Ella riunisce in sè la severità del metodo scientifico alla sensibilità artistica; mentre nel lavoro quotidiano la riscalda una forte commozione religiosa. I suoi bimbi sono educati al canto ed all'amore intelligente delle piante e degli animali. Il sistema è complesso, ma, nella sua complessità, semplice. Più che si studia e meglio se ne discoprono le segrete armonie e le possibilità di sviluppo. Ora la Montessori attende a nuove esperienze interessantissime le quali permetteranno forse di applicare i principii che informano il suo sistema, ottimo per i fanciulli, alla disciplina culturale dei giovani delle scuole secondarie, e ci fa intravedere, attraverso uno spiraglio, una grandissima luce.

Le fondamenta che sorreggono il presente invecchiato edifizio scolastico accennano a crollare. Nuovi orizzonti si aprono alla pedagogia moderna: le anime vogliono riconquistarsi in una libertà superiore, quella dello spirito. Ciò che resta dell'antica scuola medioevale, anche senza la ferula del maestro aguzzino, bisogna che definitivamente scompaia. L'insegnante deve lasciare il posto al maestro collaboratore, all'amico che non impone, ma consiglia, che non minaccia, ma infervora sulle vie della scienza; al maestro che perfeziona sè stesso, perfezionando il discepolo, come faceva Socrate. Ricordiamoci che il progresso viene dalle «cose nuove che nascono». Ai paurosi conservatori delle vecchie tradizioni gioverà forse rammentare il detto di Marco Aurelio: «Non bisogna temere dei mutamenti».

Piero Misciattelli.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Ugo Foscolo giornalista giacobino

«Cittadini! I tiranni tremano all'aspetto della verità: i popoli liberi l'amano da qualunque labbro ella si parta, e la devono amare, perchè dove non v'ha verità ivi allignano adulazione, menzogna, viltà, tirannide e schiavitù».

Donde si leva questa voce, che pare l'inizio di un'arringa popularesca oggi fuor delle consuetudini? Dalle colonne del *Giornale senza titolo* (ideologie del tempo!) nel mese di fruttidoro del 1798. E chi parla? Il cittadino Niccolò Ugo Foscolo, tenente onorario nella Legione dei cacciatori a cavallo della Repubblica Cispadana, prossimo a conseguire il grado di capitano negli stati maggiori della Repubblica Cisalpina, polemista acceso per ora sui giornali della Repubblica.

Ha vent'anni; è venuto su su dalle isole Jonie native, facendo nell'adolescenza tappe di studio in Dalmazia, a Venezia, a Padova. Campoformio, che gli ispirerà le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, lo allontana da Venezia. Ed ecco il giovanissimo ufficiale correre da Milano a Bologna, ardentissimo zelatore della nuova fede.

Vittorio Cian (1), che è fra gli studiosi foscoliani espertissimo, ci dà a conoscere oggi questo Foscolo giovinetto, dai vent'anni ai ventiquattro: il giornalista giacobino insomma, lo scrittore che nell'ode al Bonaparte liberatore e all'amica caduta da cavallo e nei sonetti in presentire il poeta: il modernissimo spirito che imagina — torturando sè stesso nell'intimo — le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e si risolve a pubblicarle in forma definitiva nel 1802; ma — in fin dei conti — l'uomo della vigilia; non ancora lo scrittore della maturità.

E quando un uomo ha nome Ugo Foscolo, possiamo rovistare anche fra le sue carte giovanili, e rileggere le scalmane repubblicane dettate per i giornali. In questa edizione laterziana si stampano la prosa apologetica per Vincenzo Monti e l'orazione a Bonaparte, note fra gli scritti giovanili; e il volume si chiude con le due redazioni dell'*Ortis* (la seconda non è ancor completa per ragioni semplicemente tipografiche): ma noi — com'è naturale — non ritorniamo su questi lavori noti o notissimi del poeta di Zante. Andiamo a ricercare invece gli scritterelli di questo periodo: l'espressione più viva e meno nota della attività politica di Ugo; additiamo in lui, come già additammo nel Gioberti da queste stesse colonne, uno dei primi confessori della fede italiana.

Le prose polemiche hanno valore di documento, e nulla più. Rimane fermo infatti il giudizio del De Sanctis: «non è prosa francese e non toscana; voglio dire che vi desideri la grazia e la vivezza toscana e la logica e il brio francese. È una prosa personale ancora in formazione.... ». Ma spiritualmente «il concetto dominante di questa prosa è l'uomo soprapposto al letterato. Foscolo vi dà la formula della nuova letteratura. La sua forza non è al di fuori, ma al di dentro, nella coscienza dello scrittore, nel suo mondo interiore.... Ci avviciniamo all'estetica. Non ci è ancora la scienza, ma ce n'è il gusto e la tendenza». Dove il valore rappresentativo del Foscolo è perfettamente definito.

È notevole come lo stesso fenomeno si ripeta nella sua concezione politica, quella che qui ci interessa. Il Foscolo è troppo vicino alla Rivoluzione di Francia per non esser ancora — in molti accenti — giacobino alla francese, eppure è troppo italiano d'animo e di cultura per non tentare ad ogni ora di riannodarsi alla nostra grande tradizione: questo suo oscillare fra uno spirito italiano unitario e una forma rivoluzionaria francese dà il tono ai suoi scritti giovanili. Più avanti negli anni egli raggiungerà una maggiore fermezza di visione (ebbe sempre una fermezza assoluta di fede politica) per cui lo si può chiaramente additare come un continuatore e un integratore dell'opera civile dell'Alfieri, con questa differenza: che Vittorio Alfieri non subì l'influenza della Rivoluzione, poichè la precorse, e potè esser così più tradizionalmente italiano e più istintivamente antifrancese; il Foscolo invece si aprì al ragionamento sotto l'influsso della crisi francese, divenuta crisi europea, e dovette concorrere a formare uno spirito italiano attraverso questa crisi. Il De Sanctis ha notato il fenomeno, ma non lo ha spiegato. Eppure è caratteristico, poichè ci fa comprendere come mai in questo primo periodo della nobilissima opera civile del Foscolo aleggino aure rivoluzionarie, ma non sia ancora prepotente il concetto unitario italiano. È il fenomeno che travaglierà le origini di tutto il Risorgimento, destatosi in fondo da una rivoluzione sociale straniera e trasformatosi in un movimento nazionale. È naturale che nei primi tempi la libertà sembrasse l'unico o il massimo postulato, e l'unità nazionale si rivelasse soltanto tardi come il nostro vero fine. (Oggi potremmo dire d'essere al sommo della parabola, poichè è certo che — compiuta la nostra rivoluzione nazionale — noi abbiamo bisogno piuttosto di un affermamento del principio unitario che non di quello, soggetto ormai a degenerazioni, di libertà).

Questo spiega come uomini di poca fede vissuti in questo stesso periodo — tale il Monti — non avessero la capacità di una simile evoluzione e si limitassero a una celebrazione formale degli avvenimenti, celebrandone soprattutto il motore esterno (leggi Francia) e non l'interno calore (leggi Italia), e come tutta l'opera del Foscolo sia improntata a un motivo fondamentale di tristezza, determinato appunto dalla crisi sociale e nazionale che lascia dubbiosi in certe ore intorno alla portata della rivoluzione, e mette in contrasto la *Francia* liberatrice con l'Italia che si leva a libertà. Ecco la genesi di quel piccolo dramma della vigilia del Risorgimento che è l'*Jacopo Ortis*.

Gli articoli giornalistici e le considerazioni morali del quadriennio dal 1798 al 1802 fanno prevedere ed interpretare questa crisi. Al giornalismo giacobino il Foscolo viene naturalmente dai suoi studi, poichè a diciott'anni ha tracciato un piano di lavoro caratteristico nel quale il *Contratto Sociale* di «Giovan Jacopo» è posto come canone di politica fondamentale; nella storia dà valore soltanto agli scrittori filosofi, «giacchè il signor di Voltaire e tant'altri scrivevano molto, ma meditavano pochissimo». E fra i programmi delle opere da condurse a termine è un *Robespierre*, poema in tre canti.

Il Cian ha riprodotto molto opportunamente anche le chiose che il Foscolo, segretario redattore addetto alle sessioni dell'assemblea della Repubblica Cisalpina, dettava per il *Monitore*; dalle discussioni su riforme economiche egli traeva argomento per citare Licurgo a traverso Plutarco, e meglio ancora Catone il censore (la repubblica viveva allora, veramente, nelle tradizioni classiche) ma la trasformazione latente del giacobino nell'italiano gli suggeriva già di ricorrere anche al Machiavelli, come ad uno dei maestri vicini della tradizione nostra. Solone e Robespierre sono citati nello stesso articolo, ma con ardore inaccettabile e mai con impeto retorico. «*Legislatori!* — avverte questo ventenne spirito di greco e d'italiano che si apre al nuovo secolo — *io vi parlo colla franchezza dell'uomo libero, che ha consecrato i suoi giorni alla verità*».

Pure, il fanatico di libertà si sdegna quando sa delle violenze che le truppe francesi tentano nel Mantovano, e invoca per l'Italia milizie nazionali, custodi di una libertà che germogli solo per noi...

Anche gli interessi letterari risentono della passione politica: quando il Foscolo imprende a giudicare il poema *Bonaparte in Italia* di Francesco Gianni, avverte che la guerra non protegge i sacri usi della letteratura (par di udire le voci attuali sulla crisi del libro!). Dall'11 marzo del 1798 egli era redattore del *Monitore italiano*, col Custodi e col Gioia, ma doveva difendere dinanzi al pubblico il poeta dal sospetto che il «soffietto» fosse stato inserito nel foglio dall'autore dell'introduzione al poema! Dove si vede che il giornalismo, anche cento e più anni or sono, aveva costumi che a torto si direbbero solo oggi degenerati. E i giornalisti dovevano peregrinare anche allora per mutevoli redazioni, poichè tre mesi dopo essere stato assunto come redattore del *Monitore* il Foscolo stendeva il manifesto del *Genio democratico*, che mi fa pensare al famoso manifesto del Carducci per una rassegna che non fu mai fatta.

«Poche saran le notizie straniere» avverte il *Genio democratico*, di spirito schiettamente nazionale: «gli interessi della nostra famiglia devono occuparci assai più degli interessi generali. Chi non conosce la storia giornaliera della propria patria si avvicina di buon grado alla schiavitù». E il *Genio democratico*, trisettimanale a dieci paoli il trimestre, si propone anche una fiera campagna per la severità de' costumi: *quid leges sine moribus?*

Il Foscolo, che aveva iniziato questo periodo di attività giovanile col frigido piano di studi del quale abbiamo parlato, lo chiude con le Istruzioni politico-morali che riassumono tutta l'austerità della sua opera di propaganda repubblicana. I costumi del novissimo stato vi son passati in rassegna: il vizio del giuoco e lo scuncio delle meretrici in Milano, «centrale della nuova repubblica democratica», sono segnati a dito non meno della corruzione nei poteri pubblici. Quando il Foscolo vuole sottoporre i concittadini reggenti il governo a un esame severo, esclama: «Sono elleno le persone più dabbene? potrebbero sottostare a un esame rigoroso, pari a quello degli areopagiti? Credo che no». L'Areopago d'Atene è ancora il suo tribunale.

* * *

Ma in un secondo manipolo di scritterelli che il Cian pubblica nello stesso volume, fra una redazione e l'altra delle *Lettere di Jacopo Ortis*, il giornalista giacobino diventa più che mai il cittadino sollecito dei destini nazionali, e le invocazioni all'Italia si fanno più frequenti, prendono spesso il posto di quelle generiche alla libertà. Dell'Italia egli parla al generale Championnet, dell'Italia egli parla al generale Bonaparte; riferisce notizie di guerra del generale Pino e trae occasione da un fatto d'armi fra italiani per chiedersi: «Or che farebbe l'intera nazione, o quella porzione d'Italia, per cui si mostra pure un raggio d'indipendenza?... *Ma senza armi nazionali chi oserebbe pretendere libertà?*» Qui l'evoluzione foscoliana è ormai completa: egli vuole la libertà come condizione dell'unità nazionale, non come fine a sè stessa. E in altro punto trae occasione dal fatto per cui l'idioma italiano parve soppiantato in Senato dal linguaggio francese, per invocare che lo sconcio abbia termine.

Infine, se in questo secondo gruppo di scritti troviamo anche (quasi a far riscontro col *piano di studi* dell'adolescenza) un progetto di codice militare disciplinare compilato dal «capitano aggiunto» Ugo Foscolo, cioè un documento burocratico — quasi tutte le altre pagine sono pervase da un ardentissimo soffio di italianità. E il Bonaparte è amato solo in quanto è creduto «salvatore dei popoli conquistati», ed esaltato dal Foscolo come Timoleone che spiantò il servaggio della Sicilia.

Ahimè, che l'Italia dovrà attendere ancor sessant'anni per veder l'illusione del Foscolo trasformata in realtà, e dovrà attendere che Garibaldi sbarchi in Sicilia per rinnovare ed innalzare la storia di Timoleone!

Questo il valore delle pagine giovanili del Foscolo, scritte fra l'esercizio delle armi, le arringhe politiche e le prime opere di poesia o di prosa artistica. Rappresentano l'evoluzione di un fanatico della libertà verso un'idea italiana sempre più nitida, più precisa nei suoi confini. L'interpretazione non è forzata quando sia intesa nel suo valore di semplice traccia approssimativa d'un fenomeno, che ha spesso le apparenze di un sintomo lieve. Ma la crisi seguiterà negli anni a venire, poichè la fede italiana è nel Foscolo (in opposizione, bisogna ripeterlo, a quella del Monti) saldissima fin dall'adolescenza. E alla letteratura romantica detta subito le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, e alla letteratura civile detterà la famosa prolusione sull'*Origine e l'ufficio della letteratura*, e l'ammonimento per cui il Foscolo — con opportuno realismo — esorterà gli italiani alle storie.

La storia d'Italia s'incominciava a scrivere e il Foscolo ci ammaestrava ad intenderla.

Gualtiero Castellini.

(1) Ugo Foscolo, *Prose a cura* di Vittorio Cian. Volume primo. Bari, G. Laterza e f., 1912. («Scrittori d'Italia» N. 41).

Cenerentola imperatrice nella leggenda bulgara

Nel seguitare i miei studi sulle vicende dell'Impero Romano d'Oriente e proprio a proposito di Niceforo Foca e di Basilio il *Bulgaroktono*, mi sono imbattuto nel testo di un saggio di letteratura popolare bulgara edito dal signor Polychronios Syrkow, che lo trovò in un convento; lo ha intitolato: *Narrazione bizantina dell'assassinio dell'imperatore Niceforo Foca secondo un'antica versione bulgara*. La narrazione si può attribuire ad un monaco anonimo dello scorcio del secolo XII o dei primi anni del successivo. Propriamente il titolo vero della leggenda o (come lo Schlumberger osserva) del *detto*, è il seguente: «Detto dello zar Foca e dei costui fratelli e come vennero fatti morire da un'ostessa chiamata Teofano».

Sì come ho narrato in precedente scrittura la fine immatura del maggior capitano coronato che governasse l'impero posteriormente a Teodosio il Grande, non sarà fuor di luogo segnare la strana deformazione che ha subito nella mente dei bulgari il dramma del loro acerbo avversario, deformazione che desta alquanto stupore, perchè il monaco autore di quel *detto* getta un manto di pietà sulla cruda sorte del patrigno di colui che meritò il pauroso nome di *Bulgaroktono*, mentre addita all'odio popolare la imperatrice omicida, attribuendole anche la colpa di aver cagionato la morte di Leone Foca e dei costui sette fratelli della cui esistenza tacciono le cronache arabe, nonchè le bizantine. La esaltazione della virtù di tutta la famiglia del gran capitano presso il popolo che essa combattè e sottopose all'impero è, senza dubbio, fenomeno piuttosto singolare. Del grado di codesta esaltazione giudichi, dal testo, il lettore: «C'era una volta uno zar Foca; aveva otto fratelli, tutti valorosissimi. Ogniqualvolta trattavasi di rompere guerra, essi non radunavano i propri eserciti, ma ciascuno se ne andava solo soletto ad incontrare le schiere dei principi stranieri. Così percorrevano il mondo, aspettando che qualcuno li aggredisse; e lo facessero per amor di avventura, o per qualsiasi altra ragione, non altro sognavano fuorchè saziarsi di battaglie; ma nessuno si parava loro innanzi. La terra dunque riposava al tempo dello zar Foca e nel suo impero non vi erano nè sebastocratori, nè eserciti, nè altra sovrana autorità. Sì, la terra viveva in silenzio. I boiari, i principi ed i primati, il patriarca ed i vescovi radunaronsi a consiglio e dissero: "Questi zar sono santi, e non sanno pigliar moglie; ma noi non avremo sempre monarchi di codesto lignaggio e il mondo non sempre si riposerà nel silenzio: e quando Niceforo avrà raggiunto il termine dei suoi giorni, ci toccheranno zar come i suoi predecessori e la pace esulerà dalla terra. Raduniamoci dunque, o fratelli, e rechiamoci a supplicare lo zar affinchè pigli moglie per averne un figlio ed avremo allora un governo pacifico per tutta l'eternità". Accordatisi, si recarono dallo zar e gli dissero: "Abbi pietà di noi, messere lo zar; una sola preghiera desideriamo rivolgerti, ma tu promettici di accoglierla". E siccome lo zar li vedeva imploranti ed a lui sottomessi, rispose così: "Giuro per lo Zar eterno che mi ha creato, come ha creato l'universo intero, di esaudire la vostra preghiera". Allora essi gli dissero: "Monsignor zar, piglia moglie, genera figli e figlie e che il tuo nome si perpetui in eterno"».

A questo punto della cronaca interviene la novellistica, o piuttosto il racconto di quanto, molto più tardi, diventerà l'orditura della novella di Cenerentola. La qual cosa non desta stupore in chi piglia diletto nel riandare i vecchi cronachisti. Infatti è propriamente nella *Cronica de l'Ultramar* del re Alfonso di Castiglia, soprannominato il Savio e che fu lodatissimo legislatore e siffattamente stimato dai suoi contemporanei che gli elettori germanici meditarono chiamarlo imperatore, che ho trovato, a proposito del ceppo da cui Goffredo di Buglione discese, la leggenda del cavaliere Lohengrin la quale ho trascritta in un vecchio mio libro intitolato *Leggende di mare*. E analogamente la cronaca di Don Pero Nino conte di Buelna, detta *El Victorial*, composta nel secolo XV dal costui scudiero Gutierre Diaz de Gamez, apresi col fantastico racconto della vita dei *quattro maggiori vittoriosi che l'umanità contasse*, nominativamente Salomone, Nabucodonosor, Alessandro il Macedone e Giulio Cesare. A prova della fantasia del buon Gutierre Diaz dirò che, tra gli ingegneri civili di cui Giulio Cesare si giovò, egli dà un posto speciale a Virgilio. Mi pare ciò basti per determinare quale liberal parte facevano all'immaginazione gli ingenui cronachisti del medioevo. Ed ora ritorno al monaco bulgaro ed al suo scritto:

«Lo zar all'udire la esortazione dei principi e dei vescovi, e non volendo ad ogni costo essere spergiuro, fece fare certe scarpette piccine piccine, e consegnatele ai suoi consiglieri, disse loro: "Pigliate queste scarpette e cercate colei che riesce a calzarle e conducetela a me, chè sarà la mia zarina". Dessi presero le scarpette, percorsero le provincie e le città, ma non trovarono in alcun luogo chi quelle scarpette potesse calzare, sinchè, giunti a Nicomedia, essendo iti a rifocillarsi in un'osteria, scoprirono che Teofano, figliuola dell'oste, poteva calzarle. I primati, i patriarchi, i vescovi, e tutto il mondo in folla condussero Teofano, con manifestazioni di grande giubilo, allo zar, il quale, per rispetto alla parola impegnata, la sposò, pur non avendo mai secolei alcun rapporto carnale. Egli era occupato incessantemente nella lettura del Libro dei Salmi tra le quattro pareti della sua camera; e quando l'ora di prendere riposo sonava, coricavasi sopra uno strato di sassi taglienti come coltelli, mentre il talamo imperiale non figurava che per mostra. Teofano crebbe in anni ed in bellezza che divenne sfolgorante, sicchè un giorno, ita allo zar, gli disse: "Messer zar, i tuoi pomi sono ormai maturi e il tuo ciliegio è già fatto porporino; è tempo che tu colga". Lo zar le rispose: "Taci, o Teofano. Attendi che io vada in Gerusalemme a pregare per la nostra salvezza; al ritorno mi renderò monaco e nominerò te badessa; così salveremo le anime nostre: e riguardo a ciò che tu mi proponi, qual benessere potremmo noi ritrarne?"».

Qui v'è probabilmente una reminiscenza del voto giurato appiè degli altari da Enrico l'Uccellatore e dall'imperatrice sua consorte. Quel fatto singolare, accaduto pochi anni prima che Niceforo Foca ascendesse i gradini del trono, può aver suggerito al monaco cronachista l'episodio che narra. Ma fa d'uopo purnondimeno aggiungere che Enrico il Sassone quando, genuflesso, s'impegnò col voto famoso, già aveva assicurato nella propria stirpe il trono germanico e propriamente nella persona del figliuolo Ottone che, a suo tempo, diventò capo dell'Impero d'Occidente rinnovato. Vi è luogo a credere che la eco del voto di Enrico, trionfo della fede cristiana spinta agli estremi, fosse corsa di convento in convento sino alla *terra* bulgara, e vi sia rimasta, per dir così, cristallizzata. Enrico l'Uccellatore, vincitore di slavi e di vandali che, per forza d'armi, ridusse cristiani; e Niceforo Foca, vincitore a più riprese dei saraceni, poterono sembrare due figure così simmetricamente edificanti agli occhi del monaco da indurlo ad attribuire all'una la caratteristica dell'altra. E la cronaca continua così:

«Da questo istante in poi la maledetta Teofano concepì in cuore un disegno criminoso e andò in cerca di un amante. Lo zar teneva seco un signore che sopra tutti gli altri prediligeva e che chiamavasi Tzimiscè. Teofano andò a lui e gli disse: "Vieni con me". E Tzimiscè la sfuggì dicendole: "Non farò questo affronto al mio Signore". Ma Teofano, essendosi imbellettata, entrò nel letto di lui ed egli la possedè. Senonchè, destatosi come da un mal sogno, si diè a lacrimar forte sclamando: "Dio mio, ove mai finirò?" Cui essa: "Silenzio, Tzimiscè; or ti condurrò presso lo zar, e tu lo truciderai, e sarai zar in sua vece". Infatti egli la seguì nella camera di Niceforo che stava leggendo i Salmi. Teofano, avvicinatagli da tergo, gli prese la spada il *cui ferro poteva galleggiare sull'acqua* e la porse a Tzimiscè gridandogli: "Colpisci e non temere". E questi allora con un gran fendente tagliò in due parti eguali l'imperatore il quale, nell'istante in cui fu toccato, gittò sull'aggressore il Libro dei Salmi che aveva tra le mani e che ebbe la possanza di atterrare Tzimiscè, di guisa che questi morì contemporaneamente al suo sovrano».

Qui il monaco si discosta dalla verità. Tzimiscè non perì, ma salì sul trono di Niceforo. Nemmeno impalmò Teofano che nuove nozze desiderava; ma prudentemente la rinchiuse in un convento tra le mura del quale essa terminò nel pentimento i suoi giorni. Rimanevano ancora gli otto fratelli di cui bisognava sbarazzarsi. Ecco come racconta il monaco la loro fine, ispirandosi senza alcun dubbio alla novellistica araba:

«Nel palazzo dello zar era stato praticato un pozzo profondissimo. Teofano, aiutata dalle sue figliuole (o Anna Porfirogeneta, futura zarina di Kiovia; o Teofano, moglie di Ottone III imperatore di Occidente, che brutta parte vi dà il monaco bulgaro!) vi buttò il corpo del marito: quello di Tzimiscè le tre donne nascosero. Ricoperto poi con un tappeto l'orifizio del pozzo, l'imperatrice mandò successivamente per i fratelli dello zar». Codesto tappeto, indispensabile allo strattagemma della moglie infedele ed omicida, mi pare riveli la origine araba della versione del secondo crimine. Talora dotato d'invisibilità, oppure animato da speciale virtù di volo attraverso lo spazio, per virtù di negromanzia; tal'altra volta semplice, ma frequente oggetto necessario allo svolgimento della favola, il *tappeto* figura spesso nelle novelle arabe. Anche tuttodì è l'elemento principale dell'arredamento in una casa levantina o in una *yourta* dell'Asia Centrale. Preparato l'agguato ai cognati, ecco come l'imperatore lo praticò.

«Mandò, dunque, successivamente per essi, dicendo a ciascuno: "Lo zar ti chiama". E quegli affrettavansi credendo che egli volesse comunicar loro qualche importante notizia. Teofano andava incontro ai cognati con un cero per mano e li accompagnava sino all'orlo del pozzo sul cui orifizio ponevano il piede inavvedutamente, anzi credendo il tappeto fosse disteso sul loro cammino come segno di onoranza, e allora rotolavano giù nel profondo. Così Teofano riuscì a farli perire prima che l'alba sorgesse, e si diè poi a cercare un novello marito».

Sin qui il testo bulgaro, fedele nelle linee maestre alla storia, infedelissimo nei particolari. Mi è parso trovare nel voto di Enrico l'Uccellatore e della sua imperatrice l'origine della leggenda intorno alla continenza di Niceforo, ed inoltre la parentela colla novellistica orientale dell'episodio riguardante la morte degli otto fratelli Foca che non coesisterono nel medesimo periodo di tempo, mentre è accertato che la famiglia Foca diede in due generazioni più di una mezza dozzina di grandi capitani. Or mi resta a indagare l'origine della favola della scarpetta che, col progredire dei secoli, diventerà il filo d'oro con cui Claude Perrault intesserà la novella di *Cendrillon* a cui, probabilmente, non è estranea l'usanza dei fanciulli che mettono tuttora le loro scarpette nel caminetto la notte dell'Epifania.

Il medioevo in Occidente fu arbitra del luminoso destino di Cenerentola la fata benefica che le procura il bel vestito di stelle, degno del piede piccino calzato della scarpina per cui andrà in visibilio il principe innamorato. Ma la scarpina in se stessa è roba dell'antichità classica; e il monaco bulgaro non ebbe a cercarla molto lontano dal suo monastero, fors'anche nella biblioteca che esso conteneva.

Claudio Eliano, greco, quantunque nato a Preneste nel nostro Lazio, vissuto nel secolo III, compilatore di una raccolta di aneddoti che intitolò *Istorie diverse* e che ebbe rinomanza nell'antichità (oggi è pressochè dimenticato) narra del libro XIII sotto il titolo *Della ventura di Rodope meretrice* che codesta donna bellissima, itasene al bagno accompagnata da una sua donzelletta, le lasciasse in custodia le vestimenta ed i calzari che usava piccolissimi, causa la brevità del piede. Ora ecco che un'aquila, discesa a volo, ghermì uno di quei calzari e se lo portò su per l'aria, ma per farlo tosto cadere. Passava in quel mentre Psammetico re dell'Egitto e, fatto raccattare il sandaletto caduto dal cielo, ed ammiratane la piccolezza, lo punse curiosità di conoscere chi poteva averlo calzato. Gli ufficiali della reggia andarono in volta per trovare la donna che aveva piede sì piccino e scoprirono Rodope che, nonostante i suoi trascorsi, salì sul trono dell'Egitto e fu regina a fianco di Psammetico. Ma nemmeno Claudio Eliano aveva inventato l'aneddoto. Infatti il suo traduttore dal greco idioma in latino (che fu il veneto Giacomo Laurèo) incomincia la storiella così: « *Memorant scriptores Rhodopim meretricem fuisse Aegyptiarum omnium speciosissimam* » etc. etc. Chi primo narrò la strana vicenda di Rodope non fu dunque Claudio Eliano, ma Erodoto *padre della Storia*, a quanto il mio carissimo Aldo Sorani mi assicura; sì che non vo a verificare il testo nella traduzione di Dacier.

Or rimarrebbe a studiare se la piccolezza del piede di Rodope e di Teofano figliuola di Crateros, oste in Nicomedia, non fecero supporre al re Psammetico ed all'autocratore Romano II che rispettivamente corresse nelle vene delle due belle giovani sangue più gentile di quanto dicesse il loro, dirò così, *stato civile*. Ma questo non è affar mio. Si entra in altro argomento.

Jack la Bolina.

L'ULTIMA IPOTESI SU GUGLIELMO SHAKESPEARE

Ho letto per intiero il grosso volume del professor Célestin Demblon, del quale i nostri lettori hanno già avuto notizia precedentemente, con l'ansia di chi anela di liberarsi da un incubo. Troppo esso conteneva di promesse nel suo sottotitolo, *le plus grand des Mystères dévoilé*, e assai diversa era la soluzione che di uno dei problemi letterari più insoluti esso annunziava: *Lord Rutland est Shakespeare*. Premetto ch'io non sono di quelli che alla questione così detta shakespeariana non s'interessino per la ragione che a nulla vale il sapere chi è l'uomo che ha composto una grande opera d'arte, dal momento che questa sola può parlare per lui. L'uomo illumina l'artista, e val pur la pena di ricercare ogni particolarità biografica di chi ha scritto *Amleto* e *La Tempesta*.

Ma le particolarità biografiche mancano, come tutti sanno, in un modo veramente strano su uno dei più grandi poeti del mondo, e la vita di lui è intessuta, pur troppo, di fatti che in gran parte dipendono dalle particolari congetture del biografo. I « possiamo credere », i « dobbiamo supporre », i « forse », i « probabilmente » ed altre simili espressioni ricorrono ogni momento sotto la penna di uno scrittore coscienzioso e le nubi che si tentano di diradare s'addensano sempre più fitte. Non c'è che il solo Sidney Lee, uno dei più grandi conoscitori del periodo elisabettiano, che mostri nella sua *Vita*, la più diffusa di tutte, una sicurezza che si persuade il grosso del pubblico alle volte irrita lo studioso per l'assolutezza con cui egli conclude: e il libro del Demblon è (bisogna dirlo fin d'ora) riuscito ad essere più un tentativo di demolizione della troppo accreditata biografia, anzichè la persuasiva dimostrazione di una tesi.

Ciò che in esso è, diciam così, negativo non è che la colta di affermazioni ormai conosciute e non ripetuti tutti gli argomenti dei baconiani e specialmente quelli del più recente fra essi, sir Edwin Durning Lawrence nel suo libro *Bacon is Shakespeare*. Da questo lato dunque nulla di nuovo. L'attore William Shakespeare colui che passa ancora presso il pubblico per l'autore delle immortali tragedie, figlio di un padre illetterato non potè compiere che scarsissimi studi nella sua nativa Stratford, dove esercitò, secondo una tradizione a cui si vuol dare molto credito, il mestiere umile di garzone macellaio: fu un dissipato che s'imbrancò coi peggiori arnesi del paese in compagnia dei quali divenne ladro di selvaggina. Per sfuggire ad un processo intentatogli dovè, dopo aver sposato per forza a 18 anni una donna assai più vecchia di lui, riparare a Londra, dove si occupò nei mestieri più umili del teatro: custode dei cavalli dei gentiluomini che lo frequentavan, più tardi buttafuori e da ultimo attore in parti assai secondarie; e finalmente dopo un lungo soggiorno nella capitale, dove le sue traccie non sono che leggerissime, tornò prima dei cinquant'anni a Stratford, in cui, dopo aver già ottenuto dalla Consulta Araldica di quei tempi, un brevetto di gentiluomo col relativo stemma, esercitò lestamente la mestiere dell'usura, fino alla morte che lo colse dopo un *merry meeting*, in seguito a troppe copiose libazioni alle quali si era abbandonato nella visita che gli fecero i suoi antichi compagni di teatro.

Tutto ciò è attestato da tradizioni e qualche volta anche da documenti. La sola lettera che abbiamo, a lui diretta da un contemporaneo, è di Riccardo Quiney che gli si raccomanda per un prestito e in altre tre due di Abramo Sturley e una di Adriano Quiney, dirette a terzi, si fa, sempre a proposito di prestiti menzione del suo nome. E ci sono i documenti delle « Court Records » che ci pongono sotto gli occhi gli atti giudiziari che furono fatti in nome di lui per il ricupero anche di piccole somme prestate o dell'equivalente di merce venduta. E poi c'è il suo testamento in cui di tutto si fa menzione fuori che di un libro posseduto, fuori che di un manoscritto lasciato, in cui niente accenna ad un qualsiasi pensiero della sua opera letteraria. Sono queste le nubi; e per quanto gli eruditi ci avvertano giustamente di tener presenti i tempi nei quali visse l'autore, la cui morale era ben diversa dalla nostra, è certo che uno stringimento ci prende al cuore allorchè pensiamo che un gigante di quella statura ha pur troppo vissuto secondo quella morale che ci ripugna. E vorremmo vedere una più limpida luce farsi intorno alla sua persona.

Questa è la ragione per cui c'è tanto lavorio a togliergli l'immortale patrimonio delle sue opere. Dovremmo pensare che la professione di autore drammatico era nel secolo XVI una professione disprezzata, e trovare in ciò la ragione dell'ostinazione con cui Shakespeare si studia di far dimenticare la sua, e spiegarci la sua smania di ottenere invece un « coat of arms », che ne faccia di fronte al mondo un gentiluomo. Dovremmo riflettere che una tradizione non contemporanea, è vero, ma di poco posteriore alla sua morte, lo fa allievo della scuola di Stratford, che era in grado di fornire una sufficiente se non superiore cultura: il che è dimostrato da recenti scoperte che dicono quell'istituzione riformata sotto Edoardo VI e messa sotto la protezione di lui col titolo di « King's New School of Stratford upon-Avon ». Dovremmo riflettere che andare in cerca di selvaggina proibita era tutt'altro che un'azione infamante, e che gli studenti delle Università, dove non andava la feccia della società, mettevano questi *exploits* fra le imprese più ambite dalla loro giovanile esuberanza: ed anche questo è provato da documenti. Dovremmo pensare che il suo matrimonio precipitato, registrato cinque mesi prima della nascita di un figlio, non ci dà nessuna ragione di credere che esso sia frutto della sua cattiva condotta. Non ci dà l'Halliwell Phillipps gli esempi che queste registrazioni tardive erano abituali e non rivelavano alcuna irregolarità di condotta? C'è, è vero, la curiosa coincidenza che il giorno prima della registrazione del matrimonio di William Shakespeare con Anna Hathaway, nei registri del vescovo di Worcester si dà l'autorizzazione per il matrimonio di un William Shakespeare con Anna Whateley di Temple Grafton, e può darsi benissimo che il Lee corra troppo nell'assicurare che si tratti di un altro dei tanti Shakespeare che erano nel Warwickshire. Ma c'è una spiegazione plausibile anche per questo curioso fatto, che i due documenti, cioè, si riferiscano alla medesima persona, che l'uno sia il bando, ossia la pubblicazione e l'altro la licenza. L'ipotesi è del Canon Beeching; e l'errore del nome della sposa nel primo documento è spiegabile, basta aver sott'occhio il *Shakespeare's Marriage* del Gray, in cui sono sorpresi altri errori identici nei medesimi registri di Worcester: errori di nomi nella pubblicazione del bando e della licenza riferentisi alla medesima persona.

Finalmente per quel che riguarda ciò che gli antistratfordiani chiamano ostentatamente l'usura, dovremmo, anche per questa, per quanto possiamo dolercene, rimetterci ai costumi del tempo.

È triste, e vorremmo che fosse altrimenti. Ma allo stato della questione dobbiamo rassegnarci a vedere l'idolo del nostro pensiero diverso da come lo immagineremmo nella realtà della vita. I baconiani non ci hanno convertiti, quantunque i loro argomenti negativi sieno formidabili, e quelli positivi qualche volta ci facciano pensare.

Fa altrettanto questo volume del Demblon? L'ho già detto. Per quel che riguarda la prima parte nulla di nuovo ci mette sotto gli occhi il professore belga che prima non avessimo già letto. È la promessa rivelazione quella che c'interessa: ma essa è pur troppo destituta di una qualsiasi evidenza.

***

Che Roger Manners quinto conte di Rutland nato il 6 ottobre 1576 avesse studiato a Cambridge; che di là fosse mandato all'Università di Padova con istruzioni scritte da Francis Bacon; che egli soggiornasse anche a Verona e a Venezia; che, tornato in Inghilterra a 22 anni, si prendesse il suo diploma d'avvocato e diventasse uno degli eruditi del suo tempo; che sposasse nel 1599 la figlia di Philip Sidney; che fosse nominato da Elisabetta intendente della foresta di Sherwood; che prendesse parte alla cospirazione del conte d'Essex, con cui s'era imparentato, insieme col Southampton; che salvato grazie all'intervento della sua famiglia, passasse nel castello di un suo zio tutti gli anni che corsero fino alla morte della regina; che finalmente tornato in grazia della corte dopo l'avvento al trono del re Giacomo egli fosse mandato dal sovrano in Danimarca a felicitare Cristiano IV per la nascita di un figlio; che poi fosse nominato intendente di Birkwood Park e quindi di Grantham e di Mansfield; che facesse un viaggio alle isole Azorre, e quivi soggiornasse brevemente e che morisse nel 1612, sono tutte notizie che il prof. Demblon ci dà con grande sicurezza, segno ch'egli le ha tratte da documenti ineccepibili; ma egli si guarda bene dal dirci quale sieno state le fonti delle sue informazioni e dal mettercele sotto gli occhi, egli che domanda con una ferocia terribile, ad ogni affermazione degli shakespeariani, la prova dei documenti. E si noti bene ch'egli ci avverte anche che la biografia del presunto autore dell'*Amleto* non è stata scritta da alcuno e che solo nel monumentale *Dictionary of national biography* ha trovato qualche magra notizia.

Ma noi vogliamo ammettere che tutto ciò che si asserisce sia esattamente controllato. La conseguenza che il Demblon trae dai dati biografici è chiara. Il viaggio in Italia spiega perfettamente e il *Mercante di Venezia*, *Giulietta e Romeo* e l'*Otello*; le foreste di Sherwood il *Sogno* e il *Come vi pare*; i preparativi della congiura a cui prese parte sono sicuramente adombrati nel *Riccardo II* e nel *Giulio Cesare*, la quasi prigionia nel castello dello zio dette luogo al primo *Amleto*, e l'ambasceria al re Cristiano al secondo, quale apparisce nell'edizione postuma del 1623, e finalmente il suo viaggio alle Azorre ci fa comprendere l'origine della *Tempesta*.

Ingegnosi ravvicinamenti tutti, ai quali non manca che un sussidio soltanto, un qualche accenno contemporaneo che ci dica che questo conte di Rutland, di cui nessuno si è mai occupato, fosse un uomo di vasta cultura e di alto genio poetico. Quest'accenno non c'è. C'è invece l'esposizione delle ragioni per cui il conte doveva conservare l'anonimo; ed esse sono quelle che già conosciamo, perchè ci sono state fino alla sazietà ripetute a proposito di Francesco Bacone. Non c'è nulla di mutato. Possono, sì, valere per i drammi, perchè la professione di attore drammatico non era conveniente ad un nobile, s'intrecciano anche con ragioni politiche che potremmo parimente menar buone tanto ai baconiani quanto al Demblon; ma ci presentano uno scoglio su cui andiamo a sbattere fin da principio. Dice il Demblon: « En 1596, âgé de vingt ans, ayant déjà publié sous le voile de l'anonyme les premières versions des deux premiers *Henry VI*, oeuvres maladroites de collège, et, sous le pseudonyme de « Shakespeare » les deux petits poèmes *Venus et Adonis* et le *Rapt de Lucrèce*, il fut envoyé ecc. ». Ora, se lo Shakespeare di Stratford divenne più tardi il suo prestanome, è molto curioso che egli nella sua giovinezza trovasse uno pseudonimo (Shakespeare vuol dire scuoti-lancia) che poi doveva corrispondere più o meno ad un cognome portato realmente da un povero ed ignorante attore di un teatro londinese. Oppure egli conobbe già fino dai tempi di Cambridge lo Shakespeare storico? E allora ci bisognano assolutamente le prove della relazione che si è potuta così per tempo stringere fra i due. Le prove, s'intende, mancano completamente. E non diciamo nulla di quanto sia fuori di ogni probabilità supporre che un giovane che ha scritto due poemi lirici avesse bisogno di celarsi sotto uno pseudonimo. Val la pena di ricordare i gentiluomini per i quali l'opera di poeta lirico era titolo di onore e di grande considerazione nella corte di Elisabetta?

Gli studi e gli avvenimenti della vita di Roger Manners spiegano, si dice, meglio che con l'uomo di Stratford altre cose: la conoscenza che l'autore delle immortali tragedie potè avere della letteratura classica e di alcune lingue moderne, massimamente dell'italiano e del francese. Poichè (è inutile dirlo) il Demblon non crede affatto all'ingegno assimilatore dello Shakespeare storico, nè che la sua conoscenza del mondo classico derivasse soltanto dalle opere antiche che correvano allora tradotte per le mani del pubblico colto, o erano passate in opere di scrittori inglesi; nè tanto meno si lascia persuadere che tutte le derivazioni che non si possono spiegare se non con la conoscenza diretta degli originali, potrebbero spiegarsi con traduzioni che correvano manoscritte. Il fatto, per analogia, può ed è stato provato; ma non trova grazia presso chi ha una sua idea fissa. S'intende dunque che la vita italiana è ritratta fedelmente dal vero, come se non conoscessimo il libro che parlava delle istituzioni di Venezia agli inglesi e il cui influsso troviamo nell'*Otello*, come se non sapessimo che l'ambiente italiano del *Mercante di Venezia* e di *Giulietta e Romeo* era quello stesso che il pubblico era andato formandosi nella sua immaginazione per gli influssi che l'Italia esercitò con la sua letteratura, con gli splendori delle sue corti in Inghilterra, dove erano penetrate e abitudini e parole italiane. Non doveva il prof. Demblon dimenticare il *Virgidemiarum* di Joseph Hall in cui è descritto Tamberlain percorrere il palcoscenico di una *play house* declamando versi « in un inglese mezzo italianizzato ». E William Shakespeare per riprodurre tali ambienti non aveva bisogno di aver visitato il nostro paese.

Resta, è vero, la questione della conoscenza del francese che è tale qualche volta, come nell'*Enrico V*, da apparire tutt'altro che superficiale. Ebbene, anche a tale proposito il professore belga ha abilmente *glissé* sulle recenti scoperte del prof. Wallace che ci provano come William Shakespeare di Stratford upon-Avon alloggiasse nel centro di Londra a Aldersgate dal 1598 al 1604 in casa di Cristoforo Mountjoy, un ugonotto rifugiatosi in Inghilterra e di professione fabbricante di parrucche. Ma non sono esatto nel dire che il Demblon non tien conto della scoperta del Wallace; a lui essa giova soltanto ad una cosa: a far notare che quel quartiere di Londra era specialmente abitato dagli usurai.

E delle testimonianze contemporanee che parlano di Shakespeare? Sono molte e sono tutte accuratamente registrate nelle monumentali *Outlines* dell'Halliwell Phillipps. Ma il prof. Demblon ha buon gioco quando dice che gli accenni riguardano tutti il poeta e non l'uomo, e quindi si possono benissimo considerar rivolti al conte di Rutland. Se non che c'è uno dei contemporanei di Shakespeare, Ben Jonson che nelle sue *Discoveries* ha parlato anche dell'uomo e lo ha dipinto « onesto e di naturale aperto e franco, avente un'eccellente fantasia, grandi pensieri e nobili espressioni ». E Ben Jonson, si noti, avea già messo in scena il suo rivale nel Sogliardo dell'*Every man out of his humour*, e ne aveva messo in ridicolo la debolezza di procurarsi un « coat of arms ». Donde il cambiamento? La ragione si potrebbe trovare in quella contesa letteraria che tenne divisi gli autori drammatici del periodo elisabettiano e della quale troviamo un riflesso nella trilogia: *The Return of Parnassus*, in cui pure è certamente fatta allusione non lusinghiera a Shakespeare da uno dei personaggi e in cui è anche fatto cenno delle rivalità fra Ben Jonson e Shakespeare (il Demblon non è esatto nell'asserire che ivi è detto che Shakespeare « a administré à Ben Jonson une pillule »..... È Ben Jonson il « pestilent fellow » che ha somministrato ai poeti quella pillola, e Shakespeare gli ha invece data una purga tale da fargli perdere tutto il suo credito). Ma la portata di quella contesa ci è nota; è la famosa « War of Players », che arse per un pezzo, ed a cui seguirono anche riconciliazioni. Il Demblon non tien conto di tutto ciò. Ben Jonson, secondo lui, ha dipinto in Sogliardo l'attore di Stratford, e nelle *Discoveries* ha nientemeno che alluso a Rutland.

E a Rutland, inclina a credere il recente critico anche se non lo dichiara apertamente, alludero anche gli altri celebratori dell'arte di Shakespeare.

Ora tutto ciò è enorme. Si sapeva che il Manners era l'autore delle tragedie, e tutti mantenevano questo segreto di Pulcinella, e nessuno si lasciava mai sfuggire un'indiscrezione su questo fatto. Neppure Ben Jonson stesso quando faceva delle confidenze a Drummond nell'intimità di una conversazione familiare, sui poeti suoi contemporanei. È mai possibile questo quando si conosca il carattere indipendente e fiero dell'autore di *Volpone*?

Troppo ci vorrebbe a confutare tutto ciò che il Demblon assicura facilmente sempre senza mai documentare.

Shakespeare è un prestanome illetterato: e a nessuno nulla mai di questo trucco è trapelato. Le sue relazioni col Southampton e col conte di Pembroke le ha acquistate per mezzo del conte di Rutland ch'era loro amico e parente. Che egli si sia ritirato a Stratford verso il 1612 è naturale, essendo il Manners morto nel 1611; che egli fosse un uomo di poco conto è provato dal fatto che nessuno sapeva scrivere mai il suo nome, e che egli stesso poi non sapesse scrivere risulta da ciò che le sue così dette firme non sono mai state apposte da lui.

Queste ultime affermazioni sono documentate, secondo il Demblon. È vero; l'ortografia del nome Shakespeare è varia. Ma chi non sa come fossero incerti in tutta Inghilterra a quel tempo i criteri di quelle ortografie? Ricorda il prof. Demblon che Walter Ralegh, ch'egli si ostina, non si sa perchè, dato il suo amore all'esattezza, a scrivere sempre Raleigh, ha firmato per molto tempo Rauley? Ricorda egli che Edward Alleyn ha usato per la sua firma indifferentemente le forme Aleyn, Alleyn, Allen e Allin? E se scorrerà i *Shakespeare genealogica* di George French, troverà per altri nomi altro che le quattordici maniere con cui è scritto il cognome stratfordiano! Ma egli prova con perizie calligrafiche moderne che le firme che conosciamo apposte su documenti ufficiali sono di mano degli estensori. E chi vorrà credere a questi criteri così fallaci e subbiettivi? E prova dell'altro ancora. Che fece Shakespeare dopo la morte del conte di Rutland? Qui la cosa diventa davvero mostruosamente ridicola. Shakespeare si diede alla strada e si mise a fare il ladro, ritornò, pare, al suo primo mestiere. La prova? È in un'opera di Luigi Riccoboni stampata in francese ad Amsterdam nel 1740 e intitolata *Reflexions et Critiques sur les differents Theatres de l'Europe*. Ecco le precise parole: « Guillaume Shakpear ayant consume son patrimoine entreprit le metier de voleur, et sans doute la crainte d'en recevoir le chatiment l'obligea à quitter sa province et à aller à Londres, où il se fit comedien ». È la tradizione alterata e ingrandita dell'episodio di Sir Lucy: ed è diventata vangelo per il Demblon. Una testimonianza davvero autorevole!

***

Ma mettiamo tutto buono. Ci sono però due domande finali da rivolgere all'inventore della teoria rutlandiana.

Come mai dopo la morte del Manners, continua ancora il mistero sulla prodigiosa opera da lui compiuta?

Le ragioni sono varie. Un riguardo che la famiglia continuava alla memoria del morto o il poco interesse che il pubblico dimostrava per molte ragioni al teatro, perchè il teatro in Inghilterra non fu mai popolare.

E qui bisogna fermarsi un momento. Può darsi che non fosse popolare il teatro di Ben Jonson e degli altri classicisti del tempo; ma era popolare quello di Shakespeare. Basta leggere la meravigliosa analisi che fa il Jusserand nella sua *Histoire littéraire du peuple anglais* per spiegarsi certi particolari procedimenti di Shakespeare nel determinare il carattere dei suoi personaggi, procedimenti un po' ingenui, ma usati soltanto per richiamare sull'azione l'attenzione del pubblico grosso. Il qual pubblico grosso, assicura il Demblon, non frequentava che scarsamente i teatri. La popolarità del teatro elisabettiano è (dice egli) « une illusion moderne ». Ed è in errore. La prova gliela fornirò su qualche documento italiano che ho potuto raccogliere negli Archivi fiorentini. È l'inviato del Granduca di Toscana che ragguaglia da Londra il 22 agosto del 1613 il segretario della Corte medicea sugli avvenimenti della capitale inglese e vi parla di un personaggio ufficiale italiano che egli designa con un soprannome. Si comportava un po' stranamente. Usciva spesso solo solo con un servo fidato che gli insegnava la via, e spesse volte si recava a udir le commedie. « E tra le altre (continua così l'inviato Ant. Galli) si recò l'altro giorno alla Comedia che si chiama qua della Cortina che è di là da casa sua luogo infamissimo dove non si vede mai faccia di cittadino non che di gentiluomo, e quello che fu peggio che per non pagare un reale.... per andare in uno di quei camerini nè tampoco andare a sedere in quei gradi che vi sono volle stare in mezzo da basso tra la canaglia dei facchini e carrettieri con iscusa che gli bisognava star più presso perchè haveva l'udito grosso, come s'egli havesse inteso bene quel linguaggio, ma non finì qui che nel ultimo dandosi licenza da uno dei recitanti, et invitando il popolo alla Comedia per il dì seguente, ne nominò una, ma il popolo che ne desiderava un'altra cominciò a gridare *friars*, *friars*, cioè frati, desiderandone una che la chiamano dei frati ». (Si trattava senza dubbio del *Friar Bacon and Friar Bungay* del Greene).

Ora si può sostenere che il popolo dei teatri inglesi era soltanto « une fraction de la bourgeoisie »?

Cosicchè l'attenzione che non si prestò al Rutland dopo la sua morte, e che si prestò abbastanza a Shakespeare derivò dal fatto che il professor Demblon non era ancor nato a sostenere la sua tesi inverosimile.

Del resto (ed è questa la seconda domanda) come ha potuto sorgere nell'animo del moderno biografo del Manners l'idea di attribuirgli la paternità della produzione shakespeariana?

Da una recente scoperta che è stata fatta nei libri di ricordi domestici che sono nel Castello di Belvoir del Rutland. « On y lit qu'en 1613 — un an après la mort de Roger — Francis son frère cadet et exé uteur testamentaire, paya à William Shakespeare la somme de 44 shillings en or pour service *semi professionel* et autant à Richard Burbage pour une peinture ». Così riporta il Demblon il documento, e chi sa quale idea vuole insinuare nei lettori con quel servizio « semi professionel ». Il documento è, nella sua esattezza, del seguente tenore: « Item 31 Martij to Mr. Shakspeare in gold about my Lordes Impreso XLIIII s. ». La cosa assume un altro aspetto. Shakespeare dovè trovare l'invenzione e il motto per un'« impresa » di Francis che assumeva il titolo di conte dopo la morte di Roger, e il Burbage la dipinse. Era la moda italiana che passava in Inghilterra, e i conti di Rutland che erano parenti od amici dei patroni di Shakespeare e di Burbage poterono per questa circostanza conoscere i due associati, oltre che per la fama che oramai avevano entrambi raggiunta. Ora pensate un po': Francis Manners, che conosceva il genio del fratello e sapeva l'ignoranza del suo prestanome illetterato, ricorre per l'appunto a lui per l'invenzione e il motto della sua impresa: per un'opera cioè artistico-letteraria. Cosa da far morir dalle risa!

È questo documento, abilmente mutilato, che ha suggerita l'idea madre del libro; il resto è venuto da sè. Ora con questi metodi quanti uomini non si possono trovare nella storia inglese le cui circostanze di vita, i cui viaggi, la cui dottrina possono egualmente bene prestarsi a spiegare esteriormente le tragedie di William Shakespeare? E una simile ricerca meriterebbe la pazienza e l'attività che vi si impiegasse?

Almeno i baconiani hanno cominciato dal documentare la facoltà poetica del grande Cancelliere e meritano maggior considerazione. Quel Durning Lawrence, che il Demblon ha saccheggiato, ci fa conoscere, tra il resto, una curiosa operetta stampata nel 1645 con questo titolo: *The Great Assises holden in Parnassus by Apollo and his Assessours*, nella quale Lord Verulam è nientemeno che « Chancellor of Parnassus » e in cui per le altre cariche incontriamo i nomi di Sidney, di Spencer, di Ben Jonson e di William Shakespeare, ma non c'è menzione di nessun conte di Rutland. Al Demblon non conveniva accennare a questo documento, per non abbandonar la sua ipotesi che non troverà certamente molti seguaci. Cominci a darci qualche prova positiva, almeno una, e poi potremo discutere.

Per ora tutta la sua industria non serve che a porre in rilievo le circostanze oscure e in apparenza misteriose della vita dello Shakespeare di Stratford, ed è una critica spietata di tutte quelle biografie che si abbandonano alle facili asserzioni, come se ripetessero fatti bene assodati.

Pur troppo ci sono, intorno alla vita del Grande nuvole e nuvole: ma il « mistero » è da cercarsi forse nell'intima sua natura d'uomo, miscuglio quasi incredibile di idealità sublimi e di senso pratico volgarissimo. Già i suoi rivali l'avevano in uggia per l'ostinatezza con cui egli si proponeva di diventare un buon *gentleman*, e non esser confuso col Greene, col Marlowe, col Ben Jonson stesso, la cui sregolatezza della vita era prova che un po' d'infamia accompagnava giustamente la professione di attore o di autore drammatico. Ora, a volte, la natura si compiace di mettere in una sua grande creazione questi contrasti così stridenti ed anche così assurdi. Per quanto a malincuore, dobbiamo rassegnarci dinanzi alla sua opera; a meno che non vogliamo ripetere anche noi (e mostreremmo di avere un grande senso storico) quello che Thomas Nash si chiedeva difendendo la memoria di Robert Greene: « Why should art answer for the infirmities of manners? ».

G. S. Gargàno.

Una nuova illustrazione di Città di Castello

La dobbiamo alla benemerita ditta del fotografo fiorentino Giacomo Brogi, che ne ha pubblicato recentemente il Catalogo. Si tratta di ben 106 fotografie, ricavate dalle chiese, dai palazzi, dalle ville di quell'antica, storica città, prese nel loro insieme non meno che nei loro particolari: monumenti degni invero di essere maggiormente conosciuti da quanti s'interessano alle manifestazioni dell'arte ne' suoi svariati rami dell'architettura, della decorazione, della scultura e della pittura, tanto copiosi in Città di Castello.

Un primo colpo d'occhio, consistente in un panorama della città e dintorni, già ci palesa l'aspetto suo severamente monumentale, per gli edifici che contiene, e pittoresco per la posizione in un territorio fruttifero, cinto da ampia cerchia di vaghe colline.

Per quanto concerne il contenuto artistico, le nuove fotografie non potrebbero trovare un commento più sapiente e più particolareggiato di quello ci viene offerto dall'opera bene nota del professor G. Magherini Graziani, *L'Arte a Città di Castello*, stampata quivi dall'editore S. Lapi nel 1897.

Ora poi si è verificato in quell'ambiente una novità che in quell'opera non poteva figurare nel suo complesso. Gli amici dell'arte vale a dire già hanno appreso la lieta novella dell'atto munifico compiuto dal professore Elia Volpi colla donazione alla sua città natale dello storico palazzo Vitelli, perchè nelle sue sale, meraviglia dell'arte decorativa del seicento, avessero a trovare degna sede tutte le opere pervenute nel corso dei tempi alla Pinacoteca comunale. Era da prima, come fu giustamente osservato, un simulacro di Pinacoteca, relegato in un paio di ambienti che avrebbero potuto servire benissimo per rimessa di una mercanzia qualsiasi, ma dove quelle povere opere d'arte, condannate ad una perpetua semioscurità, addossate le une alle altre, senza il ben che minimo criterio di espositivo, avevano l'aria di condannati al carcere duro in attesa della grazia liberatrice. Come questa sia giunta ora a proposito, vale a dire con quanto decoro a vantaggio dell'impressione che producono le opere stesse, già lo dimostra la copiosa serie di riproduzioni fatte eseguire dal fotografo fiorentino sullodato, dove s'incomincia colle vedute dell'esterno del palazzo, per passare quindi alla parte decorativa dello scalone, dei vestiboli, delle sale e infine di tutte le svariate opere d'arte che vi stanno largamente disposte.

Tre sono i palazzi che portano il nome dell'antica famiglia dominante dei Vitelli. Quello ch'è diventato sede del Museo artistico cittadino è il palazzo nominato *alla Cannoniera*, non sappiamo per quale ragione. Bene proporzionato ne' suoi due piani, quello che lo distingue dagli altri si è la ricchissima decorazione a graffito che ne ricopre tutta la facciata e gli dà un'impronta di squisita eleganza.

Fu Alessandro Vitelli, come osserva il Graziani, che « mentre chiamava Antonio da Sangallo e Pier francesco da Viterbo, suoi compagni in arte, a riparare le mura cadenti de' suoi giardini, faceva ampliare ed abbellire il suo palazzo della Cannoniera. Il Vasari con vanagloriosa compiacenza ricorda di avere per questo palazzo forniti i disegni delle logge e gli spartimenti di una stufa, ed Alessandro obbligava, quasi con la violenza, il geniale artista Cristofano Gherardi a lavorare esclusivamente per lui. Vero esempio di buon gusto e insuperabile modello di arte decorativa è quella graziosa volta di scala, di carattere singolare, miscuglio confuso ma incomparabile di fatti mitologici, di paesaggi graziosi, di ornamenti bizzarri ed eleganti, di classiche ed aggraziate figure che si staccano sul cupo azzurro del fondo, contornanti lo stemma con gli scacchi e le lune campeggianti nel centro, ove scorgesi il vitello sbuffante fuoco dalle narici contro una rovere, ricordo parlante della inimicizia dei Vitelli contro i Montefeltro ».

Nella grande opera dell'autore citato sta raccolta una serie di finissime riproduzioni a colore delle cose suesposte, come pure di altre parti eminentemente decorative nell'interno del palazzo, prese in considerazione alla sua volta nella raccolta Brogi. Fra quelle di quest'ultimo poi riesce gradita rivelazione il prospetto di parecchie sale, quali si presentano ora, fornite di mobili antichi, di sculture, di quadri appartenenti alla Pinacoteca comunale, che meglio verrà essere qualificata colla denominazione di Museo, per la varietà di oggetti artistici che contiene. Nè vi fu trascurata la riproduzione dei singoli capi di maggiore pregio, a cominciare dal reliquiario gotico d'argento smaltato e dagli stalli intarsiati ed intagliati per venire alle terrecotte robbiane e a quello che costituisce la parte essenziale del Museo, che sono gli antichi dipinti.

Fra questi, per non citare che i più eminenti, figura un tavolone da altare colla Madonna e il Bambino in trono, messi in mezzo da sei angeli, che se non è proprio della mano di Duccio di Buoninsegna, certo gli si approssima assai; di Antonio Vivarini è una caratteristica Vergine col Figlio, che rammenta quella che possediamo a Milano nel museo Poldi Pezzoli; di Luca Signorelli, facendo astrazione di certo stendardo certamente non tutto eseguito da lui, due opere importanti e che rivelano la potenza del suo ingegno, quali sono la pala di una Madonna in gloria circondata da molti Santi, col divino Bambino in atto di porre una corona sul capo di Santa Cecilia, e quella così drammaticamente intesa del martirio di San Sebastiano, saettato da diversi arcieri.

Ma sopra ogni altra cosa vuole essere rammentato quello che costituisce il vanto maggiore del Museo cittadino, vale a dire il duplice dipinto dello stendardo o gonfalone da chiesa del giovane Raffaello Sanzio. Opera altrettanto stupefacente invero, se si considera essere stata dipinta da un ragazzo sui 17 anni, quanto pietosa per lo stato di deperimento in che si trova ridotta, probabilmente in conseguenza dell'uso prolungato che ne fu fatto, quando veniva portato in processione dalla Compagnia della Trinità cui apparteneva in origine.

Alludo infatti alla SS. Trinità la parte anteriore del gonfalone, essendovi rappresentato il Padre Eterno reggente il Crocifisso, lo Spirito Santo sotto le sembianze di una colomba e il Redentore sulla croce, con due compunti devoti di sotto, effigiati nelle figure di San Sebastiano e di San Rocco genuflessi, — mentre sulla parte rovescia si vedono due angioli adolescenti librati in aria, quali spettatori dell'atto col quale Dio Padre sta per far nascere Eva dal fianco di Adamo.

Sono pertanto due dei cinque quadri che l'eletto Urbinate fu chiamato a dipingere nella sua più verde età per Città di Castello, gli altri essendo qualificati in quelli della *Glorificazione di San Nicola da Tolentino* (di cui si sono identificati recentemente due frammenti a Napoli e uno a Brescia), della *Crocefissione*, ora a Londra, e dello *Sposalizio*, la gemma della Pinacoteca di Brera. E crediamo si apponga al vero il professor Graziani ritenendo il gonfalone la prima opera da Raffaello eseguita per Città di Castello, non solo perchè vi traspariscе l'aurea timidezza dell'artista esordiente, ma anche perchè la presenza dei Santi Sebastiano e Rocco, patroni entrambi dei malati di peste, vuolsi secondo ogni probabilità spiegare in relazione al fatto storicamente verificato che in paese avesse infierito appunto la peste nel 1499 (e non in anni prossimi), e che a deprecarla quindi avesse avuto origine allora il dipinto da portare in processione.

Dov'è da osservare che le dette due figure spiccano fra tutte per grazia e sentimento, di forte sapore peruginesco, come si può osservare anche negli eccellenti facsimili ricavati dal Brogi, che mettono a nudo nel tempo stesso i gravi danni subiti dall'opera, massime in causa delle scrostature dei colori.

Gustavo Frizzoni.

MARGINALIA

★ **Una mostra singolare.** *La collezione Apocrifi alla « Permanente » di Trieste.* — Trieste, come città d'arte, in Italia è in fondo mediocremente stimata. Ma si sa che quasi tutti i giudizi meno discussi non sono che dei pregiudizi. Sta il fatto che oggi Trieste conta un bel numero di artisti locali che, quando si sono mostrati in gruppo, come qualche volta a Venezia, hanno fatto inarcar le ciglia a qualcuno. E questo bel nucleo di artisti, che conta architetti come i due Berlam, pittori come il Marussig, Glauco Cambon, Argio Orell, il Wostry e Bruno Croatto, è sempre in attività, e ha sempre qualche cosa da dire e da mostrare al pubblico triestino nella sala della « Permanente ».

Ora alla « Permanente » di Trieste c'è una nuova esposizione da essi organizzata, ma in cui essi non espongono. Espongono invece... Leonardo da Vinci, il Tintoretto, Antonello da Messina, il Canaletto, il Guardi, Meunier, Monticelli.... Si tratta di una mostra d'arte antica, che avrebbe messa insieme un amatore triestino da poco morto, il signor Turpino Apocrifi. Dice il catalogo: « La collezione del compianto concittadino fu pressochè ignota al pubblico; ma la studiarono i più celebri eruditi e critici d'arte. L'americano Thomson dell'Università di New-Haven (Connecticut, U. S. A.) ebbe a dichiarare senza ambagi che questa raccolta squarcia molte nubi della storia dell'arte e colma molte lacune ». Infatti, mentre si credeva che Antonello da Messina adoperasse ancora parzialmente qualche po' di tempera, essa offre di lui una tavola che è tutta ad olio. Dimostra, per esempio, che la pittura toscana del trecento esercitò la sua influenza sin nelle vallate cadorine, dove alla maniera dei toscani dipinse un Ugo Da Conegliano. Può offrire alla meraviglia del pubblico un nuovo Filippo II di Velasquez — il centesimosecondo della serie — e un altro autoritratto di Rembrandt — che fra quelli conosciuti è appena il cinquantesimo.

Ma offre persino la ritrovata effigie di Madonna Lisa del Giocondo.... E allora anche il meno edotto dei visitatori si avvede — se prima non se n'era avvisto — che il collezionista Turpino era veramente degli Apocrifi. Ma tuttavia continua a gustare la ricca collezione dei falsi confessi, che non è poi troppo differente da qualche collezione di falsi non confessati. Qua e là un sapore di caricatura che volutamente tradisce quanto deve, onestamente, tradire, ma anche dei pezzi d'arte che un esaminatore non messo in guardia potrebbe prendere e magari comprare per buoni. C'è specialmente un Canaletto a cui di un vero Canaletto non manca che l'autenticità. E poi negli oggetti di arte applicata, nelle cassapanche decorate alla mantegnesca, in certi forzieri e in certi scrigni, in alcune ceramiche d'arte locale e d'arte tedesca, c'è tutta l'apparenza di quella variamente molteplice antichità di cui i collezionisti sono ghiotti.

Infatti tra i moltissimi falsi c'è qualche pezzo autentico, per esempio il bauletto di un cantante del settecento che, un secolo e mezzo fa, fu veramente sequestrato all'infelice virtuoso rimasto con molti debiti e punto credito a Trieste; e le armi antiche collocate accanto all'oreficeria di fabbricazione recentissima rinnovano la sospesa incertezza dell'osservatore. Perchè non potrebbe essere autentico quel supposto Moroni raffigurante un ben trinato gentiluomo, se in questo gentiluomo non si dovesse riconoscere l'attuale podestà di Trieste? E perchè non potrebbe essere di Bramante, o forse di fra Giocondo, quel disegno che restituisce intero l'arco romano di Trieste, detto l'Arco di Riccardo, e dietro con bell'ordine cinquecentesco le architetture ideali di una Trieste romana?

Si tratta insomma di una parodia delicata che ironicamente, dopo essersi palesata parodia, riassume la sua faccia seria di arte che fa sul serio. E coi tempi che corrono, e con i sospetti che pesano su le più autentiche collezioni, l'amabile giuoco di questi artisti bizzarri non può parer fuor di posto.

Specialmente se questa collezione la si esamini commentata dal catalogo, la cui sicura dottrina ha bisogno di un momento di attenzione per rivelarsi qual è: una saporita ironia. La erudizione artistica tedesca è particolarmente presa di mira nelle discussioni critiche dei punti controversi e nelle citazioni da opere non meno dotte che inesistenti. Così qui da un documento, che comprova come la serva di una parente di Leonardo si maritò ad uno sforzesco mercenario degli Sforza, si deduce una volta di più che Leonardo stesso — meglio Löwenhart — fu tedesco. Così il pangermanismo di molti storici germanici crea un libro di un supposto *Altdeutsch* sul pittore *Ochsenkopf*, che è la trasformazione tedesca di Cimabue.

Ma tutto l'insieme — tanto il catalogo quanto l'arte catalogata — è mantenuto in una voluta incertezza che, se toglie anche ai più ingenui il pericolo di prender il falso per vero, ammonisce i meno ingenui sui modi che si sogliono tenere perchè abbia più che una parvenza di vero anche il falso. In uno de' conti la prima condizione perchè una qualunque falsificazione assuma un'aria di autenticità è questa: che qualcuno affermi risolutamente la sua autenticità.

G. I.

★ **« Taifun ».** — Il curioso dramma di Lengyel, tradotto e adattato per la scena italiana da G. Gabor e da Ettore Moschino, non ha suscitato a Firenze l'interesse che suscitò altrove: non ha compiuto il miracolo delle *Signorine della villa accanto*. Eppure le vicende sentimentali del dottor Tokeramo hanno un carattere tutto proprio — il carattere etnico — che avrebbe meritato l'attenzione di un pubblico vario e largo. Abbiamo l'illusione che qualche lembo della misteriosa anima giapponese ci sia rivelato nel dramma che porta sulla scena la passione distruggitrice di un nobile figlio del Sole Levante per una donnetta berlinese: il *taifun*, il ciclone che fa due vittime di cui una almeno ci apparisce degna di una grande pietà. Ma il dramma ha il torto di arrivare in ritardo. La guerra russo-giapponese, con tanti rivolgimenti balcanici, è ormai un ricordo storico: l'attualità dell'estremo oriente è vinta da quella del l'oriente più prossimo a noi. L'enigma giapponese non ha più che rari studiosi. Ad ogni modo l'elemento più vitale del dramma sta proprio lì. Nell'atteggiamento del protagonista e dei suoi compatriotti dinanzi agli europei; nella loro idolatria per la patria, nel senso profondo di nostalgia che mai non li abbandona, mentre compiono le loro « missioni » condotte a traverso le metropoli del vecchio e del nuovo mondo con tanta fede, con tanta intelligenza, con una così assoluta dedizione di sè stessi al bene, alla gloria, all'avvenire del Giappone. E però il meglio del dramma sta appunto nella prima parte, frutto di una acuta osservazione della vita. Ma Tokeramo che diventa per un momento lo simbolo di una Elena Korner, Tokeramo omicida, alla maniera di Otello, e peggio ancora Tokeramo che langue e muore di rimorsi e d'amore, ci distolgono da quella prima visione originale e ci riportano fra motivi di teatro assai più conosciuti. L'interpretazione eccellente della compagnia Chiantoni è, per parte del suo direttore, Amedeo Chiantoni, un prodigio di studio, di misura, di carattere. L'illusione, per suo mezzo, è compiuta e perfetta.

G.

★ **La prima rappresentazione del « Parsifal » a Bayreuth.** — Wagner aveva, molto prima della tetralogia, intravisto e schizzato il soggetto del *Parsifal*. Aveva studiato le leggende del Graal ponendo in scena il *Lohengrin* ed aveva anche immaginato di far apparir Parsifal nel *Tristano* quando Tristano sta per morire. L'eroe alla ricerca del Graal doveva convincere Tristano della gioia della rinunzia e questa parola di pace cristiana doveva contrastare con la tragedia di desideri e di tormenti che è il *Tristano*. Poi Wagner rinunciò a quest'idea e preferì di trattar di Parsifal in una grande opera a sè. Egli si mise al lavoro nel 1877 e terminò l'opera nel 1879. All'apogeo della sua gloria — così rammenta la *Quinzaine* — egli doveva darne la prima rappresentazione nel 1880, ma la salute un po' scossa dal lavoro lo forzò a recarsi a Venezia a prendere il riposo di cui aveva bisogno. Ne profittò per fare delle correzioni all'orchestrazione del *Parsifal* e nel 1882 dichiarò finalmente la sua opera pronta per la scena di Bayreuth. La prima rappresentazione ebbe luogo il 26 luglio. Nel palco dei principi assistevano alla grande rappresentazione il granduca e la granduchessa di Mecklemburg, il principe ereditario di Sassonia-Weimar, la principessa d'Edimburgo: assistevano poi musicisti come Liszt, Brahms, Massenet, d'Indy, Chabrier, Lamoureaux, critici come Jullien, Ernst, Fourcaud, artisti come Lenbach e Makart. Il successo fu immenso. Un biografo di Wagner, il Lindau, racconta che in quella sera memorabile il maestro parlò tre volte. La prima volta gridò: « Non applaudite! », la seconda: « Non applaudite! », la terza: « Avete applaudito troppo tardi! ». In quell'anno stesso 1882 si dettero sedici rappresentazioni consecutive del *Parsifal* che furono sedici serate trionfali. Gli interpreti erano stati scelti tra quelli dei più illustri teatri di Germania e d'Austria. Quattro tenori cantarono successivamente la parte di Parsifal e quattro grandi cantanti quella di Kundry. L'orchestra era diretta da Franz Fischer poichè il celebre Hermann Lévy non andò a dirigere il *Parsifal* che nel 1883. Le rappresentazioni terminarono il 29 agosto. A quella del 25 aveva assistito il principe ereditario di Germania, l'attuale Guglielmo II. Si racconta che il principe si trovasse alle manovre militari di Bamberg, quando gli venne il capriccio di andare a sentire il *Parsifal*. Wagner raccontò il giorno dopo ad un amico: « Avete visto il principe di Prussia? C'era ieri sera. Sapete? era contentissimo! Oh! è un musicista famoso. Ha constatato alcune lungaggini, ha indicate alcune mancanze di buon gusto, ma non fa nulla. Era soddisfatto. Quel che gli è piaciuto di più è stata la sfilata dei cavalieri. I loro passi cadenzati lo hanno molto colpito. Utilizzerà certo le sue osservazioni per le manovre della cavalleria prussiana! » Wagner non poteva perdonare al padre del principe ereditario d'aver dato trecento talleri soli per la costruzione del teatro di Bayreuth.

★ **L'Associazione per gli interessi del Mezzogiorno.** — Alcuni uomini di studio e di buona volontà e d'amor patrio, facenti capo a partiti diversi o appartenenti a nessun partito, si sono adunati a Firenze domenica scorsa ed hanno deliberato di fondare un gruppo toscano dell'Associazione Nazionale per gli interessi morali ed economici del Mezzogiorno. Questa Associazione, di cui è presidente onorario Pasquale Villari e presidente effettivo il senatore Leopoldo Franchetti, ha già compiuto, specialmente in Basilicata ed in Calabria, una mirabile opera di risveglio economico e culturale soprattutto per merito di alcuni « apostoli laici » come Giovanni Malvezzi, Tommaso Gallarati Scotti, e lo Zanotti Bianco e il Secco Suardo, giovani di salda volontà e di felice ardimento che sono andati a vivere nel Mezzogiorno sacrificando ogni altro scopo della loro vita per quello di risvegliare e rinnovare tanta infelice parte d'Italia. Ma l'Associazione pel Mezzogiorno non è ancor nota in Toscana, quanto lo meriterebbero i suoi fini e i nomi di coloro che la sostengono nel suo operoso apostolato. A che cosa tende precisamente questa Associazione? Gioverà ripeterlo ancora una volta con le parole medesime del suo statuto sociale: « essa ha per iscopo di suscitare e assistere nel Mezzogiorno d'Italia le attività utili al migliorameno delle condizioni locali, specialmente in ordine allo sviluppo della istruzione primaria e popolare, della economia agraria e del credito del lavoro; di interessare l'opinione pubblica italiana alla conoscenza precisa dei problemi della vita civile nelle regioni meridionali e dei mezzi più idonei alla loro soluzione graduale ed organica; di promuovere istituti in cui le forze economiche e l'opera personale dei cittadini di altre regioni italiane si uniscano a quelle delle regioni meridionali per provvedere ai particolari bisogni di queste; di eccitare l'azione continua dello Stato in ordine soprattutto alla sollecita applicazione delle leggi in favore del Mezzogiorno. Ecco, con precise parole, il programma dell'Associazione, programma che il barone Franchetti chiariva in una prima relazione dell'opera compiuta con queste altre parole: « La nostra missione non è di sostituirci alla classe dirigente nel Mezzogiorno o di assumervi posizione di supremazia sia pur solamente morale, ma sta essenzialmente nel ridestare e orientare delle energie esistenti che rendano inutile al più presto possibile il nostro lavoro, sia nell'iniziare, con senso di profonda fraternità nazionale, ciò che i meridionali stessi debbono continuare e compiere, sia nell'accorrere dove ci chiamano i loro interessi e nel ritirarci dove le forze risvegliate e organizzate si dimostrano pronte a sostituirci completamente ». L'Associazione ha sinora fondato asili, biblioteche, scuole di cultura popolare, cooperative di pescatori e sindacati pescherecci, cattedre ambulanti di agraria e ha fatto tenere da competenti corsi di conferenze che sussidiassero le sue iniziative o comunque impartissero alle popolazioni del Mezzogiorno tra le quali essa lavora cognizioni utili alla loro vitalità economica ed alla loro istruzione. Ora perchè è necessario che l'Associazione abbia gruppi rappresentativi e sussidiari in ogni parte d'Italia e poichè alcune provincie d'Italia han risposto già calorosamente e generosamente all'appello in favore dell'opera di risveglio meridionale, è sperabile che la Toscana non si mostri da meno delle altre regioni italiane e che il gruppo toscano dell'Associazione raccolga l'obulo e l'operosità di quanti sentono l'urgenza e l'importanza del problema meridionale e vogliono contribuire ad una causa veramente nazionale.

★ **Il 1913 e la storia inglese.** — Soltanto con la fine dell'anno si finirà di parlare delle disgrazie collegate col numero tredici. Sapremo allora se l'anno il cui primo mese volge già al termine, sia stato più o meno fortunato. Per ora — come nota Frederic Harrison nell'*English Review* — l'anno sembra nato sotto infausti auspici. Infatti non è ancora dileguata sugli orizzonti dell'oriente la grossa nuvola della guerra turco-balcanica. Certo il tredicesimo anno di vari secoli è stato pieno di grandi eventi. Il 1713 con la pace di Utrecht segnò la fine della supremazia di Luigi XIV. Il 1813, come ricordava anche Niccolò Rodolico in queste colonne, vide i regni europei accanirsi contro la Francia ed abbattere il napoleonismo. Ma bisogna, per questo, essere tanto ostili al tredici? Ad ogni disgrazia corrisponde sempre una fortuna e la storia inglese, per esempio, può esser contenta del tredici. Il trattato di Utrecht fu senza dubbio disastroso per Luigi XIV, ma fu invece felicissimo per l'impero inglese, che dalla caduta di Luigi XIV si fortificò. Altrettanto può dirsi pel 1813. Esso fu disastroso per la Francia e per Napoleone, ma fu fortunatissimo per quei regni che si accanirono contro la Francia. Appunto dalla sfortuna di Napoleone derivò la pace dell'Europa. Per l'Inghilterra, a parte questo grande evento politico, il 1813 fu un anno di grande calma e fu, oltre tutto, l'anno che segnò l'inizio di grandi scoperte e di grandi progressi nel campo scientifico. Sir Humphry Davy intraprese le sue ricerche elettrochimiche il cui risultato fu la possibilità della luce elettrica. E così, per rimanere nella storia inglese, l'anno 1713 fu un anno di calorose lotte tra Wigh e Tory a proposito della pace di Utrecht, ma non accadde all'Inghilterra alcuna disgrazia. Nel 1713 ci fu, inoltre, una resurrezione insperata di cui l'Inghilterra stessa fu tra le prime nazioni a provar gioia: la scoperta della città di Ercolano. L'anno 1613, per tornare ancora un po' indietro, fu infausto a certi incendiari che s'erano infiltrati nella marina inglese. Infatti noi troviamo che

in quest'anno il re nomina una commissione per fare un'inchiesta che reprima i flagranti abusi riscontrati nell'amministrazione navale. Si saranno lamentati del 1613 in Inghilterra questi faccendieri ed intriganti della marina, ma non fu nel 1613 che la dinastia Romanoff fondava in Russia la sua fortuna? La legge della corrispondenza tra le fortune e le disgrazie del 13 è osservabile in molti altri secoli della storia inglese. Ma anche in Inghilterra vi sono moltissimi che han posto a cuore la missione di bandir dal mondo la paura del 13. Or non è molto veniva fondato a Londra il Club dei Tredici. I soci erano tredici, sedevano a tavola in tredici, rompevano gli specchi, versavano il sale, incrociavano forchette e coltelli, facevano insomma tutto quel che la superstizione proibisce di fare. Non si hanno notizie che all'uno o all'altro di questi uomini bizzarri sian capitate avventure straordinarie.

◆ La fama del Greco. — Il Greco comincia a diventare un pittore popolare anche in America. Anche gli americani ora apprezzano la personalità di questo eccezionale artista, la vitalità ed il tumulto della sua mente, la gravità spirituale e l'ardore espressivo delle sue opere. Ma c'è di più. Le collezioni americane — come ricorda il *New York Times* — possiedono bellissimi Greco e ne possiedono molti. Le più diverse collezioni si sono infatti disputate opere come la « Crocifissione », l'« Ascensione », il ritratto del « Cardinale Nino de Guevara », quello di « Fra Felix Hortensio Pallavicino » e così via. È da notare che più la fama del Greco si estende fuori di patria, più in patria si comincia a meglio comprenderlo, non solo, ma a dedicargli un vero e profondo culto. Il marchese de la Vega Inclan ha comperato e restaurato la casa dove il Greco dipinse « La sepoltura del conte di Orgaz » e nella quale egli morì. Il restauro che doveva ridurre la casa tale e quale essa fu al tempo del grande pittore è stato condotto con entusiasmo religioso ed un libriccino è stato di recente pubblicato per descrivere questa dimora e spiegarci quali reliquie vi siano state raccolte e dirci quanta venerazione abbia presieduto a tutti i lavori. La Spagna si accorge davvero che questo pittore, a malgrado della sua origine straniera, ha rappresentato mirabilmente l'anima spagnola. Si sa che la più larga parte della biografia del Greco riposa su semplici congetture. Noi sappiamo che si parla di lui nel 1570 come di « un giovane cretese scolaro del Tiziano » in una lettera scritta dal famoso miniaturista Giulio Clovio per raccomandarlo al cardinal Farnese come un pittore già insigne il cui autoritratto formava l'ammirazione di tutti i pittori di Roma. Egli doveva esser nato tra il 1540 e il 1550. Ciò che è certo per la lettera di cui parliamo è che il Greco era di Creta o di Candia e che era venuto in Italia e s'era posto tra i discepoli del Tiziano. Ma poi ne perdiamo ogni traccia. Supponiamo che provenisse da una buona famiglia perché aveva ricevuto un'educazione elevata. Supponiamo che egli si fosse ammaestrato nell'arte sua prima di giungere in Italia perché le sue prime opere in bianco e nero ricordano quelle dei pittori bizantini descritte in un manoscritto del Monte Athos. Quando il Greco andò a Toledo questa era la città più importante del regno ed è probabile che l'artista, a parte qualche viaggio a Madrid, non si sia più mosso dalla città dove morì il 7 aprile 1614. In nessuna delle pitture del Greco noi troviamo traccia della pazzia di cui la leggenda lo fa vittima. Egli è semplicemente uno straordinario innovatore che dipinge l'anima e non trova nulla da dipingere nei suoi quadri altro che l'anima. Gli entusiasmi che egli oggi suscita, le ammirazioni idolatriche che egli oggi riscuote sono le sole cose che possono farci ricordare la leggenda della pazzia.

◆ I quadri di Pierpont Morgan. — Nel Metropolitan Museum di New-York si è aperta in questi giorni una mostra dei quadri appartenenti a Pierpont Morgan. La mostra include anche l'ultimo acquisto del Morgan, il *San Lorenzo* di fra Filippo Lippi con altri santi e i ritratti dei donatori, Alessandro degli Alessandri e i suoi due figli, che è evidentemente il quadro di cui parla il Vasari stato dipinto verso il 1450 per la villa Alessandri di Vincigliata. La collezione di Pierpont Morgan — scrive il *Times* — dopo molte tergiversazioni ha lasciato Londra per New York e l'esposizione attuale non comprende tutti i tesori che il miliardario possiede benché ne comprenda almeno una trentina. La cosa più preziosa della mostra è la *Madonna di Sant'Antonio* di Raffaello, che è probabilmente la prima grande opera del maestro che abbia attraversato l'Atlantico. Quando Raffaello dipinse questa tela verso il 1504-05, il continente americano era stato scoperto da circa dodici anni soltanto e proprio esattamente quattro secoli dopo la morte di Amerigo Vespucci, al quale il continente deve il suo nome, il grande quadro d'altare raffaellesco fu trasportato a New-York. Dipinto per le monache di Sant'Antonio di Padova a Perugia, esso rimase qui sino al 1677 quando le monache ottennero il permesso di venderlo per pagare i loro debiti e ne ricavarono duemila scudi e poterono conservarne una copia. Le altre avventure del dipinto sono ben conosciute perché i suoi possessori includono la famiglia Colonna di Roma, Francesco I, il re delle Due Sicilie e il duca di Ripalda. Il dipinto restò molti anni al South Kensington Museum e nel 1896 fu comperato dal Colnaghi per i rappresentanti dell'erede di Napoli. Dal Colnaghi il quadro passò invece a Parigi, dove il Morgan lo comprò nel 1901. È bene ricordare che il quadro posseduto dal Morgan è soltanto una parte dell'originale, la parte centrale e la lunetta. I cinque pannelli della predella furono venduti nel 1663 dalle monache alla regina Cristina di Svezia per seicento scudi. Due di questi pannelli sono ora nella Dulwich Gallery e tre in mani private.... Da Raffaello a Rembrandt il passo è lungo, ma Morgan non ha avuto paura di farlo. Il ritratto di *Nicola Ruts* di Rembrandt che Morgan possiede è definito dal Bode « il più importante ed uno dei più antichi dei grandi ritratti ai quali Rembrandt deve la sua fama, uno dei tre conosciuti con la data del 1631 ». Morgan possiede anche, tra l'altro, un Velasquez, due Rubens, un ritratto della *Marchese di Laborde* della Vigée Lebrun, la *Belle Jardinière* di Van Loo, la *Dividende* di Greuze, la *Duchessa di Devonshire* di Gainsborough ed altre opere di Reynolds, Turner, Lawrence, Romney, Constable. La mostra privata che il Morgan ha fatto aprire al Metropolitan Museum rimarrà aperta alcuni giorni e varrà a far contento il pubblico americano infondendogli non solo l'orgoglio per tanti tesori che hanno passato l'oceano dalle collezioni europee, ma la speranza che presto o tardi questi tesori vengano in pubblico dominio e siano donati allo Stato.

◆ Un eroe della stenografia. — Il quattro di gennaio — rammenta il *Daily News* — ricorreva il centesimo anniversario di sir Isaac Pitman, il cui sistema di stenografia è divenuto così universalmente usato in Inghilterra da non aver alcun altro serio competitore. Sir Isaac Pitman non è naturalmente l'inventore della stenografia, la quale è così antica come la Grecia e la Roma imperiale. L'arte della stenografia sembrò, è vero, dimenticata poi sino al XVII secolo, ma da allora non meno di cinquecento sistemi diversi si disputarono il campo della sola Inghilterra. Nel 1887 fu celebrato contemporaneamente il giubileo della pubblicazione avvenuta nel 1837 del primo libro di Pitman *Stenographic sound hand* ed il terzo centenario dell'origine della moderna stenografia inglese da parte di Timothy Bright. La Bibbia stampata col sistema di Bright è infatti del secolo XVII. Tuttavia si sente spesso parlare di sir Isaac Pitman come dell'inventore della stenografia e questo è dovuto al suo sistema, la miglior lode del quale è quella contenuta nelle parole che esso è il miglior compromesso possibile tra la brevità e l'oscurità. In ogni modo il Pitman è un eroe della sua arte e della sua scienza per la tenacia instancabile e veramente eroica con la quale diffuse e difese le sue idee imponendole nel campo della più alta dottrina, per esempio all'attenzione di Max Müller e per la somma di lavoro ch'egli ha compiuto dentro e fuori del suo campo di studi. Il Pitman fu uno dei più grandi uomini di volontà che siano mai esistiti. Egli giungeva ad imparare a memoria interi dizionari! Aveva il genio della tenacia. Appena lasciata la scuola, egli si impiegò in una fabbrica di manifatture. Aveva allora tredici anni e da questa prima gioventù sino al giorno della morte, a settantun anni, egli lavorò giorno e notte con indescrivibile e indeprimibile febbre. Nessun giorno di riposo mai. Sir Isaac Pitman, quand'era impiegato della fabbrica, aveva un orario che durava dalle sei nella mattina alle sei di sera. Ebbene, egli si alzava alle quattro per studiare, quando non era rimasto alzato quasi tutta la notte. La fatica non lo spaventava. Durante i cinquant'anni della sua vita matura egli si levò immancabilmente la mattina alle sei e non si coricò mai prima delle dieci di sera dopo un lavoro ininterrotto. La riforma che egli portò nei sistemi stenografici era basata sulle teorie d'una nuova fonografia. Bisognava imporla ad ogni costo ed il Pitman cominciò ad imporla facendo un lungo giro di conferenze, quando le conferenze non erano ancora di moda e bisognava girare a piedi. Sir Isaac era un vegetariano, un nemico assoluto del tabacco, un fedele seguace di Swedenborg in religione e un ostinato difensore di varie altre cause più o meno perdute o fuori di moda. Una tempra eccezionale come la sua non poteva foggiarsi che nella scuola delle dottrine e delle teorie più combattute, ma più sovranamente eccezionali.

◆ Un Messia sotto Luigi Filippo. — Un professore dell'Università di Parigi, lo Strowski, si è occupato in un corso di lezioni sul « Messianismo in Francia sotto Luigi Filippo » anche di quel curioso personaggio che fu Andrea Towianski. Costui era nato — scrive la *Revue des Cours et des Conférences* — in Lituania nel 1799; era stato consigliere alla suprema corte di giustizia di Vilna ed era venuto a Parigi nel 1841 per incontrarsi col Mickiewicz. Appena a Parigi, Towianski fece subito dire una messa solenne a Nôtre-Dame, si comunicò ed arringò i numerosi polacchi venuti per ascoltarlo dichiarando che « l'opera di Dio e l'epoca cristiana superiore erano incominciate ». Dopo questo si gettò faccia a terra e tutti i seguaci lo imitarono tra pianti e preghiere. Questa stessa cerimonia si ripeté alcuni giorni più tardi. L'anno dopo Towianski, i cui beni erano stati confiscati in Russia, fu bandito dalla Francia. Il Messia soffriva il martirio!... Un testimonio che non era suo discepolo lo descrive così: « È un uomo straordinario. Tutte le idee del secolo sono in lui. Egli è lo spirito incarnato del tempo, ne ha tutti gli istinti nel gran cuore, ha la parola possente, la sovranità dello spirito. La sua scienza, la sua chiaroveggenza, la sua potenza sono sovrumane, o meglio son quelle dell'uomo in uno stato sovrumano, nuovo, non estatico, ma reale, ecc. ecc. ». Lo Strowski spiega qual'era l'essenza della dottrina di Andrea Towianski. Nessuna metafisica. Tutt'al più una fede non approfondita nella metempsicosi, nell'esistenza degli spiriti, nelle comunicazioni dirette tra gli uomini e Dio, curioso e strano miscuglio delle dottrine di Hegel con quelle di Pitagora. Disputato tra gli spiriti delle tenebre e quelli della luce, libero a certe ora, ma il più delle volte dominato da forti potenze, avvertito ora da avvenimenti esteriori, ora da ispirazioni misteriose, ogni uomo, secondo il towianismo, ha un destino da compiere, una prova da subire e dopo la morte la prova ricomincia, se è necessario, sino all'acquisto della purità suprema... Compito primo dell'uomo — per il Towianski — è il sacrifizio, ma non un sacrifizio ascetico, consolatore solo rinunzia ad approfittare egoisticamente delle proprie facoltà di quelle facoltà che debbono essere sottomesse a Dio e assorbirsi tutte in Dio. Il cristianesimo nuovo del Towianski non doveva essere soltanto individuale, ma nazionale. Quel che era compito degli uomini, doveva esserlo delle nazioni, che dovevano iniziare una vita cristiana politica facendo trionfare l'idea cristiana ed il sacrifizio cristiano su ogni altra volontà di potenza e di eccellenza. Napoleone era caduto, secondo il Towianski, appunto perché non era stato cristiano e non aveva fatto cristiana la Francia... Esiliato da Parigi, il Messia lituano andò a Roma per farsi ricevere dal papa, ma non vi riuscì. Allora si rifugiò in Svizzera, dove morì nel 1878 « avendo ricevuto con pietà i sacramenti della chiesa ».

◆ L'eccentricità dei testamenti. — La stranezza umana si manifesta in modo speciale nei testamenti, anche in quelli che interessano da vicino la cultura e che vorrebbero manifestare in qualche modo le qualità migliori dell'anima. Il *Sun* fa una rapida rassegna di alcuni tra i testamenti recenti più bizzarri e ricorda che non son tutti americani. Londra non si è ancora riavuta dalla sorpresa procuratale dal testamento di Lady Meux. Questa signora aveva lasciato scritto che il suo ritratto dipinto da Whistler e andato perduto dovesse essere consegnato alla National Gallery appena si fosse giunti sulle sue tracce. Il ritratto, causa d'una lunga disputa tra Whistler e Lady Meux, si diceva trafugato in America. Ma il Whistler perduto è soltanto un inciso nel testamento della bizzarra signora inglese. Esso imponeva al vice-ammiraglio Sir Hedworth Lambton di assumere dentro un anno il nome e le armi dei Meux. In questo caso egli sarebbe stato il fortunato possessore di vari palazzi storici e di un castello vicino a Parigi. Né questo è tutto. Lady Meux lasciava cospicui legati pel British Museum come per i suoi domestici, i suoi cavalli, i suoi cani, i suoi gatti e faceva dono dei manoscritti abissini presi a Magdala nel 1868 all'imperatore d'Abissinia e regalava la spada ed altre reliquie di Nelson a Lord Charles Beresford... Di lasciti riferentisi ad animali non v'è ormai penuria con tante società protettrici delle povere bestie compagne dell'uomo. Uno dei più curiosi e recenti è quello di Emilio von Hl.....y, un gentiluomo ungherese fratello del ben conosciuto deputato. Costui viveva molto frugalmente, detestava le donne ed era sempre in lite con la sua famiglia così che pensò bene di lasciare tutto il suo vastissimo patrimonio ai suoi dodici cavalli. La Società Protettrice degli animali di Budapest era nominata esecutrice testamentaria. Il testamento fu naturalmente impugnato, ma la Società vinse ed il lascito che imponeva un'assidua cura dei cavalli specialmente in caso di malattie ebbe seguito.... A New-York morì nel 1909 William E. Dodge, un ricco signore, il quale lasciò a suo figlio un fondo che doveva esser considerato e amministrato come un sacro deposito. Esso doveva venir coltivato e le rendite che ne dovevan provenire dovevan esser dedicate a promuovere l'avvento del regno del cielo sulla terra e la predicazione del Vangelo e di Cristo.... Una signora americana che fece molto parlare di sé a proposito del suo testamento fu Laura White. Costei era creduta, a causa del suo ritiro dal mondo, assolutamente povera, sennonché alla sua morte fu trovata in possesso di una ricchissima biblioteca legale e di molti altri beni. Ella lasciò tutto in beneficenza solo chiedendo queste stranissime cose: che una competente autorità medica esaminasse attentamente il suo corpo dieci giorni dopo la morte e per accertarsi che questa morte era assolutamente autentica le trafiggesse tre volte il cuore con una spada, dopo di che il corpo doveva esser cremato. Meno macabro fu un vecchio veterano, il capitano Simmons, che dopo aver fatto spendere forti somme per i suoi funerali, rese noto col suo testamento che voleva esser seppellito in alto mare.

◆ La caccia alle antichità in Egitto. — Gli egittologi si lamentano. I ninnoli si fanno più rari nel paese dei Faraoni. A meno d'essere equipaggiati e pagati ufficialmente per degli scavi che comprendano vari ettari di terreno in modo da riuscire a scoprire qualche monumento, qualche città nuova, non si troverà — essi dicono — più nulla. È lontano il tempo in cui bastava grattare un po' la terra qua e là, a caso, per scoprir qualche statuina o qualche bassorilievo. Per quanto ricca sia stata la terra d'Egitto in antichità d'ogni genere e d'ogni specie, è chiaro — scrive il *Tour du Monde* — ch'essa comincia a rimanerne senza. Son anni ed anni che i cercatori, gli scavatori, i frugatori affluiscono. Ve ne sono stati di tutte le nazioni: inglesi, tedeschi, americani, italiani, austriaci, ora facenti parte della direzione di musei, ora di società scientifiche, ora di niente, senza contare il servizio egiziano delle antichità. Il Naville, oltre agli scavi fatti dietro autorizzazione e legalmente, ha segnalato gli scavi extralegali eseguiti dagli indigeni che ora conoscono benissimo il valore delle antichità. Con la pazienza degli orientali, essi hanno esaminato, col piccone in mano, ogni palmo di terreno vicino alle loro abitazioni ed anche più lontano, dovunque l'apparenza del suolo sembrava promettere qualche felice scoperta. Coloro che han fatto qualche rinvenimento han venduto e vendono gli oggetti su i mercati di Luxor, di Keneh e del Cairo e qualche volta sono proprio i mercanti di queste città che pagano ricercatori sparsi oppure organizzano scavi sistematici clandestini qualche settimana prima che studiosi europei ai quali una tale o tal'altra località è stata assegnata giungano ad iniziare i loro lavori. Per gli indigeni, naturalmente, non è giovevole e caro che lo scavo degli oggetti antichi, dei ninnoli destinati alla vendita, ed è appunto questo scavo che diventa sempre più difficile e problematico per gli europei e gli americani, essi troppo numerosi, e disponenti ancora d'una gran quantità di danaro, anche: pei quali ogni questione scientifica, ogni interesse culturale passa in seconda linea dinanzi all'idea di far danaro, di centuplicare le somme sborsate negli scavi. In questo terreno gli indigeni, come s'è detto, lottano con europei ed americani. Per fortuna restano ancora possibili e forse felicemente proficui gli scavi dei monumenti, delle costruzioni grandiose, che han finito coll'essere sepolte dalle sabbie e dalle macerie e sulle quali sono stati magari costruiti dei villaggi. Si tratta allora di lavori di sterramento e di dirocccamento considerevoli ai quali gli indigeni non pensano. Questi scavi sono ben altro che una caccia ai ninnoli per le vetrine di qualche museo americano o di qualche salotto di collezionista. È raro anzi che essi non rechino alla luce documenti e fatti utili al progresso delle scienze. I papiri trovati sinora e i monumenti scoperti ce ne danno la prova lusinghiera.

COMMENTI E FRAMMENTI

◆ Intorno alla « Cupola ».

Signor Direttore,

A me non è dato di seguire Marcel Reymond nella esposizione delle sue dotte ricerche, né Angelo Conti nelle sue alate e armoniose manifestazioni delle appassionate visioni d'arte che di frequente fanno vibrare la sua eletta anima di esteta. Ed incastro titubante la mia fioca parola per rilevare un fatto che forse dall'uno e dall'altro non è stato considerato e che a mio parere ha per capitale importanza nei rispetti della costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore.

Sia che la cupola fosse già delineata nel modello dei maestri e dipintori che per lungo ordine di tempo segnò al frequente succedersi delle maestranze dell'Opera la trama precisa del lavoro, sia che la cupola la si ritenga come una divinazione del genio del Brunelleschi — e per il mio assunto posso bene accogliere l'una e l'altra ipotesi — è innegabile che gli ideatori o i costruttori della mole grandiosa ebbero tutti a pochi passi l'esempio di una tale costruzione nella volta del Battistero.

Delle due volte è presso a poco eguale il sesto; e la figlia nel nascere e nel formarsi ha evidentemente ereditati i frutti della esperienza ed i mezzi per i quali venne assicurata alla madre la esistenza, forse seriamente minacciata nella età sua giovanile.

Dall'esame accurato di ogni elemento costruttivo che la recente stonacatura delle pareti interne ha permesso, apparisce che la volta di San Giovanni dovette originariamente mostrarsi scoperta, come le sorelle nei battisteri di Volterra e di Pisa.

Ma nonostante la notevole grossezza e la mirabile e accurata costruzione con materiale ben foggiato e sceltissimo, delle muraglie dell'ottagono sulle quali la cupola appoggia, essa presentò presto tali lesioni agli spigoli dei gheroni, da esigere un rimedio. Il quale fu razionale ed efficace colla costruzione della parete dell'attico, che mediante la sua massa e la controspinta esercitata, per essere stata accortamente costruita in falso verso l'interno e mediante solidi sproni di collegamento per ogni lato dell'ottagono, valse a frenare la

spinta della volta e ad impedire lo sgranamento che ne derivava.

L'ufficio della parete dell'attico, degli sproni fra questa e la volta e perfino di una catena di legname che circa all'altezza di un terzo stringe gli spigoli esterni, fu considerato in tutta la sua importanza statica per la costruzione della volta più ampia: e poiché, come Angelo Conti osserva, si ebbe cura più di ogni altra cosa della linea esteriore, si fece seguire alla parete e agli sproni l'andamento della sagoma interna, aumentando col nuovo adattamento la potenzialità della controspinta alla base del tamburo.

Tale rilievo non è peregrino e non sarà sfuggito ad alcuno dei numerosi illustratori del San Giovanni. Solamente, ora che i restauri della volta del battistero, ai quali ho in questi ultimi tempi accudito, sono stati compiuti, gli elementi di fatto messi allo scoperto mostrano in modo palese la genuina derivazione dell'una fabbrica dall'altra, derivazione che dopo il pittoresco articolo dell'amico Conti, mi premeva di nuovamente affermare.

Firenze, 23 gennaio 1913.

Giuseppe Castellucci.

✱ Ancora il grido di Nembrod

Su questo argomento, che ha destato così vivo interesse fra i nostri lettori, ci sono pervenute numerose ed anche ampie comunicazioni alle quali non possiamo dar posto nel periodico. Pubblichiamo invece una breve controreplica del professor Scerbo, che per il primo trattò della questione in queste colonne e così consideriamo chiusa la polemica.

Signor Direttore,

Mi permetta, La prego, poche parole in risposta a quanto il professor Benini obbietta intorno al mio articoletto « Il grido di Nembrod » pubblicato in questo periodico dal 15 dicembre scorso. E ciò semplicemente per dichiarare inutile e impossibile ogni discussione con esso per queste due ragioni. Primieramente, perché io muovo da un ebraico reale, comunemente noto; laddove il Benini parte da una lingua imaginaria, cioè l'ebraico *probabilico*. In secondo luogo perché prendo l'epiteto del linguaggio di Nembrod *a nullo noto* in senso assoluto, e non voler far dire a Dante quella che a me pare una risibile sciocchezza. Il Benini invece tiene l'incomprensibilità di quelle parole strane limitata soltanto al mondo degl'inferi, ma non soggetta all'acume dei sottili commentatori, i quali *lambiccandosi il cervello finiscono per intendere*. Posta così la questione, come si fa a ragionarci su?

Pure ad una cosa voglio rispondere, cioè rispetto a *Raphà* (singulare), da me per inavvertenza trascurato. Se non che, tutto ciò che dissi su *Rephà'im* (plurale) s'applica, per quel che riguarda l'accezione etimologica, anche al singulare. Si tratta sempre d'un nome proprio. Mettiamo pure che designi persona o popolo di statura gigantesca, ma *raphà* di per sé vuol dire *gigante*? Io avevo accennato alla radice *ràphà* esser rimesso, debole, ecc. ecc., di modo che i *rephà'im* (le ombre dei morti) sarebbero *i deboli, i fiacchi ovvero i quieti*. Altri popoli sono rappresentati come giganteschi (gli Emiti, gli Anachiti): segue da ciò che anche nel loro nome significhino *giganti*? Vero è che il Gesenius (*Thesaurus*, p. 1308) tiene altra opinione, spiegando la parola con l'arabo. Ma io domando se l'*ain* finale di radice dell'arabo corrisponda normalmente all'*alèph* o *he* ebraico. Capisco che il Benini può burlarsi della mia ingenuità: forse che nel probabilico vigevano le leggi fonetiche dell'ebraico storicamente noto? Egli mi potrebbe fieramente rispondere: *altri tempi, altre leggi*, qual'è la divisa delle leggi dei secoli. E così l'ultima ragione l'avrebbe lui: e io ben volentieri gliela lascio.

F. Scerbo.

✱ Sul « Cicerone » di Giancarlo Passeroni.

Signor Direttore,

Nel *Marzocco* del 12 gennaio scorso si legge la recensione che Giovanni Nascimbeni fa ad un volume — *Varietà letterarie* — di Giorgio Rossi. In essa è detto che, sebbene del *Cicerone* di Giancarlo Passeroni tutti i professori di scuole secondarie ne n'abbiano parlato e ne parlino agli studenti d'adesso, nessuno ne ha letto più di dieci ottave e moltissimi poi non l'hanno nemmeno veduto; fra i cultori di studi passeroniani si nomina poi il solo Arullani, cui si ascrive tale una quantità d'articoli che da soli riempirebbero una biblioteca. Per amore di verità mi permetto dunque di far notare che non soltanto l'Arullani si occupò e del Passeroni e della sua massima opera, ma il De Marchi, ma il Carducci, ma il Picciòni, ma il Bonfigliuoli e il Rossi, per tacere di qualche altro: dei quali certamente qualcuno insegna tuttora nelle scuole secondarie. Né l'Arullani, almeno per quanto a me consta, scrisse tanti articoli sul Passeroni quanti il Nascimbeni asserisce; a me che sono stato con il compianto professore in corrispondenza, citava solo quattro articoli (in parte eguali) stampati ed un quinto che non venne poi in luce. Ma ora è lecito richiedere che, rispetto al *Cicerone* del Passeroni, si abbia anche conoscenza almeno del titolo di un volume del sottoscritto: *Il « Cicerone » di Giancarlo Passeroni*, annunziato dalla *Nuova Antologia*, dal *Fanfulla della Domenica* e dal *Bollettino Bibliografico* della Biblioteca Nazionale di Firenze, edito dalla Casa S. Lapi di Città di Castello, citato inoltre, benché col mio cognome errato, nel *Giornale d'Italia* del 10 gennaio u. s. Non dimentico pure, ma non potrei pretendere che si avesse notizia di questo, un mio breve scritto: « Per un giudizio sul *Cicerone* di Giancarlo Passeroni » che comparve su *Patria* di Roma, dovuto ad un articolo dell'Albertazzi inserito nel *Marzocco* del luglio scorso. Sono poi in grado di asserire che fra non molto vedrà la luce in una rivista anche un mio saggio di biografia passeroniana. Questo ho voluto scrivere perché non resti ignorato uno studio che, modestamente, è fino ad ora, senza dubbio, l'opera maggiore che si sia pubblicata sul *Cicerone* del Passeroni.

Ringraziando, con perfetta osservanza mi creda

Dev.mo

SERAFINO PAGGI.

Licata (Girgenti), 23 gennaio 1913.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Il nome di Amy A. Bernardy — un po' come quel di Garibaldi, noto ai *due mondi* — non ha bisogno di presentazione per nessuno e tanto meno per i lettori del *Marzocco*, che della scrittrice han potuto seguire sempre la larga operosità letteraria, artistica e sociale in numerosi articoli pubblicati su queste colonne. Né pure hanno i lettori del *Marzocco* nessun bisogno d'esser guidati da qualcuno a ricercar le cagioni e a comprendere il significato del nuovo libro della Bernardy: *Italia randagia attraverso gli Stati Uniti* (Bocca, 1913): quanto leggiù con opera diretta di educazione e di propaganda, e in Italia con opera indiretta di scritti e di conferenze, l'A. abbia dato alla causa degli emigranti italiani è noto a tutti: ogni anno, per diversi anni, Amy A. Bernardy traversava due o quattro volte l'Oceano, e sempre recava in America dalla patria parole nuove di conforto, e in Italia dall'America le voci affettuose e spesso dolorose dei nostri compatrioti emigrati negli Stati Uniti.

Questa sua convivenza tra loro, e questo frequente ritoccar la terra della patria, oltre a rinnovarle continuamente impressioni ed entusiasmi, mettono l'A. nella condizione di conoscer meglio, e più profondamente di qualunque altro studioso, che abbia visitato una volta o due l'America, così lo stato reale dei nostri emigrati e i loro dolori e i loro bisogni, come, ed è quel che più interessa, la loro anima, ed il fuoco d'italianità che or si attenua ed ora brilla, ma mai si spegne, nei loro cuori.

Per molti, per moltissimi anni per troppo, il nostro paese — così governo che popolo — han considerato l'emigrazione solamente come una indeprecabile fatalità e talvolta come... un sommo bene, o, pure, non l'hanno considerata affatto: dietro a coloro che lasciavan la patria per miseria, o anche soltanto per desiderio di più intenso lavoro e di maggior guadagno, l'Italia ha distrutto i ponti: chi andava, andava e... a rivederlo. Qualche console qua e là per poterli raggiungere in casi specialissimi d'ordine fiscale, e per poter dare ai parenti di qui l'annunzio di una morte e di un'eredità, e la patria metteva la sua coscienza in pace.

Ci vollero anni ed anni di orrori perché la nazione si decidesse a tutelar gli emigranti almeno durante i viaggi; ci vollero incidenti disgustosi presso che in ogni parte del mondo, perché tentasse di sottrarli all'iniquo commercio che, non potendo più con la nera, i negrieri facevano con la lor carne bianca; ci vollero insulti e schiaffi di governi stranieri non più ai soli emigranti ma alla nazione intera, perché finalmente un gesto di energia facesse sapere oltre oceano che anche l'Italia esisteva; ci vollero soprattutto le grida di allarme e talvolta di orrore di quei pochi italiani non emigranti che mettevano il capo fuori di casa, perché finalmente la nazione aprisse gli occhi e gli orecchi e cominciasse, se non altro, a porsi il problema dell'emigrazione ed a studiarlo.

Ma porsi un problema e studiarlo, o meglio *studicchiarlo* come si è fatto fino ad ora da noi, non vuol dire averlo risolto, e « di che lacrime grondi e di che sangue » ancora la nostra emigrazione, il nuovo libro della Bernardy è nuovo documento.

Nel qual libro quello che è più notevole e più encomiabile — è inutile dire che è libro di un'artista e contiene belle pagine descrittive — quel che più è encomiabile, dicevo, si è che la redenzione dei nostri emigranti e dei nostri emigrati vien finalmente considerata non dal punto di vista del solito rosco-piangente umanitarismo universale, ma da quello della dignità, dell'interesse e della solidarietà nazionale.

Ora, fortunatamente, l'Italia ha dimostrato con la conquista della Libia di voler pensare ai figli dei suoi figli: ma non per questo ci dobbiamo dimenticare dei padri e dei nonni che, in tempi lontani, passarono il mare col lor fagotto di cenci e d'ignoranza. È doveroso anzi, rammentarsene appunto maggiormente ora e cercar con ogni mezzo che il ricordo della patria non sia per essi, come per troppo per molto tempo lo fu, di tutti i ricordi il peggiore.

Il libro della Bernardy è una specie di tributo di giustizia e di amore, e della sua esperienza e del suo affetto per l'*Italia randagia* possono giovarsi tutti coloro che a quella *Italia randagia* intendano porter soccorso di opere e di pensieri.

✱ ✱ ✱

Un giovine poeta ungherese, Michele Babits, ha condotto a termine la traduzione magiara della *Divina Commedia* in terzine, in altrettanti versi e con i tipi del Révai è ora venuta in luce la prima cantica (*Dante — A pokol forditotta Babits Mihály* — Budapest, Révai Kiadás, 1913). Alla traduzione è premessa una « Vita di Dante » sobria e accurata, come pure ogni canto è preceduto da un commentario che brevemente spiega il contenuto dei versi, così che anche un profano, quando abbia letto la prosa esplicativa del traduttore, può senza il fastidio di continui commenti intendere il testo. Il Babits ha tratto profitto dei più recenti risultati della critica dantesca e mostrasi eclettico nella accettazione del testo e nella interpretazione. Non è qui il luogo di fare un esame minuto della versione né di dare un giudizio sul pregio di essa: ma è certo che il Babits ha superato incredibili difficoltà e l'opera sua è degna della maggiore ammirazione. L'edizione è magnifica e tale da competere con le migliori dantesche: è adorna di variati fregi in sanguigna disegnati dal Zádor e di tavole fototipiche che riproducono miniature del codice urbinate, del codice della Universitaria torinese nonché dipinti del Signorelli e del Michelino.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

✱ **Giovanni Bertacchi in Orsanmichele.** — Abbiamo avuto giovedì scorso nella Sala di Dante la lettura d'un poeta. Giovanni Bertacchi ha commentato con un caldo ed appassionato commento il canto XXVII del *Paradiso*, profondendo nella sua interpretazione quelle sue virtù di vivida e calma fantasia e di sintesi acuta e serena che dànno un così specifico carattere alla sua poesia. L'eloquenza del Bertacchi è stata anche intorno al canto dantesco florida senza retorica, animata senza enfasi. Sarebbe stato facile ad un altro commentatore insistere, ad esempio, con forti parole e ripetuti anatemi sulle invettive che San Pietro scaglia nel canto contro il suo indegno successore e contro la Chiesa traviata. Il Bertacchi non vi ha insistito. Egli è rimasto pago di fare una vasta lettura, elevandosi sempre come il poeta fuori dal dammaggiore dello sdegno alle contemplazioni di atmosfere più limpide e di cieli più sereni. Così l'inspirata chiusa nella quale il Bertacchi ha inneggiato che veramente tutto il popolo d'Italia comprenda un giorno per saper conoscere sé stesso e ottenere il governo di sé stesso, il posto che Dante dà alla sua patria nell'umanità, all'umanità nell'universo, questa chiusa è parsa riassumere in prosa alcune delle più belle immaginazioni poetiche del Bertacchi pregne d'amor patrio e di speranze umane. Il Bertacchi è stato seguito con vivissimo interesse e calorosamente applaudito da un pubblico affollato ed attento.

✱ **« La Corte Medicea a Palazzo Vecchio »** è stato il tema della conferenza che Alfredo Lensi ha tenuto mercoledì sera alla Pro Cultura. Ma il Lensi non ha descritto feste e cerimonie medicee nelle sale dell'antico palagio repubblicano, ha riportato i suoi ascoltatori a rivisitare minutamente il Palagio quale esso era al tempo di Cosimo I, leggendo documenti e coloriti inventarii di mobili e d'arredi e riponendo nel quadro della loro vita quotidiana le figure di Cosimo, di Eleonora e dei tragici loro figli e d'alcuni dei loro intimi famigliari e dei loro artefici più illustri. È nota la perizia storica del Lensi per ciò che riguarda Palazzo Vecchio. Essa gli ha permesso di scrivere intorno al gran monumento cittadino un utile e buon libro ed essa gli ha meritato alla Pro-Cultura gli applausi di un pubblico curioso e numeroso.

✱ **Alla Sala Filarmonica** riscossero i successi e richiamarono un pubblico distinto di ammiratori convenuti i due concerti dati da la giovane pianista Luisa D'Alessandrowska e dal violinista Giulio Harnisch suo consorte. La D'Alessandrowska si confermò, come già in precedenti concerti, temperamento squisitissimo d'artista e interprete finissima dei classici, specialmente dei più moderni che essa sente e rende con intensità meravigliosa. Nel *Carnaval* di Schumann e in varii pezzi di Chopin dimostrò una visione sua personale d'arte che è preferibile, secondo noi, ad un tradito per quanto ammirabile virtuosismo. Nelle sonate di Händel, Veracini e di Franck, nei *Marchenbilder* di Schumann essa collaborò nel rendere colorita ed animata l'esecuzione violinistica di Giulio Harnisch, un violinista dalla bella cavata ampia e sonora, dalla tecnica impeccabile, che interpretò con vera intuizione lo stile classico settecentistico Händel, Vivaldi, Veracini e che sa anche dare all'interpretazione dei moderni Schumann, Franck, Lekeu tutto il rilievo necessario e tutte le varietà di sfumature e di coloriti che essi richiedono. Inutile aggiungere che i due valentissimi artisti riscossero infiniti applausi.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

LEONE XIII — GIACOMO BARZELLOTTI — *Nicandro Eracleo*, DIEGO ANGELI (26 luglio 1903).

MASACCIO — *Nella Cappella Brancacci*, ROMUALDO PÀNTINI — *Inno a Masaccio*, ANGIOLO ORVIETO (25 ottobre 1903).

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

ENRICO PANZACCHI — DIEGO GAROGLIO — *La benevolenza critica di E. Panzacchi*, CORRADO RICCI (9 ottobre 1904).

ENRICO IBSEN — *I drammi nordici*, E. P. PAVOLINI — *Ibsen in Italia*, DOMENICO LANZA — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO (3 giugno 1906).

GIUSEPPE GIACOSA — *Dal sogno alla realtà*, ENRICO CORRADINI — *Ricordi*, ADA NEGRI (9 settembre 1906).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

CESARE LOMBROSO — SCIPIO SIGHELE — *La nuova scuola di Diritto Penale*, GIOVANNI ROSADI — *La teoria del genio*, MAFFIO MAFFII. ALFREDO ORIANI — ADOLFO ALBERTAZZI. (24 ottobre 1909).

VITTORIA AGANOOR — *Versi*, ANGIOLO ORVIETO — MRS. EL. G. ROVETTA — *Il romanzo e il teatro*, MAFFIO MAFFII. (15 maggio 1910).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, ✱ — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

PAOLO MANTEGAZZA — ALDOBRANDINO MOCHI, *Lo scrittore*, G. S. GARGÀNO — *Un libro dimenticato (Ricordi parlamentari)*, ✱ (4 settembre 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, ✱ — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, IDEM. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO. ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, ✱ — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BARROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 20 numeri L. 5.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia.	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero.	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 5 — 2 Febbraio 1913 — Firenze

SOMMARIO

Dante e Petrarca nei giudizi del Macaulay

A proposito di ciò che su Dante ebbe a scrivere lo Schopenhauer, e che Giuseppe Di Lorenzo ha esposto su queste colonne, ho letto le parole con cui Alessandro D'Ancona sul *Giornale d'Italia* confuta da par suo le idee del filosofo tedesco; nelle quali tutti dobbiamo convenire. Ma mi sono anche domandato se davanti ad un simile caso di misintelligenza sia giusto di prendere un atteggiamento polemico o se non convenga piuttosto astrarre dal valore generale ed obbiettivo che il giudizio di un grande uomo può avere e servirsi di esso piuttosto a comprendere meglio la natura dell'ingegno di lui, anche, se vogliamo, nelle sue deficienze. In altre parole e nel caso concreto la nostra ricerca dovrebbe limitarsi soltanto a vedere quanto la poca ammirazione che lo Schopenhauer dimostra per Dante sia in accordo col suo particolar modo di considerar l'arte, e sia una manifestazione di certi suoi particolari caratteri e non quanto invece essa sia in disaccordo con l'opinione che il tempo, questo infallibile riassuntore di un costante giudizio popolare, ha decisamente formato su uno dei più straordinari illustratori dell'anima umana.

Altri casi di questo genere potrebbero occorrere e sarebbero tutti pieni di interesse ad esaminarsi. Come mai, a mo' d'esempio, lo Shelley non comprese Michelangelo e rimase freddo dinanzi alla terribilità del *Giudizio Universale*? Chi legga in una delle sue lettere la descrizione del potente affresco prova un senso di meraviglia ed anche di pena quando il divino poeta dell'*Epipsychidion* assume un tono quasi scherzoso ed irriverente. Sarebbe inutile mostrare la falsità della sua impressione, e molto più interessante riuscirebbe al contrario servirsi di quel giudizio a comprendere meglio la natura del suo spirito. Per ritornare allo Schopenhauer, non potrebbero della preferenza che egli mostra per il Petrarca, trovarsi le cause nel suo carattere personale così in disaccordo con quella che è l'idea fondamentale nella sua maggiore opera? Non è l'egoismo della lirica amorosa del cantore di Laura molto in armonia con i gusti e le abitudini personali di lui quali ci vengono descritte dai suoi biografi, una di quelle affinità sentite incoscientemente e manifestantisi poi in una predilezione letteraria? Potrebbe essere così; e allora l'opinione letteraria servirà a spiegarci meglio lo Schopenhauer e non a determinarci dietro la scorta di lui a preferire il Petrarca a Dante.

Ricordando questi due nomi, e i due recenti scritti del Di Lorenzo e del D'Ancona, mi vien fatto di pensare al Macaulay che in due suoi «saggi» ha egualmente parlato dei nostri due grandi poeti in un senso perfettamente contrario a quello dello Schopenhauer. Ciò che egli dice dell'autore del *Canzoniere* contrasta con tutte le idee che di lui oramai il tempo è andato definitivamente fermando. È un'osservazione anche questa che può essere di un certo interesse per i lettori, e contro la quale riuscirebbe inutile ogni confutazione: essa può documentare tutt'al più la preoccupazione morale dell'autore, la sua aspirazione alla chiarezza, il suo amore per la rappresentazione concreta del mondo.

Ispirato da questi principî, egli non comprende per quale intima virtù di poeta il Petrarca abbia potuto raggiungere una riputazione europea a cui non giunse mai così pienamente il suo grande concittadino. La ragione c'è, dice il Macaulay, ma è d'indole puramente morale. Il Petrarca è stato il più grande rappresentante dell'egotismo umano, di quell'egotismo che è aborrito nella conversazione (gli amanti solo se lo perdonano scambievolmente) ma che dà agli scritti un sapore particolare da tutti ricercatissimo, come è dimostrato dal successo che hanno avuto le *Confessioni* di Rousseau, che fece il più ardito e più riuscito esperimento del genere. Se si aggiunge che l'egotismo del Petrarca è anche amoroso si comprende maggiormente lo straordinario successo. E non vale che prima di lui i provenzali avessero egualmente parlato d'amore. Codesti poeti vissero in un tempo in cui la società non poteva tutta essere disposta ad udirli: mentre il Petrarca, che pur non ha detto, in loro confronto, nulla di più nuovo, è parso originale perché fu la prima persona che la società vide «dopo che si destò dal lungo suo sonno». E un'altra causa contribuì al diffondersi della sua fama: l'interesse che ispiravano le vicende della sua vita. Per il resto gli manca una qualità che è per il Macaulay essenziale e che egli riconosce sovrana in Dante: l'arte di rappresentare vivamente all'immaginazione gli oggetti sensibili, ed ha una penuria di idee che è veramente miserevole. Egli è solo eccellente nel suo mestiere di puro e semplice letterato, nella facoltà di combinare straordinariamente pochi elementi e nell'aver l'aria perciò di dir cose nuove. Sembra (ripeterò l'irriverente paragone?) quel cuoco francese che si vantava di fare quindici piatti differenti con la sola ortica. È un abile ornatista. Ma gli ornamenti, se possono servire, come in una bella donna, a nascondere un difetto o a mettere in rilievo un qualche pregio, non devono servir mai o a nasconder la bellezza o a falsarla. È per questa abilità che, secondo il Macaulay, non è mai possibile distinguere in una poesia del *Canzoniere* quale sia l'idea centrale, perché ogni parte è egualmente carica di ornamenti: «il padrone porta la stessa livrea degradante dei suoi famigliari», e quando addirittura scarseggiano le idee, non troviamo altro che «arguzie metafisiche, antitesi sforzate, cattivi bisticci e pessime sciarade».

Non c'è che una parte del *Canzoniere* che trova grazia presso il terribile critico, ed è la parte morale. La *Canzone alla Vergine*, quella che a Francesco De Sanctis faceva pensare alle litanie, è per il Macaulay «forse il più bell'inno del mondo».

La confutazione di queste affermazioni così assolute si potrebbe trovare nel «saggio» del critico napoletano; ma sarebbe inutile: esse servono mirabilmente invece a mettere in luce la forma della mente dell'autore della *Storia d'Inghilterra*, alla quale opera chi pensi, potrà anche trovare la giustificazione di ciò che su tutto l'uomo quale si rivela dalle *Epistole*, dice colui che ha rivissuto nella sua mente in un determinato modo gli avvenimenti di un lungo periodo della sua Inghilterra. «Viaggiatore, poeta erudito, amante cortigiano, romito, avrebbe potuto perpetuare la forma e la società del suo tempo; ma chi legga il suo carteggio con la speranza di trovarvi siffatte notizie resta completamente deluso: esso non contiene nulla di caratteristico nè intorno all'epoca nè intorno agli individui: è una serie di temi e non di lettere, e poteva, come nessuno ignora, essere adoperato nelle scuole come una raccolta di luoghi comuni».

Quale altro linguaggio a proposito di Dante! «Non v'ha poeta (esclama il Macaulay) in cui sieno tanto strettamente congiunti il carattere intellettuale e il morale». E non questo solo; ma non v'è poeta che sia tanto profondamente disceso negli abissi dell'anima umana come Dante. Una tale facoltà è vista profondamente, perchè individualmente, profondamente sentita. Quando Dante col suo occhio penetrante ritrae gli aspetti della vita (e li sa ritrarre con una forza che nessuno ha mai raggiunto), è facile vedere come in fondo tutta la realtà esteriore non serva a lui che a meglio illustrare l'uomo. E in quella realtà quanta forza e quanta evidenza! anche quando discende a particolari realistici repugnanti. Ora in questo potere straordinario di rappresentare il reale è l'eccellenza del poeta, in quel suo bisogno «di delineare accuratamente tutte le cose mostruose e prodigiose, di esprimere quanto ad altri poteva sembrare inesprimibile, di riferire con l'apparenza della verità quante mai favole egli avesse inventato, di dar corpo a qualsiasi paura che egli avesse concepito». È perciò che il Macaulay si sente meno commosso dalla sublimità troppo vaga del Milton. «Quando leggiamo Milton (egli dice) noi sappiamo di leggere un sommo poeta; ma quando leggiamo Dante il poeta sparisce e noi ascoltiamo l'uomo che è tornato dalla *valle d'abisso dolorosa*; ci sembra di vedere l'occhio spalancato d'orrore, udire gli accenti di raccapriccio con cui egli narra la sua storia spaventevole».

Lo stile poi è la più mirabile cosa che sia data nella *Commedia*, a cui nulla può essere paragonato nella letteratura del mondo, compresa, s'intende, quella greca: tanto egli veste la sua rappresentazione del minor numero di parole e delle sole convenienti.

E pensare, osserva melanconicamente il Macaulay, che questo poeta così straordinario non ha ritegno a confessarsi lo scolaro di Virgilio, di un poeta che gli stava tanto, ma tanto al disotto!

Ecco un altro caso da esaminare non nei riguardi di Virgilio, ma nei riguardi di Dante. Come mai egli ha potuto così grossolanamente sbagliarsi in questo suo giudizio?

Non è la stessa dimanda che in fondo ci dobbiamo fare anche per Arturo Schopenhauer?

G. S. Gargàno.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

L'enigma della terracotta di Santo Spirito

Pubblichiamo qui la terracotta rossellinesca, che insieme con uno stucco attribuito ad Iacopo della Quercia, ha dato molto da fare all'autorità giudiziaria ed ai giornali quotidiani.

Noi non tratteremo la questione se terracotta e stucco siano stati venduti o offerti in vendita abusivamente o no al professor Costantini; cercheremo soltanto di sapere dei fatti.

Nè della terracotta, nè dello stucco parlano quanti han scritto della Chiesa e del Convento di Santo Spirito, ed è naturale, trattandosi di cose mobili, forse con non fissa destinazione, forse — ammettendo sempre che in antico vi fossero — relegate in qualche cappella non di pubblico uso o in qualche parte meno accessibile del Convento.

Nè vi si accenna negli inventari molto sommari che si redassero nel 1818, per ordine del Granduca; inventari però ove si trascurò generalmente ciò che non fosse di primaria importanza.

Ma in una «Nota degli oggetti d'arte esistenti nella Chiesa e nel Convento di Santo Spirito» che si conserva negli Archivi della Soprintendenza alle Gallerie, Musei e oggetti d'arte, è rammentato come esistente nella *Compagnia di San Pietro* «un bassorilievo in terracotta colorata rappresentante la Madonna, il Bambino, ed il piccolo San Giovannino. Opera assai mediocre».

(Fot. Alinari)

Questa *nota* non porta una data; ma a chi la esamini appare come una bozza di un'altra nota, conservata nel medesimo Archivio, nota, questa, che servì alle consegne degli oggetti d'arte fatte il 10 di febbraio del 1862 dall'ispettore Emilio Burci, delle RR. Gallerie, al padre Matteo Balestri, priore del Convento di Santo Spirito.

Ma in questa seconda nota ufficiale il bassorilievo non è notato, mentre vi sono notati vari quadri come esistenti nella *Compagnia di San Pietro*. Che era intanto avvenuto? Forse i frati avevano dimostrato al Burci — estensore, come sembra, della prima nota — che il bassorilievo era di proprietà privata? Forse invece la prima nota è di qualche tempo anteriore alle consegne, e nel frattempo il bassorilievo era stato sottratto? Ipotesi questa che farebbe ammettere una qualche trascuratezza da parte del Burci, che era invece, insieme col Rondoni, un accurato elencatore del patrimonio artistico conservato nelle nostre chiese e nei nostri conventi. Certo si è che del bassorilievo non vi è ricordo nè nella nota con cui fu fatta la regolare consegna, nè nell'inventario che fu redatto dal Comune, quando, dopo la soppressione, il governo italiano gli affidò la massima parte delle chiese monumentali della nostra città. Per la Chiesa e Convento di Santo Spirito l'inventario fu compilato dal signor Stefano Brunori fra il 24 settembre 1870 e il 27 marzo 1871, nel qual giorno furon fatte regolari consegne al rettore della Chiesa sacerdote Don Matteo Balestri. In seguito alla morte del Balestri, avvenuta il 26 maggio 1905, le consegne furono prese dal nuovo rettore Don Natale Bertini, ancora rettore e consegnatario.

E si badi che, generalmente, questi inventari sono minuziosissimi. In quello della Chiesa e del Convento della Santissima Annunziata, vi sono notati e descritti, ad esempio, anche quegli insignificanti quadretti coi miracoli della Madonna, che niente hanno d'artistico.

Dunque si può quasi concludere che i compilatori dell'inventario di consegna tra Comune e Convento abbiano trascurato la terracotta, se esisteva in qualsiasi parte della Chiesa o del Convento.

Quindi anche in questo caso si riaffacciano le ipotesi o del momentaneo trafugamento, o della dimostrata proprietà privata.

Tutto questo per la terracotta, ammesso, come sembra credibile, che quella ricordata nella nota soprarammentata, sia quella stessa acquistata dal professor Costantini.

Rimane lo stucco, attribuito — non si può dir con quanto fondamento — ad Iacopo della Quercia, per quanto sia noto come vi sia un Iacopo, diremo così, commerciabile, che ha spesso ben poco a che fare con l'artefice del sepolcro di Ilaria del Carretto. Ora anche per lo stucco si possono fare le due ipotesi espresse per la terracotta. Ma se ne può fare anche una terza. Che cioè lo stucco sia stato portato molto recentemente in Convento per dargli qualche maggior titolo di nobiltà. Sono cose che purtroppo accadono e purtroppo accadranno, finché certi reverendi non si persuaderanno che chiese e conventi non sono il posto più adatto per commerciarvi antichità, che altro è il loro compito, altra è la loro missione, e che infine, anche quando legalmente e giuridicamente possono dimostrare di non aver compiuto un'azione contemplata dal codice penale, hanno almeno compiuto un'azione che moralmente è sempre assai discutibile, non certo con vantaggio del loro decoro.

Intorno all'Associazione dei Musicologi Italiani

A dir vero io me ne ero pressoché dimenticato, ma a rammentarmela mi giunse questi giorni un fascicolo del Catalogo e poco prima una lettera dell'egregio presidente professor Guido Gasperini di Parma. Non certo per scortesia, ma piuttosto perchè davvero non sapevo cosa scrivere, la lettera non ebbe ancora risposta. Senonchè, nello sfogliare l'ultimo fascicolo mi sono tornate alla memoria alcune mie idee antiche, che potrebbero forse fare le veci di una risposta e che non è impossibile sieno d'un qualche interesse per i membri dell'Associazione. Per questo rispondo qui all'egregio presidente.

Quando anni fa fu fondata l'Associazione, io le mandai i miei auguri da queste colonne e mi affrettai a divenirne socio, per quanto avrei avuto da ridire sul programma prefisso. Ma io sono dell'opinione che simili istituzioni si debbano senz'altro favorire, riservandosi osservazioni e critiche per il futuro, quando cioè le cose saranno avviate. L'Associazione, e ciò per merito del presidente infaticabile, fu accolta con favore insperato e grazie alle diligenti e disinteressate cure dei membri e di studiosi sembrò che le cose si mettessero bene.

Ma purtroppo ciò non durò a lungo. Noi italiani siamo così facili agli entusiasmi come al presto raffreddarci. Il Catalogo si venne adagio adagio pubblicando con molte e lunghe soste ed insieme il periodico *La Rinascita*, che visse stentatamente per mancanza di seri contributi e che da ultimo finì per servire alla glorificazione della direzione. Qua e là si elevarono critiche circa la maniera di redigere il Catalogo e si arrivò finalmente alla crisi di Firenze, che a quanto mi ricordo ebbe per conseguenza dimissioni e fece cessare — e fu certo bene — la pubblicazione del periodico. Che la crisi fosse benefica io non so giudicare, giacchè dopo di essa non si continuò che affatto irregolarmente la pubblicazione del Catalogo.

Al tempo del Congresso internazionale di musica a Roma era indetta una radunanza dei soci ed io mi vi recai per sentire cosa si pensasse della nostra Associazione e per esporre, data l'occasione, le mie idee. Ma per quanto io cercassi e domandassi, non arrivai a scoprire dove questa radunanza dovesse aver luogo e non se ne fece nulla.

Se dunque dopo aver tanto aspettato io prendo la parola, non certo per provocare inutili polemiche, che mi furono sempre antipatiche, spero non mi si vorrà tacciare d'importuno e amante di zizzanie, giacchè le questioni che io voglio toccare interessano principalmente la nostra coltura musicale.

Nel programma dell'Associazione c'è in prima linea la pubblicazione del Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche esistenti nelle biblioteche e negli archivi d'Italia. In seconda linea fu altresì promessa la pubblicazione di opere musicali pratiche di autori italiani antichi, divenute rare ed introvabili. E fu proprio questa seconda promessa che m'allettò, giacchè circa il «Catalogo» non mi feci mai grandi illusioni, nè io credetti e credo che il pubblicarlo debba essere il precipuo compito di una società privata formata *ad hoc*, che per il numero fatalmente ristretto di soci — specialmente in Italia — potrà ben difficilmente provvedere adeguatamente alle gravi spese di compilazione e pubblicazione. Io non nego nè disconosco il valore di questo Catalogo ma lo trovo esagerato ed esagerato il fondare una società per la sua pubblicazione, giacchè tutto il resto è ancora *in votis* e non so quanto tempo ci resterà ancora.

Un catalogo generale come il progettato non esiste ancora per nessuna nazione, ma bensì cataloghi speciali delle maggiori biblioteche musicali. Il *Quellenlexikon* di Eitner poi, senza essere assolutamente completo ed esauriente, contiene notizie diffuse ed abbastanza esatte sulle opere musicali ed i luoghi dove si trovano. Ora poi si comincia a pubblicare un supplemento destinato a rettificare e completare. E come io mi potei più volte persuadere personalmente, qualche cosa di simile ad un Catalogo hanno, pare, per quanto non sempre, pubblicato pressochè tutte le biblioteche e raccolte musicali italiane di qualche importanza.

Ma quanti saranno poi in Italia coloro che usufruiranno del futuro Catalogo generale? Forse che noi abbiamo un numero abbastanza grande di musicologi che vogliano intraprendere seri studi sulle opere antiche o musicisti che se ne occupino? Non parlo poi delle incredibili difficoltà che si oppongono nelle biblioteche, od almeno in alcune, quando si vuole consultare un'opera, dovendosi persino prestare la parola d'onore di non copiare che qualche piccolo brano, e mai un'opera per esempio una «Sonata» intera, a meno di ricorrere non so a quante persone intermedie e sentirsi alle volte negare il permesso!

Ammetto senz'altro, che a ragionare così, non si farebbe mai nulla. Ma la questione sta altrove, se cioè sia utile oggi, quando ci sarebbe ben altro e più importante da fare, mettersi in una simile intrapresa o se non fosse miglior partito occuparsi prima di altre più importanti. Io non ho mai veduta la lista dei soci, ma temo che ci mancheranno molte scuole od istituti musicali e specialmente i musicisti. Oltre a ciò io credo, che oggi è pressochè vano lo sperare che il Catalogo faccia comparire alla luce molte opere veramente sconosciute e di vero pregio, dopo che fu tanto frugato negli archivi e biblioteche. I frutti del Catalogo saranno perciò modestissimi e neppur lontanamente pari alla fatica enorme della compilazione e alla spesa di pubblicazione. Nè si dimentichi che chi vuol fare veri e seri studi, deve assolutamente recarsi sul luogo, dove esistono i materiali per i suoi studî, luoghi che sono *a priori* già noti.

Con ciò, lo ripeto, non voglio negare l'utilità di una simile opera ma soltanto accennare all'intempestività dell'intrapresa se si vorrà continuare cogli stessi propositi e metodi. A me pare che si farebbe opera più utile e sicura di maggior successo e diffusione se si volesse limitarsi a pubblicare elenchi di opere teoretiche e pratiche di speciale interesse ed importanza omettendo tutto il resto od almeno limitandosi a pochi e brevi accenni. Nè mi si risponda che la scelta è troppo difficile, giacchè le persone, alle quali si affiderà il còmpito, devono essere tali da escludere il sospetto di non saper discernere. Ciò ridurrebbe le proporzioni del Catalogo alla metà ed io credo che nessuno rimpiangerebbe per esempio lunghissimi elenchi di musica vocale sacra e profana di autori assolutamente dimenticati e che meritano di esserlo. Andando invece avanti di questo passo ne avremo abbastanza per vent'anni buoni ed io temo che la pazienza dei soci finirà ben molto tempo prima. Ovvero si tenga pur fermo il compito principale assunto, ma finiti i cataloghi in corso di stampa delle raccolte di Firenze e Roma, si omettano per ora le biblioteche maggiori e si pubblichi il Catalogo delle raccolte o poco note o sconosciute specialmente delle chiese, perchè sono appunto queste che devono palesare i loro tesori e non quelle delle quali si sa che vi si trovano.

Ho detto compito principale, perchè ve n'era anche un altro, che almeno a me stava più a cuore del Catalogo: la pubblicazione cioè di opere vocali ed istrumentali antiche. Ripetutamente ci fu promessa una delle opere di Somis per violino e basso numerato e si parlò anche delle Sonate per cembalo di Galuppi. Viceversa non se ne fece nulla e per le Sonate di Somis fu certo bene. Io conosco di lui ben poco per arrischiare un giudizio ma anche quanto dice Wasielewsky nella sua *Storia del Violino* è abbastanza per non ritenere adatta la pubblicazione. La quale, se ben mi ricordo, era progettata per un'intiera opera, ossia per una serie di Sonate pubblicate dall'autore in una volta. Ora l'esperienza insegna che quasi mai tutte le opere di una serie sono di egual valore e che il ripubblicare serie complete è una speculazione sbagliata. Seguendo questo sistema non si verrà mai ad un termine e mentre si ripubblicheranno cose che potevano benissimo continuare i loro sonni tranquilli nelle biblioteche, noi continueremo ad ignorarne altre, che meriterebbero di venir rimesse in onore. Anche noi italiani abbiamo ora un po' la mania dell'antico e l'interesse per le cose vecchie è senza dubbio da alcuni anni molto cresciuto. E va bene. Ma l'esagerare potrebbe produrre ben presto la reazione, se non si sarà assai guardinghi nella scelta delle opere che si vogliono trarre dalla dimenticanza.

In Germania si pubblicano in magnifica edizione in-folio i *Monumenti dell'arte musicale* ma io posso dire che il risultato pratico non corrisponde affatto all'ingentissima spesa e che i nuovi volumi vanno di nuovo a finire in biblioteca dove vengono consultati e studiati da pochi dotti, che potrebbero fare i loro studî sulle stampe o manoscritti originali. Lo scopo di tali edizioni nuove di opere antiche dovrebbe essere ben altro. Ma sino a tanto che si pubblicheranno, come nei *Monumenti* già citati, od anche nell'*Arte musicale in Italia*, opere antiche mantenendo le vecchie chiavi, comprese quelle cadute affatto in disuso di baritono e mezzo soprano, non facendo specialmente per le opere polifoniche vocali, a seconda del bisogno e dell'uso moderno, trasposizioni di tono e non si semplificherà o dimezzerà il tempo, non si aggiungeranno segni dinamici e specialmente non si pubblicheranno le parti separate, saremo sempre allo stesso punto e le belle edizioni gioveranno a ben pochi. Un esempio spiegherà la cosa più e meglio di tante parole. Nei *Monumenti dell'arte musicale in Baviera* si pubblicò anni fa una scelta delle opere di Evaristo dall'Abaco, veronese, Sonate a due, a tre e Concerti grossi ma pochi se ne accorsero. La

casa Breitkopf und Härtel provò anni dopo a pubblicare le parti separate ed oggi le opere di Abaco si eseguiscono almeno tanto quanto quelle di Corelli. Lo stesso si dica di molte delle opere di Bach. Oggi la nuova Società Bach riprende la pubblicazione delle opere del maestro ma con scopi pratici e la conseguenza è un incredibile aumento di esecuzioni di Cantate ed altro.

Io so benissimo che i musicologi e i dotti preferiscono le cosiddette edizioni diplomatiche ed inorridiscono al vedere per esempio edizioni di opere polifoniche scritte in chiave di violino e basso o magari colla riduzione per pianoforte a piè di pagina, ma è da domandar loro se le nuove edizioni devono soltanto servire ai dotti oppure anche al grande pubblico degli amici e cultori della musica anche se dilettanti. Non mi si parli poi dei musicisti compositori, perchè questa classe si distingue più o meno in tutto il mondo per il nessun interesse per l'arte antica. E poi, parlando in prosa, chi compra musica? I musicisti od i dilettanti? Io credo che sarebbe tempo, diciamo pure, di abbassarsi sino a quest'ultimi, dai quali volere o non volere dipende in gran parte la fama e la fortuna dei musicisti, e di rendere loro più facile la conoscenza dell'arte passata, invece di farla considerare come un *sancta sanctorum*, circondato di mistero e segni cabalistici, accessibili soltanto ai suoi sacerdoti. E poi quanto ci sarebbe da fare! Bastino alcuni esempi scelti a caso.

Di Pergolesi il pubblico non conosce che lo *Stabat Mater*, la *Serva padrona* ed un paio di Arie. Ignoti affatto invece gli Intermezzi, che sarebbero una vera rivelazione se si conoscessero. Infinite poi le Arie, e canzoni di antichi autori italiani, delle quali ci dà moltissime citazioni il Riemann nel volume testè pubblicato della sua *Storia della musica* e che sono pressochè tutte sconosciute. Non parlo poi delle canzoni antichissime italiane che si potrebbero ricostruire dalle riduzioni per liuto e che sfaterebbero finalmente la leggenda che non esistono canzoni italiane antiche dello stile popolaresco. E dove trovar persona più adatta a simile opera, di Oscar Chilesotti, dotto specialista del genere?

Lo stesso vale della musica istrumentale. Veracini aspetta ancora chi lo ridesti e mostri di quanto egli precorse i suoi tempi. I concerti, i cosiddetti «Quartetti» di Tartini rimangono ignoti nella biblioteca del Santo. I concerti grossi di Vivaldi non si conoscono che nella riduzione per cembalo di Bach; quelli di Corelli esistono bensì in partitura in una bella edizione di Chrysander, ma mancano le parti e l'elaborazione del basso numerato. Ma a che far nomi e dar consigli, quando c'è un'infinità di musica antica italiana, che sarebbe una rivelazione e si adatterebbe a venir eseguita specialmente nelle scuole musicali, che ora sembrano invasate dalla mania della musica straniera se anche mediocre?

E se queste opere non debbono essere date al vento, si provveda a tempo, onde non cadere negli antichi errori. Io ripeto che non è di edizioni diplomatiche e complete che abbiamo bisogno. Non tutto quello che è antico o vecchio è bello e buono e noi non possiamo avere nè il tempo nè la voglia di ripubblicare cose mediocri dimenticate. Edizioni a scopo pratico sono necessarie, dunque, scritte nelle solite chiavi, con segni dinamici, diteggiatura, elaborazioni del basso, alle volte trascrizione di tono ecc. Nè sarà opera vana se ad ogni opera precederanno cenni sull'autore, le sue opere ed il suo tempo e notizie sulle edizioni antiche. Allora soltanto si farà vera opera di diffusione e coltura e si otterrà di rimettere in onore autori, che vivono ormai soltanto nei dizionari e nei libri di storia musicale.

Io so che molte di queste parole non potranno forse piacere all'egregio presidente dell'Associazione dei musicologi, che finora ha fatto sì disinteressatamente opera di propaganda e che ha sacrificato alla Società tante sue forze. Io sono l'ultimo a disconoscere i suoi alti meriti e quelli dei collaboratori all'opera del Catalogo come pure le gravi difficoltà dell'impresa. Ma appunto perchè noi abbiamo nel professor Gasperini un uomo di sì tenaci e seri propositi ed una schiera di fedeli e capaci adepti, ho creduto di non dover tacere più oltre onde non sopravvenga un'altra crisi che o spazzi via la Società o la faccia perire di consunzione.

Alfredo Untersteiner.

Relazioni fra serbi e bulgari nella tradizione letteraria

Già altra volta ho qui ricordato l'origine e i caratteri della letteratura dei serbi. La letteratura dei bulgari sostanzialmente non differisce da questa, ma s'è venuta manifestando molto più tardi per un cammino aspro e faticoso.

Sarebbe un errore il credere ancora che i bulgari non sono slavi, o semislavi. Certo che la tribù dei bulgari vantava origini finniche. Ma si tratta di età remote e anteriori all'ingresso degli slavi sulla scena della storia; e di documenti d'una lingua bulgarica preslava non ne esistono, e, se qualche cosa ci fu, tutto è scomparso nella notte dei tempi. Sta a vedere! Sarebbe allora come se si dicesse che gli spagnuoli, i francesi odierni non sono popoli latini sapendosi che Spagna e Francia hanno per antico corrispettivo storico Iberia e Gallia, già popolate, la prima da iberi, baschi, saraceni, l'altra da celti e franco-germani.

Differenze fra serbi e bulgari sicuro che ce ne sono, come avviene naturalmente fra i popoli di tutte le razze, che ognuno porta le sue caratteristiche. Ma sono differenze di affini. Press'a poco quelle che in Italia esisterebbero fra piemontesi e lombardo-veneti. I bulgari più rudi, calmi, pazienti, lavoratori, riflessivi, sarebbero i piemontesi dei Balcani; i serbi all'opposto più vivi, più irrequieti, impetuosi, fantasiosi, poeti, sarebbero i lombardo-veneti; entrambi belligeri, ma di fondo buono e gentile, uniti nella presente lotta come già erano uniti piemontesi e lombardo-veneti nel periodo difficile e laborioso del riscatto nazionale.

Quanto alla lingua poi non c'è da notare alcuna varietà considerevole: il lessico è identico, i costrutti sintattici identici, varietà esiste soltanto nel tono dei suoni, nel colorito delle voci e nella flessione, nella fonologia, cioè, e nella morfologia (1). Ma sono, come dire, elementi accessori, cose che si riducono a sfumature. Un serbo e un bulgaro potranno esprimersi ciascuno nel suo parlare e si intenderanno sempre magnificamente.

Forse il bulgaro è stato soltanto l'ultimo dei parlari slavi ai quali la mente dei filologi si rivolse. Ma esso già figura come termine di comparazione nella *Grammatica comparata delle lingue slave* del Miklosich pubblicata nel 1871 e ivi assieme al neosloveno, al serbo, al boemo, al polacco, al russo nella sua qualità di lingua yugoslava-orientale messo in relazione con l'antico slavo, *staro slovensko*, con l'*altslavisch*. Lavoro poderoso questo del Miklosich, miniera ricchissima di voci e di forme, sebbene per metodo sia ormai un po' antiquato, in virtù del meraviglioso sviluppo fatto dalla filologia slava alla scuola del Jagic, che nel campo slavistico è considerato quel primate che è l'Ascoli nella storia comparata delle lingue classiche e delle neolatine.

E il bulgaro entrava così nell'arringo comparativo delle lingue e delle letterature slave. Ma s'affacciava, veniva innanzi con una specie d'aureola e di leggenda mistica. La scienza osservava, scrutava, notava, e faceva presto a sfrondare certe tradizionali frascherie.

Una raccolta di canti popolari bulgari pubblicati dal Verhovitz sotto il titolo di *Veda slovenska*, Veda slavi, per un po' lasciò ritenere che l'antica poesia dei bulgari fosse qualche cosa di solenne, di sacro, di vedico. Ma il lume della critica filtrò bene per ogni meato e scoprì che codesta raccolta aveva un contenuto spurio, e che il Verhovitz stesso fu sorpreso nella sua buona fede raccogliendo i canti.

S'aggirava peraltro ancora un che di sacro intorno alla lingua. Troppa grazia di Dio! Eppure uomini di riconosciuto valore, lo Schleicher e il Leskien, erano assorti nell'opinione che l'antico bulgaro fosse una cosa sola con la lingua dell'antica letteratura chiesastica, che s'era inaugurata con i due duci della missione cristiana, Cirillo (morto nell'869 in Roma) e Metodio (morto nell'885) allorchè si iniziarono le prime fioriture letterarie slave con traduzioni della Bibbia, del nuovo Testamento, Salteri, libri liturgici o *lectionarii*, e indi traduzioni dal greco, quali l'Evangelistario assenaniano, il Tetraevangelio, il Codex Zographensis, il Glagolita Clozianus, i documenti kieviani e di Praga, l'Euchologium Sinaiticum, scritti in glagolito; e il Codex Suprasliensis scritto in cirilliaco. Ma il Jagic nel 1900 nel suo studio magistrale, *Zur Entstehungsgeschichte*, «Per la storia delle origini» dimostrò che l'*altbulgarisch*, antico bulgaro, non era il *Kirchenslavisch*, slavo della Chiesa, e che questa lingua chiesastica invece non è che una lingua teoretica, artificiale, fondata sullo stampo del parlare slavo dei dintorni ad oriente di Salonicco.

La lingua chiesastica potè bensì assimilarsi poi in Bulgaria alla bulgara, come in Serbia alla serba, come in Russia alla russa. Assimilazione che fu un bene e fu un male. Fu un bene perchè fece opera di rigenerazione e di civiltà e alzò il livello della coltura degli slavi orientali, che furono in grado di corrispondere con quelli dell'occidente, boemi e polacchi, fra i quali per tempo era penetrato l'influsso della civiltà latina coi monaci di Roma. Fu un male perchè gravò sopra gli spiriti come una cappa di piombo e impedì il libero sviluppo di quella poesia popolare che per legge e dono di natura s'agita nel cuore di ogni slavo, massime degli slavi d'oriente.

Sicchè scartata una cosa e scartata l'altra, la tradizione letteraria bulgara a che si riduce negli antichi tempi?

Di bulgaro veramente prima del X secolo non abbiamo che cronache e leggende, le quali figurano nella cosiddetta raccolta di Svjatoslav.

In appresso, dal secolo X in poi, ci avviciniamo un po' più alla poesia. Ma non è il popolo, sono i monaci i corifei di essa. Ci si presentano figure d'eroi e d'eroine, ma non sono eroi nè eroine nazionali, come già apparivano in altre terre, là dove era sbocciata la canzone di Rolando, il *lai* d'amore e la canzone del crociato, ma sono le grandi figure dell'antichità che sopravvivono in romanzi d'origine classica: la guerra troiana, i libri d'Alessandro, tradotti da fonti greche o da cronache bizantine, da altri romanzi greci d'origine orientale: del re Salomone e di Kytovras, delle imprese di Devgenio, di Sinagrippo, re degli Adori, e racconti delle *Mille e una Notte*; dall'India coll'immortale fonte del Panciatantra: Stefanit e Ichnilat, Varlaam e Josaaf, tutto quel patrimonio letterario insomma che costituiva la coltura anche del medioevo latino. Si aggiunga una letteratura più spirituale, la cosiddetta letteratura degli Apocrifi, intesa a rivelar certi misteri come la vita d'Adamo ed Eva, il segno della santa croce, interessante peraltro poichè tutt'oggi si riflette nei canti popolari dei bulgari e dei serbi (1).

Questo fu il periodo del miglior fiore della vecchia letteratura bulgara. Ma non avevano letteratura nazionale ancora. Fu un passo peraltro verso di essa, poichè come appendice, commento, illustrazione a tanta letteratura di dotti sorse il bisogno della critica per la rettifica dei testi, per la correzione della lingua e per l'adattamento di essa alla parlata popolare. E primo fra tutti vediamo accingersi a tale opera proprio un paziente bulgaro, Eutimio (morto nel 1393), patriarca di Trnovo, fondatore della scuola critica di Trnovo, una specie di Accademia della Crusca bulgara del trecento. Dietro vennero i serbi a continuare detta scuola. Anzi essa trovò più fortuna fra i serbi, chè i bulgari furono sopraffatti dai turchi prima dei serbi. Ma anche pei serbi doveva essere vicino Kossovo (1389) e con Kossovo doveva spegnersi ogni faro di intellettualità e di vita, e succedere un silenzio secolare.

***

I serbi abbiamo già visto che non molto dopo Kossovo si scossero, ricaddero e risorsero. Pei bulgari la perdita della propria libertà determinò un silenzio ancor più funesto, più profondo che pei serbi. Solo nel diciottesimo secolo v'è un primo accenno di risveglio in Bulgaria, e come dopo il sonno nel ritorno alla realtà si ripigliano i pensieri, le idee e gli studi sospesi, tale fu quello svegliarsi. I bulgari corsero col pensiero diritto là dove l'opera intorno alla lingua era stata interrotta e sospesa, e ripresero con lena lo studio perchè la lingua popolare divenisse lingua letteraria. Era la coscienza d'uno spirito nazionale che s'affermava. Ma opera vana! I turchi daccapo a impedire ogni risveglio, ogni moto. E la Bulgaria pertanto pareva ancora ripiombare nel sonno. Gli spiriti liberi, gli uomini di genio in sospetto e in odio ai turchi, costretti ad esulare, inauguravano tuttavia la nuova letteratura, ma fuori del suolo della patria, ed essa fu chiamata perciò *letteratura degli esuli*. È una letteratura che veniva germogliando or qua, or là, un po' dappertutto, e finiva per accogliere la sanzione nazionale poi in Bukarest o in Belgrado, fatte già libere, dove di quando in quando convenivano gli esuli per sentir più da vicino il gemito della patria, per raccogliersi a congresso, per cospirare. Così che ha un carattere cosmopolita codesta nuova letteratura, e sente dell'influsso dei paesi, dove gli esuli nelle loro peregrinazioni di preferenza si soffermavano, o di Germania, o di Francia, o d'Italia. Prevalentemente seguiva la scuola romantica tedesca, tuttavia trae di Francia un po' di volterianismo e d'Italia un po' di werterianismo foscoliano. È un periodo iniziale della letteratura bulgara codesto che va dal 1818 al 1870, e la Bulgaria deve allora inscrivere nel libro delle sue glorie poetiche i nomi di Giorgio Rakovski, di Christo Botev, dell'eroico Levski, i tre poeti patriottici più popolari, il nome di Ljuben Karavelof, poeta d'arte, di Petko Slavejkof, poeta dell'umorismo e della satira politica.

Ma venne il momento che anche questi esuli poterono tornare in patria. Nel 1872 la Chiesa bulgara aveva ottenuto la sua indipendenza, e l'indipendenza della Chiesa giovò alla redenzione civile del popolo, esercitandovi un ascendente patriottico, come ha sempre fatto sino a oggi anche al di fuori delle frontiere bulgare nella Macedonia bulgarica.

Il resto è storia recente a tutti nota. Avvengono sollevazioni di bulgari e serbi contro i turchi. Succedono i massacri di Batak, la protesta di Gladstone, l'intervento dello zar Alessandro II. Da questo punto una nuova fase succede nella letteratura bulgara. Gli esuli rientrano in patria. Il genio poetico si ridesta a nuova vita. La poesia ha sempre il carattere patriottico, ma non ha più il fare elegiaco di prima, e sottentra invece un fare epico di epinici, e insieme un delirio di espansione sentimentale: si bacia il sacro suolo della patria, si beve l'acqua del Danubio e della Maritza, sorgono odi in onore dello zar e del suo esercito, inni alla fratellanza etnica. Ecco il motivo poetico di questa seconda fase.

Dopo l'annessione della Rumelia quando nel 1886 il principe di Battemberg alla testa dei bulgari vinse a Slivnitza re Milan più che i serbi, si apre una terza fase letteraria. La Bulgaria aveva raggiunto la coscienza della propria forza e la poesia non stava muta. Ma era poesia d'occasione. Non mancarono inni e odi al vittorioso principe di Battemberg. Ma pareva come cosa fatta per complimento. Si vide poco dopo che servizio gli fecero! Il popolo in fondo pensava alla propria libertà, diceva press'a poco così: ti lodo, ti esalto, ma guarda che io amo soprattutto la mia libertà, e il mio reggimento democratico patriarcale. Come già in Atene, ogni uomo che eccellesse dava ombra, e veniva mandato in esilio. Canti d'occasione quanti se ne volevano, ma pensava il popolo bulgaro che per badare alla propria libertà non occorrevano canti, occorreva l'azione. E così fu. Dopo venne a dar ombra Stambuloff, il vero dittatore, e spazzarono via anche lui. E dopo Stambuloff finalmente col nome di Dio si può dire che la Bulgaria abbia toccata quella mèta di pace proficua che le ha permesso di pensare all'assetto politico sociale, di pensare alla coltura, a fondarsi l'Università, e a prepararsi agli avvenimenti di oggi. Così arriviamo all'ultima tappa.

Ma a dir il vero fin qua nulla che si elevi un po' dal comune, un proceder terra terra, un che di simile, come di chi più che guardar in alto vuol badar bene dove posa i piedi per procedere. D'altra parte conviene osservare che la questione politica, il fervore patriottico assorbivano necessariamente le forze: non c'era tempo da pensare alla poesia della vera e grande letteratura, e si dimenticavano per giunta che in casa loro, fra il loro popolo, stava riposto il segreto d'un'altra poesia, della poesia della natura mercè la quale si sentivano uniti da maggiori vincoli di fratellanza coi serbi.

Tuttavia v'è qualche poeta notevole. Il poeta meno accademico e più ispirato e più nazionalmente bulgaro è Ivan Vasof. Egli appartiene un po' anche al periodo della letteratura degli esuli, e la parte più bella della sua opera poetica è appunto da riferirsi a tal tempo. Che sinceri aneliti alla patria in quel peregrinar lontano, come mostrava di sentir il segreto della poesia della natura e del suo popolo! Il mondo colle sue bellezze, colle sue attrattive poco può su di lui, nulla al mondo più bello della terra di Bulgaria. Il sospiro al *giardino di rose sui Balcani* è la perla della sua poesia.

Sta estatico il poeta dinanzi all'incanto del golfo di Napoli. La marea s'agita, i gabbiani volano, il cielo è di color fosco e sanguigno, ultima là in fondo Capri pare mandi l'estremo saluto dalla terra, poi cielo e mare, poi il nulla!... Come quel cielo si rabbuia il suo pensiero, e s'agita come quel mare.... Freddo, freddo un britanno che gli sta vicino lo richiama da quell'estasi, da quel sogno: «Molto bello, gli dice, molto bello». Ed egli volgendosi serio e pensoso: «Molto bello in verità, ma io conosco un giardino di rose ben più bello sui Balcani!».

Ah, certo il bulgaro non stava a suo agio ivi, era un uccello fuori dei suoi monti, era come uno sperduto! Il nulla così vicino?... Così vicino lo squallore di esso? Nei Balcani non era concepibile così vicino se non in una lotta a corpo a corpo! Ma non in cospetto della natura. In cospetto della natura è la vita che parla! A che dunque l'acqua di essenza di rose? A che dunque i giardini profumati? La natura d'oriente è un sorriso come i giardini che in riva all'Egeo nei plenilunî Saffo cantava, e la bellezza del mondo non deve esserne diversa. Illusioni di vita primitiva che all'infuori dei Balcani non si possono più ritrovare.

E quali erano codesti giardini, e quale era il suo gusto lo manifesta bene anche in prosa. Sentiamo nella sua novella, *Sui Pirini* (o Balcani a nord della Macedonia) una descrizione di paesaggio: «Belli sono i nostri monti Pirini. Come alte sono le cime coperte di neve tutto l'anno, come verdi le vallate, come pieni di orrore i boschi di pini, come meravigliose le svariate amenità dei luoghi! D'estate le ampie praterie montane sono ripiene di ben lanuto gregge, pingui vacche riempiono l'aria del loro muggito, cavalli pascolanti dalle splendide criniere nitriscono, e in lontananza si fa sentire il fischio del pastore, che fa rivivere echeggiando gli abissi e le perse luci, e rallegra i monti.... Chiari freschi rivi precipitano da inaccessibili balze, serpeggiano per odorose valli e mormorano così dolce, così piacevolmente, come se cantassero. Se tu ivi sali, sulle cime nevate che si innalzano al cielo, scorgerai da vicino e da lontano monti e valli, i fiumi Struma e Vardar, il bel suolo di Macedonia... Meravigliosi sono questi Pirini colle loro solitudini».

Sì, ma così ancora era preferibile il golfo di Napoli!

Non gli manca peraltro il senso d'una concezione graziosa. Nella novella *La bulgara* troviamo un passo d'una semplicità e naturalezza parlanti: «La bella, ampia valle, che incominciava ai piedi delle rupi del Suman, adorna del primaverile verde di maggio, solcata da un fiume che s'avvolgeva come nastro d'argento, si inondava pura nei raggi del sole».

D'un'altra tinta ancora si compiaceva il gusto dell'artista. Nella stessa novella il senso della natura che dorme è compreso come in un torbido sogno romantico: «La notte aveva già steso le sue nere ali sopra il monastero di Cerepis. L'augusta valle dell'Isker taceva come timorosa sotto il nero cielo; il fiume rumoreggiava monotono e lamentevole giù in fondo, per perdersi con sordo fragore nelle volte fra mezzo i dirupi a esso sovrastanti. Nere ombre, stavano di fronte l'una all'altra le pietrose pareti delle due rive, oscure e fantastiche colle loro tenebrose grotte, i loro obelischi e colle aquile che sonnecchiavano sopra i loro cocuzzoli. Sonnecchiava anche il silenzioso e solitario convento di frati».

Egli ha percezione esatta del colorito dei suoi luoghi sia a tinte chiare e gaie sia a tinte grigie e tristi.

Nella novella *Velko in guerra* (Velko corrisponde al serbo *Vuk*, lupo; qui usato come nome) a tinte chiare c'è ritratto un marciar d'eserciti in faticose giornate d'estate: «Dietro Sofia, nella direzione di Slivnitza, tutta la strada maestra è nera di militari; essi vengono dall'interno delle paludi del Rodope, dalle rive del Mar Nero e dell'Egeo, dal Danubio vengono gli eroi. Le notti per essi sono uguali ai giorni, marciando essi dormono, non prendono cibo, eppure va a lor bene lo stesso».

Eran gli eserciti che muovevan contro la Serbia nell'85. Una mobilitazione generale come quella di oggi.

A tinte grigie e tristi nella novella *Ritorna egli?* ci è ritratta una giornata d'autunno uggiosa fra la miseria d'un piccolo villaggio della Bulgaria meridionale: «Folta nebbia e umido si riversava in quell'autunno sopra Vitrae. Fa umido e freddo, fine pioggia spruzza.... il cielo sembra risolversi in vapore e grava pesante, opprimente sopra le basse capanne del villaggio. Sulla strada coperta di fango in tutta la sua lunghezza e larghezza si sente rumore e fracasso. Carrozze tirate da agili cavalli, carri tirati da buoi e carichi di roba militare, conduttori e bestie riempiono la strada fra le due ali di case».

***

È quel mondo rude e forte in cui sorse e si sviluppò la novella e il romanzo russo, quel mondo lontano da fulgor di salotti stile dei vecchi e nuovi Luigi di Francia, lontano da misteri di *bois de Boulogne* e da labirinti di *débauche*, che ha per scenario lo sfondo ampio della vergine natura, ove l'uomo è meno evoluto e più diretta emanazione di essa; lo sfondo della capricciosa e suggestiva natura d'oriente, serena o accigliata, a seconda che si volga giù verso i giardini di asfodeli, ben noti a Odisseo, sul bianco mare, *belo morje* (Mar Egeo), o la scuota l'onda che sul nero mare, *crno morje* (Mar Nero), flagella le rive, l'onda che infuriata viene dalle steppe d'Asia e dai lontani monti del Caucaso. Sempre preferita tale natura, sia che essa rida, sia che essa parli, sia che essa pianga, sia che essa ammuti, come l'antica Lalage, che dai soavi susurri, dagli arcani murmuri delle terre d'oriente trasse in Roma il nome.

Ma se non v'erano differenze nella disposizione psichica in codesto gran mondo, ve n'erano per necessità nel termine dell'ispirazione. La servitù bulgara che ha ispirato al Vasof il suo romanzo «Sotto il giogo» *Pod jarme*, era diversa dalla servitù russa. In Russia una politica dinastica, assolutistica, feudale, portava a ridestare ideali umanitarî fuor dai libri degli Evangeli, e a corroborarli, svilupparli attraverso quella manifestazione di temperamento tutto slavo che è il nihilismo con altre forme evolute di rivendicazione sociale; in Bulgaria il giogo era barbaro asiatico e prima di tutto e soprattutto portava all'ideale della rivendicazione nazionale. Perciò ivi la novella e il romanzo ispirati al nazionalismo restano in una cerchia più angusta, e non si slanciano come in Russia su più vasti piani, dietro orizzonti senza confine agli ardimenti che scossero il mondo, per assurgere in una lotta di luci ed ombre al nirvana del pensiero. Sulla pianura di Jasnaja Poljana s'eleva Tolstoi come gigante che ben da lontano si scorge; la sua alta mente è un uragano; al suo cospetto tutto rimpicciolisce e con lui freme all'unisono. Più da vicino i bulgari ben sentono l'ebbrezza di quel fenomeno, ma d'altra parte vengon altre raffiche per essi, che li invitano alla difesa e alla compattezza. È l'ideale della patria che anzitutto deve salvarsi, come i penati, come i numi tutelari delle genti.

Così che se si eccettui il colorito, la semplicità della trattazione, una somiglianza di spirito plasmatore, in fondo quanto a soggetto nulla ha di comune la novella e il romanzo bulgaro con la novella e il romanzo russo.

C'è la profondità di concezione, c'è la grazia, c'è la finezza di senso intuito, e questi sono buoni requisiti.

La novella *Diado Joso*, nonno Giuseppe (dalla base *ded*, avo, dall'antico slavo, si ha una voce comune a tutte le lingue slave), nella quale è messo in scena un vecchio bulgaro che resta stupito dinanzi alle rivelazioni e ai portati dei nuovi tempi, ci rivela in che stato di crisi fra l'antico e il nuovo si trovava la Bulgaria non molti anni or sono.

«Si era sparsa la notizia che si voleva tracciare una linea ferroviaria fra le gole dell'Isker. Gl'ingegneri avevano già cominciato a fare i rilievi. Questa notizia arrivò anche all'orecchio di Diado Jozo e come un colpo di martello battè sulla letargia del suo spirito. Nel profondo del suo pensiero egli risvegliava come un ricordo sonnolento: una volta, una volta egli aveva sentito da un contadino di Vratza che i signori, i ricchi e gli ingegneri francesi dissero che una ferrovia non si poteva tracciare fra le gole, che ci sarebbero occorsi milioni e milioni, e anche questi sarebbero stati gettati via. Come? Una ferrovia bulgara? Egli non voleva credere. Una ferrovia fra questi anfratti di gole, fra questi monti scoscesi, dove il cavallo non trova posto per poggiare il piede, attraverso le rupi, dove i caprioli appena mettono il piede al disopra dei precipizi?».

E la novella con un semplice ma bello intreccio a contrasti fra vecchio e nuovo così finisce in un saluto all'ideale supremo, alla Bulgaria liberata. Il vecchio Joso muore là di fronte alla linea ferroviaria che egli aveva visto compiere guardando dall'alta rupe: «Lo trovò morto colla berretta fra le mani. Joso morì mentre salutava la libera Bulgaria....».

Ecco la grande tesi letteraria bulgara.

Così, come i serbi sono venuti spiegando la loro attitudine letteraria massime nella poesia, i bulgari sono venuti creandosi una semplice e buona prosa. Ma questi poeti e questi prosatori in fondo sono andati sempre d'accordo quanto a idealità, le attitudini soltanto erano diverse.

***

Ma un altro vincolo, certo non trascurabile e ben importante univa bulgari e serbi, vincolo che invano si cercherebbe nella produzione letteraria così bene: lo spirito, cioè, che anima la poesia popolare. Sicuro, gli slavi balcanici si possono conoscere ancor più che dalla letteratura dell'arte, dalla letteratura del popolo, da tutti quei motivi, da tutte quelle *nuances*, che, come atomi aggirantisi per entro un raggio di sole, appaiono e volteggiano là dove è più diretto, più spontaneo il calore dell'ispirazione e della vita.

Più riservati, meno espansivi, i bulgari non possono vantare la ricchezza e grandezza dei canti popolari dei serbi. Per altro essi da buoni e vicini fratelli per tempo hanno assunto anche per sè l'Edda della poesia dei serbi. Re Marco divien così anche eroe nazionale bulgaro, e, anche all'infuori dei *Veda* del Verhovitz, il popolo canta di lui, allorchè stanco e assetato per tre giorni e per tre notti cercava l'acqua nella foresta di Dimna: «O foresta, foresta di Dimna, dove hai tu l'acqua perch'io ne beva? Tu non ne hai nè perchè io beva, nè perchè io mi lavi. Oh, che il vento ti abbatta, oh, che il sole ti abbruci!» E la foresta di Dimna risponde: «Marco, forte guerriero, non maledire la foresta di Dimna, ma la vecchia *samovila* che s'è presa le seicento fontane e le ha portate in cima al monte. Essa vende un vaso d'acqua, un vaso d'acqua per gli occhi neri».

La *samovila*, o villi solitaria, era una creazione tutta bulgara, a base di concezione più tetra, era una specie di megera che sapeva i malefici, e si discosta dalla grama delle villi serbe che ricordano più da presso le oreadi e le naiadi. Talvolta è una precettrice di morale e viene «dal bosco, dal bosco di là del mare» a rimproverar le belle fanciulle, che come le bionde Stane dagli occhi neri il giorno di Pasqua si preparano ad andar alla chiesa azzimate e profumate d'acqua di rose. Chi pertanto avesse vaghezza di conoscere il patrimonio della poesia popolare bulgara può consultare la raccolta di canti bulgari pubblicata dai fratelli Miladinov a Zagabria nel 1861, o anche quella del Iastref.

Piuttosto qui giova avvertire una cosa in proposito. Non pochi adunque sono i soggetti che il popolo bulgaro ha nella sua poesia comuni coi serbi. Ma non mancano soggetti che esso ha comuni anche con serbi e con russi. Allora assistiamo a una specie di *trio*, di coro a tre: chi intona il canto, chi è l'artista è per lo più il serbo o il russo, il bulgaro pare che alzi il calice e si contenti di approvare, o accompagna lento, lento, basso, basso. Una triplice etnica della poesia!

Massime via dai miti accostandoci all'epopea di Kossovo troviamo soggetti più spesso comuni ai serbi e ai bulgari, e talvolta anche ai russi stessi. Per esempio la figura del corvo, *vran*, di quel parassita che specula sulle carneficine umane quante volte mai è essa ricordata in tutta la sua laidezza e bruttura, anche negli strambotti popolari, dove perfino, goffo come esso è, è messo in caricatura ed è fatto ballare assieme al merlo: «Balla, balla, merlo nero. — Come ballerò, se sono scalzo? — Balla, balla, corvo nero. Come ballerò, se sono solo?». Or bene, avviene di trovare in un canto del Puskin «I due corvi», *Dva vranova*, una situazione identica, già abbozzata dalla musa popolare serba e bulgara. Qui l'artista è il russo: «Presso al corvo vola il nero corvo, al corvo gracida il nero corvo: o corvo, dove troveremo il pranzo? Dove il pranzo e l'alloggio? Al corvo risponde il corvo: avrai da mangiare per tutto il giorno; nella nitida campagna presso l'acque il principe giace ucciso. Chi l'ha ucciso? Perchè? Come? Solo il falco lo sa: il nero suo cavallo lo sa nel castello, lo sa la signora sua giovane. Il falco allegro è fuggito nel bosco, il cavallo ha preso in groppa l'uccisore; la giovane signora aspetta a casa un eroe vivo e non il morto».

Che satira, che rampogna su certa patologia sociale fin da allora!

La stessa combinazione nel canto delle acque primaverili, *pomladanje vode*, che ci ricorda paganamente il *solvitur acris hiems*. Qui l'artista è un altro russo, il Tjutcev: «Per i campi ancora biancheggia la neve, le acque primaverili già rumoreggiano; i ruscelli svegliano l'addormentato monte, luccicano e parlano fra loro. E parlano in tutte parti: primavera, primavera arriva!» E l'artista russo per conto suo prosegue: «Noi siamo gli eterni torrenti, la primavera ci ha mandati innanzi. Prima-

(1) V. Oblak, *Einige Capitel aus der bulgarischen Grammatik*.

(1) V. Lazar, *Slavische Beiträge zu den biblischen Apokryphen*. — G. Polivka, *Die «Vita Adae et Evae» in der altböhm. Literatur*.

vera è qui, primavera è viva, e nei silenziosi, tiepidi giorni di maggio la nuova generazione rumoreggiante, splendente, allegra corre dietro ad essa ». Fa pensare al *Willkommen schöner Jüngling* nel canto alla primavera dello Schiller.

Ed ora? Ora io dico che gli artisti serbi e bulgari hanno tanto materiale poetico fra il loro popolo, che, basterebbe volessero badarvi, farebbero rivivere una novella età del buon gusto classico. Abbastanza per ora di canti politici! Nè hanno bisogno di correr dietro a forme strane di simbolismi. In patria guardino, in patria cerchino e ivi troveranno se stessi e il segreto della loro poesia. Se faranno così, sarà bene per essi, per essi che guardano all'avvenire.

Già il Herder, come il Goethe, prendendo occasione dalle lodi al canto popolare prognosticava un grande avvenire letterario per gli slavi del sud. Già il Kollar disse che «ciò che è l'usignuolo fra gli uccelli, è lo slavo fra le nazioni ». E il Mickiewicz, il grande polacco, che nell'esilio aveva vissuto tanto della vita di Parigi, diceva che il serbo: «è destinato a essere il musico e il poeta di tutta la razza slava, senza sapere che esso rappresenterà un giorno la più grande gloria letteraria ».

Bruno Guyon.

Dai ricordi al romanzo di Aimée de Coigny

Andrea Chenier attendeva nella prigione di San Lazzaro che la mannaia crudele, immemore della sua giovinezza, glie la troncasse prima ch'egli avesse potuto raggiungere la sua musa dalle candide ali e dalla lira d'avorio che aveva già disegnato il profilo di sogno sul cielo sanguinolento della Rivoluzione. Attendeva misurando i giorni e le ore che lo separavano dalla morte e foggiando le sue rime che lo avrebbero reso immortale, e in attesa della morte taceva per lui ogni altra voce che non fosse la voce del suo cuore, solo degno di cantare e di parlare, perchè l'arte, come egli pensava, non è nulla senza il cuore, l'arte non fa che dei versi, il cuore soltanto è poeta.... Ora, in un giorno della triste e vibrante prigionia, Andrea Chenier intravide in un corridoio di San Lazzaro la figura gentile d'una donna, la figura, giovane come lui, d'un'altra prigioniera come lui e gli parve che ella parlasse ed implorasse come il suo stesso cuore parlava ed implorava. E Andrea Chenier scrisse *La Jeune Captive*.

> L'épi naissant mûrit de la faux respecté,
> sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
> boit les doux présents de l'aurore,
> et moi, comme lui belle, et jeune comme lui
> quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
> je ne veux point mourir encore.
> . . . .
> Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson
> et comme le soleil, de saison en saison,
> je veux achever mon année.
> Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin
> je n'ai vu luire encore que les feux du matin
> je veux achever ma journée.
>
> Oh! mort! tu peux attendre: éloigne, éloigne-toi
> va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,
> le pâle désespoir dévore.
> Pour moi Palès encore a des asiles verts,
> les amours des baisers, les Muses des concerts,
> je ne veux point mourir encore!
> . . . .

Non si possono rileggere questi versi indimenticabili senza una pura commozione, ed infatti la voce della giovane prigioniera di Andrea Chenier traversa ancora i secoli come un'implorazione alla morte, chè attenda; come una grazia che domandi una grazia, con una soavità ed una dolcezza che non possono non discendere al cuore, come dal cuore son venute. Sono bastati questi versi di Andrea Chenier a dare al mondo un'immagine nuova di fanciulla degna di essere aggiunta a quelle delle poche Antigoni delle poche Cordelie che arrisero a fantasie di poeti e a desolazioni di amanti, che ingentiliscono ed esaltano per sempre la poesia nell'anima degli uomini.

Ahimè! L'immagine della realtà era ben diversa da quella sognata ed effigiata dal poeta! La prigioniera di San Lazzaro intraveduta dall'autore dei *Giambi* era sì giovane, era sì affascinante, se non bella, ma non era così pura quale la impersona e la presenta la grazia armoniosa dell'ode eterna. Quella prigioniera che addolcì gli ultimi giorni della vita di Andrea Chenier era Aimée de Coigny, la contessa di Fleury che già cominciava a discender la china dei suoi molteplici e lussuriosi amori dopo esser balzata dal suo trono aristocratico non solo nei bassifondi di San Lazzaro, ma anche in quelli dell'amor tradito e traditore. La ghigliottina doveva risparmiarla come se la morte fosse stata pronta ad obbedire alla voce del poeta, ma l'amore, ed un ben diverso amore da quello che il poeta ha fatto sognare per lei, doveva ancora travolgerla per tutte le ambagi d'una vita abbandonata al capriccio dei sensi, più che alla ragione e all'intelligenza; doveva lasciarla deserta e sconsolata in quel letto qualunque dov'ella trovò, ben lungi dalla tragica ghigliottina, una qualunque morte prosaica, molti anni dopo la morte del cantore che l'aveva idealizzata e tramandata ai posteri ammiranti.

Sorta da quella aristocrazia purulenta ed infingarda di cui la Rivoluzione doveva far giustizia, Aimée de Coigny educata dall'amante di suo padre, fu maritata ben immaturamente al conte di Fleury che aveva soltanto quindici anni. Il matrimonio fu naturalmente infelice. La contessa se ne consolò facendosi amare da un ganimede avventuriero quanto famoso, al quale le più belle dame del suo tempo non sapevano resistere e che portava un nome consacrato ormai nei fasti e nei nefasti dell'amore: Lauzun. Abbandonata da Lauzun, eccola rifugiarsi, dopo molte disperazioni, nelle braccia d'un inglese che la porta a Londra, ma anche questo inglese, Malmesbury, se ne stanca presto. Ritornata in Francia ed imprigionata da Robespierre, ella vive in prossimità del poeta che la dovrà immortalmente celebrare, ma non se ne accorge nemmeno. Si lascia far la corte da un avventuriero più basso e meno intelligente di Lauzun, Boutet de Montrond che le vuol carpire la fama del nome e la fiorente grazia del corpo e la sposa per abbandonarla a sua volta dopo averla rovinata del tutto. Non sazia dalle tristi esperienze, eccola di qui a poco precipitarsi furiosamente negli artigli di Mailla Garat membro del Tribunato pel quale torna a fare ogni pazzia. Egli la tradisce e la calpesta. Ella si sforza di trattenerlo disperatamente, si spoglia per lui di quanto le rimane, cerca di avvincerlo con tutti i legami del cuore e dei sensi finchè, abbandonata ancora, ma un po' calmata, passa dalla Rivoluzione al legittimismo come era passata dall'antico regime alla rivoluzione e sposa il buon marchese di Boisgelin, animo retto e carattere dolce che con tiepido amore e dilettevoli cospirazioni le giova a consumar gli ultimi anni nella speranza, non cieca, non illusa, ma tranquilla d'una restaurazione non soltanto borbonica, ma personale.

Tutto questo precipitar d'amori ci dice quanto la personalità di Aimée de Coigny dovette essere ardente ed irruente. La Vigée-Lebrun, la grande pittrice che ebbe agio di conoscerla, parla così di lei nei suoi *Ricordi*: «La natura sembrava essersi compiaciuta a colmarla di tutti i suoi doni. Il suo viso era affascinante, il suo sguardo bruciante, il suo corpo degno di Venere.... il gusto e lo spirito della contessa di Fleury brillavano soprattutto ». La Vigée-Lebrun presagì facilmente i pericoli ai quali una donna simile sarebbe andata incontro, tanto più che la sorprese spesso mentre scriveva al duca di Lauzun «bell'uomo, pieno di spirito e amabilissimo, ma d'una grande immoralità ». Ma io penso che siano stati appunto questi pericoli i motivi che hanno accentuato il naturale fervore di Aimée de Coigny. Molti suoi ardori, molte sue irruenze non furono che disperazioni: disperazione di vedersi continuamente sfuggire l'uomo agognato, disperazione di non aver più una posizione sociale concreta e definita, disperazione del suo tempo stesso che era tutto febbre e romanticismo, sangue in fiamma e pensiero in subbuglio. I casi della vita le diedero certo più necessità di peccato, più incontentabilità di carattere, più mutabilità di umore, ma se avesse trovato più fedeli amicizie tra gli uomini, più costante affetto in un uomo e avesse saputo scegliere il suo mondo anche fuor del suo mondo, e il suo amore tra dieci amori, ella sarebbe stata meno frenetica peccatrice e meno randagia viaggiatrice tra partiti e politiche.

Era però suo destino che ella dovesse interessare non soltanto i libri di *Ricordi* e le cronache galanti del suo tempo, ma anche la storia letteraria. Alla sua morte non solo si rievocò l'ode di Andrea Chenier, ma si ricordarono, da critici allora in voga come il Lemercier, la versatilità e l'acume del suo ingegno e le sue doti di scrittrice. Come lo stesso Lemercier accennava nel necrologio di lei, ella aveva scritto il suo bravo libro di *Memorie* ed un romanzo, *Alvare*, che erano stati molto apprezzati da coloro che avevano potuto leggerli. Soltanto queste *Memorie* e questo romanzo erano introvabili. Nell'onda vertiginosa della vita di Aimée i suoi scritti erano stati travolti come poveri resti d'un naufragio che, anche giunta la calma, vanno ignoti alla deriva e scompaiono per sempre.

Ora avvenne che alcuni anni or sono il manoscritto delle *Memorie* di Aimée de Coigny, senza nome d'autore, ma facilmente riconoscibile dal contenuto, capitasse nelle mani di Etienne Lamy, il quale lo pubblicò con una finissima introduzione biografica. Le *Memorie* rivelarono in Aimée una scrittrice di buon senso, di rara penetrazione psicologica e politica, ma rivelarono la saggia consorte del Boisgelin cospiratore legittimista, non la impaziente e tradita amatrice già conosciuta, ma che si sperava pronta a ridisegnarsi senza pudori ad altre remore. Le *Memorie* eran memorie sociali e politiche atte a gettar luce su fatti ed uomini del tempo che seguì immediatamente alla Rivoluzione e precedè immediatamente la Restaurazione. Erano *Memorie* d'un Saint-Simon in gonnella, non parlavano d'alcove, non parlavano nemmeno della donna letterata. Furono una delusione. Chi conosceva certe lettere impudiche di Aimée, certe lettere che alcuni collezionisti come Gabriel Hanotaux mantengono segrete, non se ne potè dar pace assolutamente.... Ed ecco in questi giorni un'altra rivelazione ed un'altra delusione. *Alvare*, il famoso romanzo, che ormai tutti s'erano rassegnati a credere una fantasia di qualche critico, una diceria di qualche stiaccendato contemporaneo di Aimée, da poi che non se ne era trovato nemmeno una copia, nonchè il manoscritto, è stato scoperto.

Frugando nei ripostigli del castello di Coigny se ne sono scovate venticinque copie soltanto, che un accorto libraio si è subito accaparrate e ha subito vendute ad altrettanti bibliofili a caro prezzo e tra non poche dispute. Abbiamo dunque *Alvare* di Aimée de Coigny, abbiamo un romanzo nuovo d'autrice famosa il cui nome deve ormai esser aggiunto a quello delle altre letterate che formano una certa parte della gloria delle lettere francesi, abbiamo un romanzo contemporaneo di *Atala*, di *Réné*, di *Obermann*, di *Adolphe*.

Ahimè, ancora! I pochi che han potuto leggere al completo il romanzo d'Aimée de Coigny ci assicurano che esso non vale i suoi illustri contemporanei. *Alvare* non è infatti — e abbiam potuto tutti riconoscerlo negli ampi estratti che ne ha dati il *Temps* — che una lunga e farraginosa storia romantica, tutta rimpinzata di deliranti invocazioni e di esasperati punti esclamativi dove gli episodi si sovrappongono sempre, più che logicamente succedersi e la materia è svolta sempre più a capriccio dei personaggi che entrano ed escono di scena che ad artistico raziocinio e a vitale ragione del racconto. Non solo, ma purtroppo il romanzo non è il romanzo di Aimée, non lo è almeno come noi lo avremmo voluto o ce lo saremmo immaginato. Esso, infatti, predica la libertà dell'amore ed Aimée di libertà in amore ne ha avuta quanta ne ha voluta; predica contro l'ortodossia religiosa che vincola i cuori ed Aimée infatti ha spezzato tutti i vincoli e non ha mai avuto ritegni ecclesiastici; ma esso non ci narra il romanzo di Aimée. È pieno zeppo d'amore, ma non ci narra gli amori di Aimée. *Alvare* è il romanzo di un marchese spagnuolo, Alvare della Cuida, che viaggiando in Inghilterra s'innamora d'una povera orfana, Luisa Trevor. Quando Alvare è giunto al punto che dovrebbe decidersi a sposar Luisa, è costretto a confessare d'esser già ammogliato. Luisa perdona e i due si separano giurandosi ancora una volta una eterna per quanto lontana fedeltà. Alcuni anni dopo Alvare ritorna, dice che sua moglie è morta e sposa Luisa che conduce con sè in Spagna. Ma la moglie non è morta, è relegata in Italia e lo spagnuolo abbandona Luisa per correre a raggiungerla. Il marchese non è più nemmeno marchese, è naturalmente, un figlio naturale! Il re di Spagna continua, però, a benvolerlo lo stesso, lo nomina grande di Spagna, gli lascia tutti gli onori. Invano. Il fatale marchese giunto in Italia e ricongiunto alla prima moglie muore di crepacuore chiamando e invocando la seconda moglie, la veramente amata, Luisa.

Potete immaginare come grondi di lacrime e tremi di commozioni irrefrenabili questa romantica storia. Non vi mancano osservazioni acute e profonde, bei giri di frasi, esperienza del bel mondo e della buona letteratura. Ma quel che non manca non ci compensa del troppo abbondante lirismo e delle lungaggini eccessive. Il peggio è che alcuni han creduto, e ben a torto, di riconoscere in Alvare proprio Andrea Chenier. Val la pena di dire che nessuna somiglianza corre tra il nebuloso ed esclamativo spagnuolo e il lucido, puro poeta delle *Elegie* e dei *Giambi*? Ravvicinare Alvare e Andrea Chenier significa oltraggiare il poeta che un giorno si è avvicinato alla procellosa amatrice che fu Aimée per innalzarla sino al suo sogno, non per scendere sino alla sua alcova e alla sua disperazione sensuale. La *jeune captive* resta la sola, la vera compagna di Andrea Chenier, ma la *jeune captive* non è Aimée de Coigny, proprio così come il poeta dalla lira d'avorio non è *Alvare*.

Aldo Sorani.

Raspollature critiche

Intorno al Carducci (mi è già accaduto di notarlo) si lavora troppo e troppo poco, sì che, qualunque scritto si legga a tal proposito, se ne esce insoddisfatti con un'ombra di rammarico. Qualche cosa di peggio può anche darsi: per esempio, appena si sia scorso il volume di Giacomo Perticone: *L'opera di G. C.* (Catania, Giannotta) «studio, dice l'autore, sistematico e in certo modo compiuto ». Il Perticone, avendo, a quel che si capisce, amore pel sistema e per la compiutezza, incomincia, un po' *ab ovo*, con questo aforisma: «L'uomo non nasce a scrivere, ma solo a fare », e, con citazioni tratte dal Leopardi e dal Bovio, si prepara a discutere dell'opera carducciana nel suo duplice aspetto di critica e di poesia. Le sue definizioni appaiono piuttosto curiose. Ecco tratteggiato il valore di *Juvenilia*: «Quel libro di poesie, venuto fuori in un periodo, in cui la scuola romantica, degenerata nell'esclusivismo letterario, declinava per l'influenza straniera che l'avea fatto sorgere e prosperare, il suo valore è più nella forma che nella sostanza, più nell'indirizzo letterario che nel contenuto di pensiero e di vita. E in ciò appunto che tale reazione presenta di assoluto, di ingiusto, di esclusivo è il suo significato e la sua forza ». Un rompicapo, vi dico, se si includa nel capo anche la sintassi.

Nè meglio è trattata la poesia del Carducci maturo. La sua squisita sensibilità di fronte alla storia («sol nel passato è il bello ») è intesa come prodotta da una statistica di nascite e di morti in un mondiale ufficio di anagrafe: «I morti sono pel Carducci gl'immortali morti, le grandi figure ornamentali della storia, certo senza possibilità di novero, maggior moltitudine che i vivi, i vivi immortali o immortalabili ». Non sfuggirà, mi auguro, l'accorgimento col quale i nostri contemporanei che ancor godono l'aurea luce del sole sono distinti in tre categorie a seconda che essi si trovino ad essere semplicemente vivi (roba da suicidarsi sull'istante) o vivi immortali, categoria *extra-strong*, o vivi immortalabili cioè tali da farci nutrire fondate speranze sulla loro condotta avvenire. Non discuto poi sull'argomento che il numero dei morti è di gran lunga superiore a quello dei vivi: ciò è vero, gran Dio, ciò è vero.

Nel libro del Perticone, salvo codeste curiosità, non trovo altro di notevole. Curiosità di genere diverso leggo in tre interessanti opuscoli di Giovanni Canevazzi su *Giosuè Carducci a Modena*, due usciti su la *Rivista d'Italia* (1908) e l'*Archiginnasio* (1912), un terzo, contenente lettere del poeta sin qui inedite, pubblicato per nozze (Modena, Ferraguti). Piccole notizie, raccolte con garbo, ed utili a lumeggiare non solo la vita del Carducci ma la storia della cultura modenese di quarant'anni fa, quando, fra gli anni 1873-1885, su per giù «un gruppo di valenti e di studiosi si radunavano il sabato sera o all'albergo della Mondatora o all'*antro*, come a dire nel retrobottega di una fiaschetteria, che aprivasi all'angolo opposto dell'albergo indicato ».

Erano discussioni d'ogni genere, soprattutto di letteratura, arte, storia, politica e vi partecipavano uomini oggi ignoti o quasi dimenticati ma pure a quei tempi di nome di volontà d'ingegno: Giuseppe Baroni e Francesco Borsari, deputati e letterati, Giuseppe Silingardi, studioso di storia regionale; Chiaffredo Hugues, popolarizzatore di libri e autori tedeschi in Italia, in ispecie dell'Hamerling; Ettore Arman, Luigi Rossi, Dasio Carraroli. Altre adunanze si tennero più tardi in casa del Silingardi e una volta che, oltre il Carducci, v'intervennero Guido Mazzoni, Severino Ferrari e Vittorio Rugarli, si ebbe un'allegra parodia delle varie maniere poetiche di ciascuno d'essi; e Guido Mazzoni, a cui la vena epigrammatica dura anch'oggi, autoparodiasò la *Macchina da cucire* con la *Macchina da caffè*.

Dal Carducci al Manzoni, da noterelle biografiche ad un'operetta critica. Intendo dire delle *Poesie liriche di A. M.* con note storiche e dichiarative di Alfonso Bertoldi (terza edizione, Firenze, Sansoni). È una raccolta per le scuole, genere che può trarre in inganno quanti ormai sono avvezzi a considerare tali libri in modo pessimistico come un prodotto commerciale, scarso di originalità, mosaico non sempre abile di opinioni e di ricerche altrui. Meno male quando si rispettino le convenienze morali e di metodo, citando le fonti delle notizie pur secondarie; ma l'abitudine è ben diversa e forse il Bertoldi se ne sarà più d'una volta accorto nel tener dietro alla meritata fortuna dei suoi commenti. Di alcuni autori — Parini, Monti, Manzoni — egli ha conoscenza piena ed esattissima non solo riguardo alla biografia e allo svolgimento intellettuale, ma riguardo anche alla storia dei singoli testi, ed alla loro fortuna critica, sì ch'egli può ricostituirli nella forma genuina e definitiva e lumeggiarli con note tanto più sicure e inconfutabili quanto meno è da temere che il testo illustrato e i documenti su cui si fondano ricevano modificazioni da nuove ricerche. All'oculatezza del Bertoldi nulla sfugge: nel presente volume manzoniano, ad esempio, le note introduttive ad ogni poesia lirica contengono, in sobria e lucida esposizione, la storia esterna ed intima della poesia, l'elenco degli scritti critici e storici sulla medesima, analisi metriche ed estetiche; veri saggi letterari, con giudizi ricchi di misura e di finezza, in cui del «saggio » è la sostanza e manca l'apparenza.

Contemporanei del Manzoni e diversissimi da lui e fra di loro son due poeti di cui, a titolo di notizia, convien qui fare menzione: Francesco Dall'Ongaro e Domenico Tempio. Del primo — popolare per i suoi stornelli politici — Nico Schileo raccoglie *Stornelli poemetti e poesie* (Treviso, Zoppelli) in una ristampa non priva di errori con una introduzione non priva di ingenuità, ma in complesso utile a chi studii le forme più andanti del romanticismo italiano; del secondo Natale Scalia racconta la vita, discute le opere, riproduce alcuni saggi poetici (Genova, A. F. Formiggini) opportunamente ricordando il conto in cui deve essere tenuta la poesia dialettale siciliana che annovera il Tempio ignoto subito dopo il Meli, famoso e non letto.

Il Dall'Ongaro è stato ormai così ben definito che non occorre ritornarci su. Lo Schileo lo ammira un po' troppo, quando lo considera «degno d'essere onorato, se non fra i sommi, certo fra i grandi autori »; eccesso di giudizio compatibile in un giovane, come presumo sia il raccoglitore, che ha per il poeta in discorso deferenza, anzi venerazione, di conterraneo e d'ospite. Eccetto una parte degli *Stornelli* poche cose di lui si ricorderanno, annegate nella prolissità della lirica romantica; anche la bizzarria *Il diavolo e il vento*, notevole come spunto, ma condotta troppo per le lunghe, finisce per sembrarci una cosa molto comune. Assai gentili pochi versi attribuiti a Saffo da uno scoliasta greco e, nel Dall'Ongaro, tradotti così:

> Siete una dolce lazzeruola
> Che in cima al ramo s'invermiglia sola;
> In cima al ramo, sull'estrema punta,
> Dimenticata... no, ma non raggiunta.

Maggiore interesse desta in noi il ricordo di Domenico Tempio (1750-1821) siciliano e poeta pornografico. Ed è un guaio quello della pornografia perchè ha impedito allo Scalia di riprodurre molte fra le liriche più originali del Tempio che fu ingegno satirico e umoristico, qua e là, di grande finezza. Così ha principio una descrizione di Venere:

> Intantu di lustru a passu lentu
> La bellissima Veniri cumpari
> Cu nuda e sula pri li larghi strati
> va cugghennu lu friscu pri la stati

dove il quarto verso «va raccogliendo il fresco per l'estate » è, infine, una bella canzonatura! A Dio che ha creato l'uomo di fango, il poeta osserva che nelle opere di mano egli non sa un'acca del suo ufficio:

> In locu di fari stu travagghiu lavuru
> Non putia stari cu li manu in sacca?

Codesto poeta satirico ha ottave di nitore ariostesco. L'Ariosto egli dovè leggere e studiare con affetto intenso tanto che, sostituendo i suoi motivi pornografici a quelli della cavalleria, ebbe a parodiare l'inizio dell'*Orlando Furioso*:

> Li fimmini, li masculi, l'amuri
> Li purcarii, l'audaci imprisi iu cantu.

«Amu la Paci e cantu lu Piaciri », disse di sè in un altro verso bellissimo. O puritani, un po' di simpatia d'arte e d'indulgenza umana pel cantore del piacere e de «li purcarii » che, nella sua vena nativa, cantava con uguale veemenza le cose purificatrici accanto alle sozze, e accompagnava le scurrilità con gl'inni al sole e le lodi della primavera.

G. R.

L'Argentina all'incanto

Dal principio di novembre fino ad oggi il pubblico romano ha saputo — per mezzo dei soliti compiacenti comunicati sui giornali — che il municipio aveva deciso di togliere il teatro alla Società dell'Argentina; che il cavaliere avvocato Gino Pierantoni aveva dato per la quindicesima volta le sue dimissioni, le quali erano state rifiutate; che le dimissioni del cavaliere avvocato Gino Pierantoni erano state accettate; che la Compagnia Stabile della Città di Roma non sarebbe venuta più nella città da cui s'intitolava; che la Compagnia Stabile della Città di Roma avrebbe ripreso il corso delle sue rappresentazioni all'Argentina il primo dicembre; che Ermete Zacconi aveva accettato di esserne il direttore; che Ermete Zacconi non era più il direttore della Stabile; che il cavalier Ferruccio Benini aveva accettato quel posto onorifico e non del tutto gratuito; che il cavalier Ferruccio Benini lo aveva rifiutato. Oggi, primo febbraio dell'anno 1913, siamo a questo punto: ma c'è tempo ancora — prima che questo mio articolo sia letto dal pubblico — di leggere altre quattro o cinque comunicati i quali fra molti aggettivi di lode e di esaltazione c'informino che le sorti dell'Argentina sono finalmente assicurate. Ahimè sono lontani i giorni in cui, d'innanzi a una platea meravigliosa, con l'intervento della Corte e dei Ministri, s'inaugurava trionfalmente la nuova istituzione, con quel *Giulio Cesare* che per i nostri buoni critici nazionalisti aveva un difetto solo: quello di essere stato scritto da un inglese, «un barbaro che non era privo d'ingegno ».

Ma il primo errore era stato commesso mandando via Edoardo Boutet sotto la cui direzione si erano avute alcune interpretazioni di primo ordine e che era riuscito a far trionfare — oltre il consueto repertorio moderno — il *Giulio Cesare* e l'*Orestiade*, l'*Alcade di Zalamea* e il *Bavaglio*, ed altre di maggiore importanza ne aveva già pronte. Al Boutet successe Ugo Falena, che attraverso le prime e non lievi difficoltà portò al trionfo la *Nave* di Gabriele d'Annunzio e iniziò le trattative di quel *Sogno di una notte di mezza estate* che altri più tardi doveva sfruttare come il buon successo di una iniziativa propria. Pure, anche il Falena dovette cedere il posto e fu allora che venne sulla scena l'avvocato Pierantoni, un uomo furbo ma senza grandi ve-

dute, un amministratore di ripieghi e — soprattutto — un piccolo despota cui dava ombra qualunque personalità potesse offuscare la sua. E infatti cominciò col disgustarsi il Garavaglia, che oltre aver dato alcune eccellenti interpretazioni — quella del *Bruto* shakespeariano — si era rovinata la salute per allestire quella *Nave* che fu anche un gran trionfo di armonia e d'insieme. E dopo il Garavaglia, in una ridda che a rievocarla oggi sembrerebbe incredibile, tutti coloro che all'Argentina avevano dato il loro ingegno e la loro attività, tutti coloro che se ne erano resi benemeriti furono allontanati e disgustati con tali arti ingiustificabili che a taluni parvero perfino sconfinare dall'ambito della legalità. Sicchè durante un periodo di due anni la Stabile di Roma fu traslocata nelle aule del Palazzo di Giustizia e della Pretura: comici, autori, attrezzisti, musicanti, fornitori furono messi nella necessità di ricorrere sempre al Tribunale per farsi dar ragione e — bisogna aggiungere — che il Tribunale riconosceva costantemente che essi quella ragione l'avevano e condannava sempre e in ogni caso la Società dell'Argentina a pagare.

Intanto si era avuto il fenomeno Benelli. La *Cena delle Beffe* era stato un trionfo tale, quale da molti anni il teatro italiano non aveva registrato. Un trionfo che finì col riuscire dannoso allo stesso autore, ma che certo fece incassare a quella Società parecchie centinaia di mila lire. Fu allora che — credendo di aver trovato la gallina dalle uova d'oro — la Compagnia Stabile della Città di Roma si trasformò in compagnia benelliana. Sicuri che il filone sarebbe continuato anche nelle future produzioni, si tagliò corto il programma primitivo e si spinse a tanto la fiducia che, nella certezza di avere col *Mantellaccio* una seconda *Cena*, si organizzò il grazioso inganno — lo chiamo così perchè il sostantivo esatto non vorrei adoperarlo — secondo il quale il Comitato dell'esposizione per il 1911, dette alla Società trecento mila lire per un programma di cui *non si mantenne nè meno un articolo*, per un programma che coloro stessi i quali lo proponevano, erano decisissimi a non attuare fin dal momento che lo proponevano ai componenti la giunta teatrale della Mostra romana!

Da allora la catastrofe precipitò: il pubblico disgustato da tanti disinganni, non andò più in teatro; l'opera benelliana non resse quello che si era sperato e d'altra parte si riuscì a disgustare anche il Benelli che pure dell'Argentina era stato a un certo momento il salvatore. Cominciarono le lotte intestine, la ridda dei comici, i pettegolezzi di palcoscenico acutizzati da intromissioni estranee alla direzione. Poi vennero le dimissioni date e ritirate cento volte al mese. Poi....

Poi siamo arrivati al punto in cui ci troviamo oggi: un teatro senza compagnia, senza direzione, senza programma, senza attori e — quello che più conta — senza pubblico. Ora, di fronte a questo stato di cose, il Municipio dovrebbe intervenire: o, con la prossima stagione la Società dell'Argentina si presenta con un programma ben definito e sicuramente garantito, un programma d'arte sia per il repertorio, sia per gli esecutori; o il Comune rescinde il contratto e toglie il teatro agli esercenti. Perchè non c'è nessuna ragione al mondo che il Comune della capitale del Regno, dia in esercizio gratuito il suo più bell'edificio a una società di ottimi signori i quali cercano di sfruttarlo, il meno male possibile, recitando la *Piccola Cioccolataia*, l'*Aigrette* e simili commedie di repertorio comune che ogni qualunque «compagnia di giro» è in caso di dare con elementi migliori e con maggiore concorso di pubblico.

Io, intendiamoci, non sono personalmente contro quelle produzioni e per conto mio sono prontissimo ad applaudire anche le *pochades*, visto che dalle *Atellane* in poi anche quello è stato un genere teatrale che ha sempre incontrato il favore del pubblico. Ma per farci ridere alle scempiaggini della *Môme Crevette* o alle incongruenze del *Niente di dazio*, bastano la Dina Galli o il Sichel, i quali hanno il favore del loro pubblico e non chiedono al municipio, agli azionisti, alla Corte, nessuna somma per tirare innanzi.

Ma l'Argentina era sorta con uno scopo artistico ed educativo: ora è per questo scopo e perchè certi allestimenti scenici e certe interpretazioni costano molto e rendono poco che, municipio, Corte e azionisti avevano contribuito alla formazione del capitale sociale. E il pubblico, che per trenta sere gremì la sala alle rappresentazioni del *Giulio Cesare*, che acclamò per cento rappresentazioni di seguito la *Nave*, che si affollò per venti volte alle divine fantasie del *Sogno di una notte di mezza estate*, il pubblico rispose degnamente all'appello. Cominciò ad abbandonare il teatro quando si vollero dare le *Zazà* e le *Cioccolataie* e fece bene. Per quelle rappresentazioni non c'era proprio bisogno di incomodare tante brave persone e di incidere sui programmi l'S. P. Q. R., avvezzo a ben altre tragedie! Come stanno le cose oggi, bisognerebbe avere il coraggio di disfare ogni cosa per ricominciare da capo. Ma sopra tutto bisognerebbe lasciare da parte i soliti nomi di artisti i quali hanno fatto troppo cattiva prova finora per dar garanzie di buon successo per l'avvenire. Ferruccio Benini è un eccellente *Don Marzio*: continui dunque a recitare benissimo nel suo dialetto, e non venga a trasformare Florindo in Amleto. Se no si continuerà a propagare quel curioso sistema italiano, del dare a torto e a traverso incarichi a persone che non se li aspettano nemmeno, quel sistema per il quale non ci sarebbe da meravigliarsi troppo se un giorno o l'altro, per ricompensare Gabriele d'Annunzio dei suoi meriti letterari, lo nominassero comandante in capo della squadra.

E, soprattutto, auguriamoci una cosa che in un modo o nell'altro — magari con la sua definitiva chiusura — si faccia per l'Argentina qualcosa davvero e ci si risparmi lo spettacolo pietoso e grottesco al tempo stesso di questo eterno problema che — peggio della quadratura del circolo — non riesce mai a trovare la sua soluzione.

Diego Angeli.

La campagna della Libia vista dai campi turco-arabi

G. Rémond, che come corrispondente dell'*Illustration Française* seguì dal gennaio al maggio decorso ai campi turco-arabi la campagna di guerra in Libia, percorrendo in tutta la sua larghezza la regione dal confine tunisino a quello egiziano, ha riunito in un ricco volume documentato da numerose fotografie, le lettere da lui inviate al grande periodico parigino (1). Il pubblicista francese ha voluto, nella ristampa delle sue lettere, attenuare in parte la crudezza di certi giudizi che suscitarono al tempo della loro pubblicazione una sgradevole impressione in Italia e che diventò in qualche momento giusta indignazione, per il modo tendenzioso delle illustrazioni. Del nostro paese e degli italiani egli si professa anzi più volte apertamente amico; nè io voglio certo mettere in dubbio la sincerità di questi suoi sentimenti, sebbene in qualche caso egli si mostri facile ad accogliere sul conto nostro giudizi ed apprezzamenti poco benevoli più di quello che una verace stima ed amicizia comporterebbe. Ma di ciò non gli faremo soverchio carico. D'altronde i quattro mesi da lui trascorsi in contatto coll'ufficialità turca e coi combattenti turco-arabi non possono non aver lasciato qualche traccia nel suo animo. L'ospitalità ricevuta, le cortesie usategli ed anche soltanto la prolungata convivenza, sono titoli legittimi per giustificare la maggior simpatia che egli dimostra per la causa loro. Negli ufficiali turchi egli non sa vedere che dei gentiluomini perfetti, di grande valore e di sentimenti elevatissimi, e animati tutti dal nobile ideale di difendere l'integrità dell'Islam. Egli esalta la loro opera di organizzazione e, trascinato da questa sua grande ammirazione, non sa mai trovare una parola che suoni condanna per l'opera di un governo che, pur sapendo la sua causa indiscutibilmente perduta, lasciò che tutti i danni di una guerra lunga e micidiale si riversassero sulle popolazioni per le quali, in tanti anni di dominio, nulla aveva fatto e delle quali oggi si vantava di assumere la difesa. Solo che un dubbio ci si affaccia. Ma questa guerra prolungata ha proprio costituito un grave danno per le popolazioni indigene o non piuttosto un reale vantaggio materiale di fronte al quale le migliaia di vite troncate per chi della vita ha un così basso concetto, non rappresentano nulla?

A parte questa considerazione, il libro del Rémond si legge con molto interesse ed anche con grande profitto. Non solo infatti gli avvenimenti di alcuni mesi di guerra ci si presentano esposti come apparivano dal lato opposto al nostro, con apprezzamenti e critiche del quale lo storico imparziale non può non tener conto; ma il Rémond fu anche in contatto con personalità arabe di cui ci preme conoscere i sentimenti; vide luoghi che soltanto ora incominciamo a raggiungere; compì attraverso tutta la Libia uno dei viaggi più estesi che la storia della esplorazione della regione possa registrare e sebbene parte dei suoi itinerari fossero percorsi affrettatamente e di notte, egli è in grado di darci notizie di località e di regioni che nessun moderno viaggiatore visitò e descrisse. Merita dunque di seguirlo attraverso le sue corrispondenze e di rilevare quanto di più utile per noi possano contenere.

* * *

G. Rémond penetrò nella Tripolitania per la via di Dehibat, ultimo posto francese tunisino in prossimità del confine già turco. Sul tracciato di confine stabilito dalla commissione mista franco-turca del 1910, egli ha subito l'occasione di esprimere un giudizio che non può passare per noi inosservato. Se un giorno, egli scrive, gli italiani dovessero restar padroni del paese, il confine dovrebbe esser certamente rettificato a profitto della Francia. Ciò, secondo lui, risponderebbe al desiderio delle popolazioni che sanno i francesi ricchi e generosi mentre temono la concorrenza che i coltivatori e gli artigiani italiani farebbero il giorno in cui il territorio cadesse in mano loro. È da ricordare che il trattato di delimitazione turco-tunisina del 1910 lasciava Ghadames 14 chilometri ad est del confine convenuto e che per conseguenza l'oasi di Ghadames, gli abitanti della quale, a quanto si annunziò, avrebbero già sollecitato la nostra occupazione, è di diritto pertinente all'Italia insieme a tutto il territorio già turco della Tripolitania e della Cirenaica e loro dipendenze.

Da Dehibat a Nalut, il centro più occidentale del Gebel tripolino, intercedono 40 chilometri di un territorio talvolta aspro e roccioso, talvolta dolce e ben coltivato da ricordare la Provenza. Nalut conta 4000 abitanti, ma forse non più di un centinaio si trovavano allora nel paese, laddove gli altri, o erano alla guerra od erano emigrati in Tunisia. Accolto cortesemente dalle autorità locali, proseguì quindi per Giado-Fessato: regione popolosa comprendente cinquantacinque villaggi con circa 20,000 abitanti, dei quali la maggior parte usa spostarsi periodicamente per attendere alle coltivazioni negli *uidian* o nei tratti di steppa dove le pioggie invernali hanno raccolto una certa umidità. «Tutta la popolazione — scrive il Rémond — è disposta a difendere il paese contro gli italiani.... Il sentiero oltre Giado segue la cresta della montagna; il paesaggio ha perduto il suo carattere di selvatichezza e di vitalità; sono valloni ed ondulazioni del suolo che si succedono presentando nelle loro pieghe piantagioni di ulivi e di fichi; l'erba è abbondante e disseminata di violette e di giunchiglie». Pervenuto così a Zintan, grosso villaggio di Trogloditi al pari dei Garian, il Rémond continuò la sua via per Jefren, traversando una regione fertile, ricca, popolata di oliveti, di fichi e persino di viti; una terra che, ben coltivata, darebbe senza dubbio degli abbondanti raccolti. A Jefren comandava la piazza Jussuf Gemal che si trovava a Tripoli al tempo del bombardamento italiano. Non è inopportuno riferire quanto l'ufficiale turco ebbe a dire al Rémond: «La situazione dei turchi durante una quindicina di giorni fu terribile. Gli arabi asserivano che essi avevano venduto la Tripolitania agli italiani e rifiutavano non soltanto di aiutarli, ma anche di fornir loro viveri e cammelli. In seguito gli ufficiali turchi, avendo organizzato le prime scaramucce, gli arabi si convinsero che non erano dei traditori e cominciarono a trattarli meglio. Il deputato del paese Suleiman Baroni ed alcuni capi religiosi si misero a predicare la resistenza e ad arrolare dei volontari. Vennero le vittorie dell'oasi, quando gli italiani furono respinti nell'interno di Tripoli e gli avamposti turchi si stabilirono nella città stessa (?) mentre il quartier generale era a Suk el Giuma (mercato del venerdì) a quattro chilometri dalle mura. Finalmente dopo quaranta giorni ed in seguito all'arrivo di nuovi rinforzi, si dovette retrocedere su Azizia pel pericolo di essere accerchiati. Ma l'alleanza tra turchi ed arabi era ormai cosa fatta. L'entusiasmo per la guerra santa era salito al più alto grado, dalle tribù della pianura a quelle della montagna ed alle lontane popolazioni del Fezzan e del Sudan. Gli italiani, aggiunse il comandante, avevano tuttavia preparato le cose ammirabilmente per conquistare il paese senza colpo ferire. In Tripoli avevano 12 capi dalla loro (Hassuna Karamanli, Halid Gargani, Mohammed el Buseri, l'attuale cadì, ed altri), che eran stati comprati a caro prezzo (?!) e facevano propaganda contro i turchi. Il console Pestalozza mostrava un'attività infaticabile; ufficiali e spedizioni avevano percorso il paese, compiuto dei rilevamenti, sparso del denaro. Finalmente la situazione dell'Europa in generale e della Turchia in particolare, e insieme quella della Tripolitania e la miserevole condizione dei suoi abitanti rovinati dalla carestia, faceva considerare da tutti ed anche dai turchi e dagli arabi, la resistenza come materialmente impossibile. Inoltre l'esercito e l'armata italiana erano organizzati in modo perfetto».

Come si è operato il miracolo della resistenza in mezzo a tante difficoltà e con tante poche risorse, osserva il Rémond, è ciò di cui perfino quelli che l'hanno compiuto si rendono appena conto; e questo egli si propone di chiarire nel suo viaggio.

Jefren è abitata da tribù bellicose che seppero opporre una resistenza accanita all'invasione turca, alla quale occorse tre anni per assoggettare il paese. Al pari di Giado Fessato di Zinten e di Nalut, ancora Jefren non è stata occupata da noi. Quivi si è ritirato, com'è noto, quel ricordato Suleiman Baroni, organizzatore della resistenza. Ma non è inutile ricordare come i capi di tutta questa sezione occidentale del Gebel si siano recati a Tripoli a fare atto di sottomissione all'Italia.

Da Jefren al Garian il Rémond dice di avere attraversato vallate ed altipiani magnifici coperti di ulivi enormi che danno l'illusione di essere in Provenza od in Toscana. Ma tutta questa natura — egli scrive — sembra curvata e piegata dal vento.

Al Garian risiedeva allora (febbraio 1912) Fethy bey, capo dello stato maggiore turco, della cui cortese ospitalità il Rémond si loda. Non è qui il caso di riferire quanto egli dice del paese ormai da noi pacificamente occupato, e dei prigionieri italiani che ivi allora si trovavano e pei quali la sua carovana portava i doni e i soccorsi inviati dall'Italia. Disceso ad Azizia, sede del quartier generale turco, non vi vide che pochi o punti regolari, nessun pezzo di artiglieria, pochi beduini armati di vecchi fucili. «Era tutto questo che arrestava gli italiani? — egli si domanda. — Certo mi avevano ben detto: è incredibile, ne sarete stupefatto. Ma la realtà superava tutte le descrizioni». Ferhad bey, deputato di Tripoli, oggi a noi spontaneamente sottomesso, gli ripetè la narrazione delle prime vicende del paese dopo lo sbarco e gli espone la parte grandissima da lui avuta per organizzare la resistenza. «Fra turchi ed arabi — scrive il Rémond dopo riferite le parole di Ferhad bey — sono stretti ormai dei vincoli che non si capisce come possano venire sciolti. È troppo sicuro che a pace fatta essi continueranno la guerra e che se il governo turco richiamasse i suoi ufficiali e i suoi soldati, quelli li riterrebbero». Il fatto ha dimostrato fortunatamente come per quanto riguarda almeno la regione compresa fra Tripoli, il Garian e Misurata, la *troppa sicurezza* dello scrittore francese non fosse molto fondata!

Le informazioni di Ferhad bey e i giudizi, che su quelle il Rémond fonda circa ai rapporti turco-arabi, non si mostrano veramente troppo in accordo con quelli che esprime un ufficiale giovane-turco, col quale si trova ad Azizia. Il panislamismo per lui è una chimera; l'unità religiosa è un nulla di fronte alle differenze di razza e di costume, alla distanza geografica, all'impossibilità di comprendersi dei vari popoli affiliati all'Islam. Ed infatti, nota per conto suo il Rémond, se io debbo riferirmi allo spettacolo che mi si offre ogni giorno, come vedere tra turchi ed arabi altri rapporti che da padroni a servi; come supporre in uomini così diversi, una stessa anima ed una stessa passione? Non vi possono essere caratteri, temperamenti e tipi più differenti. Tuttavia l'influenza della religione è per lui decisamente superiore. Senza dubbio a quella si uniscono altri sentimenti: un certo patriottismo territoriale meno estraneo che non si creda all'anima araba, gli odî eccitati dalla dura repressione esercitata dagli italiani in seguito al sollevamento dell'oasi, finalmente l'asserzione mille volte ripetuta che essi sono il popolo più miserabile del mondo e che convengono qui spinti dalla fame per spogliare gli arabi delle loro terre e del loro bestiame!

Sul sentimento patriottico degli arabi insiste anche Ferhad bey esortandolo a non parlare di *guerra santa*. «Noi siamo dei patriotti come i vostri uomini della rivoluzione e non dei fanatici religiosi. Se il governo turco ci abbandona, ebbene noi lo proclameremo decaduto dai suoi diritti e proclameremo la repubblica di Tripolitania e vedrete che sapremo bene difenderla». Non è male conoscere che cosa, sulla fede almeno del Rémond, pensassero e dicessero le maggiori personalità locali già nostre nemiche, e dopo la pace passate dalla nostra parte.

Ma nonostante le affermazioni in contrario, il Rémond persiste a considerare come una vera guerra santa quella che qui si combatte in favore dell'Islam contro gli infedeli. Senonchè verrebbe fatto di domandarsi quale fede dovrebbe riporsi nell'invocazione dell'intervento della Francia che alcuni arabi saputolo di quella nazione gli avrebbero rivolta. «Dite che se il nostro paese non deve restar libero, noi vogliamo darci alla Francia.... noi vi consideriamo come fratelli!». Forse che le imprese dei francesi in Algeria, a Tunisi od al Marocco rappresentano qualche cosa di diverso dalla nostra in Libia?

Lasciato il campo di Azizia, il Rémond si diresse su Casr Tarhuna, che egli dipinge come il primo luogo della Tripolitania abitato da esseri umani simili a noi. Quindi proseguendo verso Homs, pervenne al campo di Khalil bey all'indomani della battaglia del Mergheb, visita successivamente Sliten, famosa in tutta la Tripolitania per la tomba del gran marabutto Sidi Abdessalam, che ivi si venera, e quindi Misurata dove riceve ottime accoglienze da quelle popolazioni attive e laboriose che pare si dessero poca cura della guerra.

Volendo raggiungere la Cirenaica, deliberò di seguire la costa sirtica; impresa che nessun viaggiatore europeo da moltissimi anni aveva compiuto. A Casr Ahmed, posto telegrafico a due ore da Misurata, s'imbattè in un sergente turco ivi addetto che aveva accompagnato alcuni mesi prima la missione San Filippo imprigionata poi a Socna: «Credi tu, gli domanda, che quegli italiani fossero degli spioni?». «Non so, gli risponde il sergente, ma non lo credo: mi sembrarono della gran brava gente». A Sirte trova l'emiro Alì, il figlio di Abd-el-Kader, venuto da Damasco col proprio figliuolo per partecipare alla guerra contro gl'italiani. È noto come il famoso emiro a pace conclusa entrasse in ottimi rapporti con noi, fosse ricevuto a Tripoli con le distinzioni dovute alla sua qualità e mostrasse sempre le sue buone disposizioni a nostro riguardo, anche dopo pervenuto a Tunisi. Ma allora ben diversi erano i suoi sentimenti. «Di' alla tribù — così rivolgendosi al capo degli Hassuni, che lo salutavano alla partenza —, che poichè gl'infedeli sono venuti a profanare le nostre moschee e le tombe dei nostri padri, non basta cacciarli; ma bisogna che tutti i musulmani si vendichino di questo affronto e vadano un giorno ad invadere il loro paese, come essi hanno invaso il nostro». Evidentemente, a Tripoli il figlio di Abd-el-Kader avrà potuto convincersi che nessuna profanazione fu da noi compiuta che meritasse tanta vendetta!

* * *

Il viaggio oltre Sirte attraverso una regione sterile e desolata, non presenta particolare interesse.

Oltrepassato all'Uadi Mokta il confine della Cirenaica, il Rémond raggiunse Agidabia «prima città della Cirenaica importante nell'antichità che il deserto aveva riconquistato, ma che da sei anni rinasce sotto l'intelligente ed attiva direzione del suo *caimacan* Hussein bey».

I suoi abitanti, a differenza degli altri della regione, affiliati tutti alla setta dei Senussi, sono invece della setta degli Zaferia, fondata dallo Sceik Zafer, amico di Abdul Hamid che vedendo nel Gran Senusso di Cufra un competitore temibile, gli aveva suscitato contro la nuova setta rivale, che ebbe peraltro poco seguito. Dieci giorni di marcia lo condussero di fronte a Bengasi; il disegno da lui concepito e ritenuto da molti come una follia, veniva così felicemente attuato. «Vero è, egli avverte, che in qualsiasi altro tempo la sua attuazione sarebbe stata quasi impossibile; ma uno dei risultati impreveduti di questa guerra è quello appunto di facilitare i viaggi attraverso la Tripolitania e la Cirenaica e di stabilire la pace fra le tribù». Il comandante superiore turco Aziz bey lo accolse amichevolmente e gli ripetè le solite osservazioni sulla nostra inesplicabile inazione. «È una cosa inaudita che io non potevo credere prima di averla veduta e che, persino a Costantinopoli, si rifiutano di sentire: un cinquantamila uomini, murati, imboscati laggiù, che si rifiutano ostinatamente di affrontare un nemico inferiore per numero, per organizzazione, per armamento». Il Rémond, dal canto suo, commenta che infatti da quasi sette mesi da che la guerra durava non era stato fatto da noi nessun serio sforzo per avanzare nel paese. «Tutto invece li favoriva al principio: inesistenza di una forza avversaria organizzata, assenza di comandi, stagione favorevole e da parte loro superiorità di numero, di armamento e vantaggio di terreno».

Ed altrove: «Se gli italiani avessero avuto dell'audacia al principio sarebbero divenuti in poche settimane padroni del paese.... Oggi vi è una forza organizzata che soltanto la forza potrà dissolvere. Non credo ingannarmi. Tutti sono d'accordo: non si accetta la minima concessione e lo stato degli animi è tale che, se la Turchia facesse la pace su altre basi che su quelle dell'assoluta integrità della Tripolitania e della Cirenaica, nè i turchi di qui nè gli arabi ratificherebbero un tal trattato». E qui in Cirenaica, a differenza di ciò che doveva accadere in Tripolitania, le previsioni del Rémond non si sono dimostrate, pur troppo, infondate.

Lasciato il campo di Aziz bey, il Rémond proseguì per Mergi, del cui territorio esalta la fertilità, e per Cirene, di cui descrive la immensa distesa di rovine, pervenendo quindi al campo di Enver bey di fronte a Derna. Era il 27 aprile e vi si celebrava la festa del Sultano, alla quale partecipavano con straordinario entusiasmo i beduini di tutte le tribù fra loro già tanto ostili. «Ecco il frutto paradossale di questa guerra, gli nota Enver bey: la pacificazione del paese già dilaniato da lotte atroci. Ma nello stesso tempo che la guerra ha riconciliato le tribù, egli aggiungeva, bisogna che essa segni il principio dell'opera del governo turco per incivilire il paese, resa più facile dalla cessazione degli interni dissidi e dalla sottomissione degli indigeni all'autorità del Sultano». Inutile dire che il Rémond nostra per l'opera spiegata dal celebre maggiore turco la più schietta ammirazione. E di fronte a Derna come di fronte a Bengasi, ad Homs, a Tripoli, le solite osservazioni sulla nostra, per lui, inesplicabile immobilità, le nostre esagerate precauzioni, le nostre paure, che egli crede di dover mettere a raffronto con l'operosità ben diversa mostrata dai francesi nelle loro spedizioni. «Ciò che, a quel che pare, più manca all'Italia in questa spedizione, è un istrumento appropriato, un esercito coloniale quale noi già possediamo. Vi ritorno perchè è questo il lato bello della guerra e perchè i giudizi sono unanimi su questo proposito: gli ufficiali italiani si battono ammirevolmente; sono essi che fanno la guerra, eccitano i soldati con tutti i mezzi sparando il fucile, maneggiando le mitragliatrici; od anche fra le truppe si contano pure dei valorosi e in questo caso valorosissimi, specialmente sott'ufficiali.... Ma senza dubbio molti dei giovani soldati, mal preparati dalla loro passata esistenza ad una tal guerra in un tal paese, desiderano assai poco sacrificare la loro vita in un'impresa che non interessa direttamente la patria italiana». Considerazioni che hanno certamente il loro valore e che dovrebbero in conseguenza toglierne molto al giudizio sfavorevole circa le misure di prudenza intese a risparmiare da una parte e dall'altra una soverchia effusione di sangue.

Lasciato il campo turco di Derna l'11 maggio, il Rémond giungeva a quello di Tobruk, comandato da Nazim bey, la sera del 14, ma ne ripartì tre giorni dopo per arrivare la sera del 20 a Solum in territorio ormai anglo-egiziano, dove s'imbarcherà per Alessandria. E quivi termina il libro che, bisogna dichiararlo, presenta per il lettore italiano, a parte qualunque giudizio in proposito, un interesse vero e reale.

* * *

Il Rémond attese a licenziare il volume cinque mesi dal suo ritorno, onde la sua pubblicazione avvenne a pace ormai conclusa. Ciò non lo ha indotto a modificare le sue previsioni circa al contegno delle popolazioni e della ufficialità turca che quella ha organizzato contro di noi. «Come — egli si domanda — Tripolitania e Cirenaica accoglieranno dei trattati che dispongono — senza averli prima consultati — di loro stessi e dei paesi che essi tuttavia occupano? Che faranno ufficiali e soldati turchi che si sono votati a combattere laggiù sino alla morte? Sono essi che hanno trascinato gli arabi; e con che animo li abbandoneranno, e questi alla lor volta sono disposti a lasciarsi abbandonare?».

A queste interrogazioni rispondono gli avvenimenti, i quali nonostante la giusta valutazione dei fatti, non sono forse così foschi come il Rémond se li presentava. La Tripolitania è ormai del tutto evacuata da ufficiali e da soldatesche turche e nonostante la resistenza dei beduini cirenaici, anche la loro terra sarà presto lasciata dai loro antichi dominatori, i quali, per giudizio stesso di Enver bey, nulla avevan fatto prima della occupazione nostra per sedare le loro interne contese e per aprire il paese alla civiltà. Ma lasciando ogni giudizio sulle previsioni, il libro del Rémond ha un valore di documento per quanto riguarda il passato, di ammaestramento per

(1) G. Rémond, *Aux camps Turco-Arabes. Notes de route et de guerre en Cyrénaïque et en Tripolitaine*. Paris, Hachette, 1913.

l'avvenire. Riguardo al primo punto, ne terranno il conto che crederanno coloro che, a suo tempo, dovranno giudicare sulla condotta della guerra in base all'esame obiettivo di tutti gli elementi di giudizio. Riguardo al secondo punto, non è forse fuor di luogo trarre questa conclusione: se i turchi che un cinquantennio di dominazione incurante e spogliatrice poterono, all'ora del pericolo, compiere un'opera avveduta e veramente ammirevole di organizzazione di genti e di popoli già divisi od ostili, non potremo noi, che ben altro proposito e ben altri sentimenti inspira, conseguire risultati di gran lunga migliori e più durevoli?

È questo pensiero che deve animarci e incuorare nell'arduo compito che doveri imprescindibili ci imponevano.

Attilio Mori.

MARGINALIA

Il comandante Fenzi per i figli dei fanalisti.

Tutta Firenze si è compiaciuta che la notte dei Dardanelli le abbia reso in un suo figlio un eroe. Con l'arguzia con cui si fa perdonare la sua modestia, Carlo Emanuele Fenzi ammette anche lui la rarità della sua ventura: « Sicuro, di eroi morti se ne sono parecchi, ma noi oltre tutto siamo degli eroi vivi.... » Ma Firenze non immaginava di trovare nel suo buon marinaio anche un oratore. Precisamente: non l'oratore di maniera come forse lo pretende una canonica arte oratoria, nella quale del resto nessuno crede più, ma un oratore nel significato migliore che aveva la parola, quando significò colui che sapeva sostenere una ragione, comunicarla come la sentiva, persuadere.

Tale oratore è apparso Carlo Emanuele Fenzi ai molti convenuti, domenica scorsa, alla « Leonardo », per sentirlo parlare dei fanalisti italiani, dei loro figli, del loro abbandono, di quello che si potrebbe fare per rimediare a uno stato di cose che non sarebbe bello se rimanesse ancora qual'è. Una classe di lavoratori, non numerosa naturalmente, ma nella sua umiltà inconsapevolmente eroica. Non lo ha detto il comandante, che diffida delle parole grosse; lo hanno inteso quelli che da lui hanno sentito descrivere la loro vita solitaria sugli scogli, sulle marine più desolate, spesso malariche; sempre troppo lontani dalla vita degli altri, di coloro che forse avrebbero provveduto prima se ci avessero pensato.

Il Ministero della Marina, da cui ora dipendono fanali e fanalisti, li equipara a tutti gli altri suoi operai e non riesce a convincersi che, dopo averli stipendiati secondo certi ruoli non molto munifici, si possa per essi pretendere ciò che per altri operai dello Stato non si pretende: che si provveda almeno alla educazione elementare dei loro figli. Numerosi sempre i figli dei fanalisti, perchè l'uomo in solitudine è sempre proclive a popolarla, e lontani dalle scuole più elementari non meno di cinque o sei chilometri, talvolta anche venti e trenta. Ma anche quando i chilometri sono appena cinque e sei — e i piccoli fanalisti magari li percorrono per andare a scuola — certe fotografie proiettate dal comandante Fenzi hanno convinto anche i meno pratici di vita fanalistica che chi illumina le vie del mare spesso non ha il bene di sapere che esistono vie anche sulla terra.

Il diritto di partecipare a quel poco di bene che l'uomo sociale può offrire a tutti i suoi figli è risultato con la più indiscutibile evidenza dalla realtà da quello che il Fenzi ha detto e mostrato. La parola dell'oratore era quella che la sua causa voleva: discorsiva e rappresentativa di fatti: episodi ed aneddoti che della vita vissuta hanno la tragicità quotidiana, perciò anche talvolta un lieve alone di comico. In fin de' conti è un'altra piccola miseria della nostra vita nazionale che ci è stata rammentata: a rammentarla ci voleva quel senso di pudore che il marinaio conferenziere ha mantenuto così felicemente in tutto il suo discorso, piano e garbato, rilevato da qualche felice arguzia spontanea quasi a confermare la buona toscanità dell'oratore. La commozione si formava nell'uditorio senza che se ne avvedesse; si è manifestata alla fine quando il conferenziere ha confessato che questa sua azione di giustizia per questi poveri ragazzi dimenticati egli l'aveva affidata al suo testamento quando, preparandosi all'impresa, anch'egli volle lasciare qualche cosa alla vita, di cui non doveva più fare conto. Non aveva da lasciare altro Carlo Emanuele Fenzi, prendendo il comando della *Climene*.

I convenuti alla « Leonardo » — e quanti altri vorranno unirsi ad essi — si preparano ad eseguire il legato che la fortuna d'Italia ha concesso di far loro commentare dal nobile testatore. Seguendo il suo consiglio, pensano di favorire la istituzione di un convitto per i figli dei fanalisti che hanno diritto almeno a un po' di scuola, come tutti i figli del popolo. In una imminente adunanza sarà data la prima forma a questa idea divenuta volontà, già l'altra sera, quando, raccogliendosi ad un breve appello efficace di Angiolo Orvieto, le adesioni all'iniziativa furono importanti e numerosissime.

Quelli che sono sul mare pensano molto alla terra: quelli che sono in terra devono pensare a questi che di essere sulla terra non hanno che l'illusione, fermi su immobili navi perchè le altre possano giungere in porto.

G. C.

★ L'adunanza annuale dell'Accademia della Crusca. — Domenica scorsa l'Accademia della Crusca ha tenuto nella sala di Luca Giordano a Palazzo Riccardi la sua solenne adunanza annuale. Guido Mazzoni, dopo aver dato all'elettissima adunanza d'invitati il lieto annunzio che l'opera del *Vocabolario* è giunta alla lettera *O*, fece, come segretario dell'Accademia, l'elogio dei due soci corrispondenti defunti nell'annata, il cardinale Capecelatro ed Emilio Teza, e l'elogio è stato, come sempre, non impaludato come molti lontani potrebbero immaginare in gran manti di retorica antiquata, ma semplice, spigliato, ravvivato d'aneddoti graziosi e di allusioni recenti. L'elogio funebre non ha avuto nulla di funebre. E per il Teza il commemoratore ha fatto largo uso del mirabile scritto di Pio Rajna comparso, subito dopo la morte dell'insigne veneto, in queste colonne. Ma tanto fu citato il nome dell'autore, quanto taciuto quello del periodico che si fregiò dell'articolo di Pio Rajna, forse perchè i giornali non sono tra i « citati » della Crusca.... La cerimonia di quest'anno ha avuto poi singolar colorito patriottico e civile. Non solo il segretario, reduce dalle terre italiane irredente, ha voluto ricordare che gli italiani d'oltre confine seguono con tenace amore l'opera del *Vocabolario*, ma ha voluto accennare alle ultime prove d'italianità date dal Teza e dal Capecelatro coi loro plausi all'impresa italiana della Libia. L'Accademia, festeggiandosi in quel giorno domenicale il varo della novissima corazzata che porta il nome di Dante, ha mandato a Paolo Boselli, firmato dall'arciconsolo Torrigiani, un suo telegramma di saluto e di augurio. Così l'Accademia per la lingua ha voluto plaudire alla nuova forza marinara d'Italia che recherà su gli oceani il nome del massimo Poeta. Nè basta: il discorso che E. G. Parodi ha tenuto nella solenne adunanza sul tema *All'alba del volgare* è stato tutto un inno all'antica e nuova italianità, iniziato con una lirica rievocazione della potenza universale di Roma, terminato con una lirica rievocazione della potenza universale di Dante. Il discorso di E. G. Parodi è stato assai complesso e lungo perchè sia lecito parlarne di proposito in un breve cenno. Diremo che egli si è proposto un duplice problema: quello del ritardo con cui l'Italia ha avuto una lingua italiana, quello del perchè l'Italia, venuta con la sua lingua volgare così in ritardo, sia d'improvviso sorta con Dante ad altezza non solo di lingua, ma d'arte impareggiabile. Perchè avemmo così tardi una letteratura italiana? Perchè gli italiani di dopo l'Impero non solo non coltivarono l'italiano, ma non coltivarono nemmeno il latino? Perchè gli italiani di dopo l'Impero non conservarono ed adorarono la latinità che nelle leggi, e nel diritto romano di cui Irnerio, il grandissimo Irnerio, raccoglie il nome, la dottrina e l'onore. Nè gli italiani d'allora potevano avere una letteratura nazionale così che non erano nazione, una poesia così che non erano poeti, ma uomini di legge e di traffico, pratici solo di commerci e di navigazioni. Dante sorge quando le fortune della gente italica si ricongiungono, si riannodano, si intensificano, quando la gente italica, passato il periodo di laboriosa transizione, si sente riavvicinata non solo ad Irnerio, ma all'Impero e riconosce la totalità e l'unità delle sue tradizioni. E Dante sorge altresì per l'inviolato mistero che veglia sulla nascita del genio.... Come abbiamo accennato già, il discorso del professor Parodi, tutto vibrante di sentimenti italici, è stato un inno non solo alla lingua d'Italia, ma alla nazione italiana, e per suo merito la cerimonia solenne dell'adunanza annuale della Crusca s'è chiusa con una grande ovazione patriottica.

★ La scuola bulgara. — Fra gli elementi che han formato la nuova grandezza bulgara non va trascurata la scuola, tanto più se ricordiamo che ora è un quarto di secolo il popolo bulgaro era, si può dire, composto di contadini ineducati ed ignoranti. Nel 1878 quando fu proclamata l'emancipazione della Bulgaria, c'era in questo campo dell'istruzione pubblica tutto da fare. La prima assemblea nazionale, proprio del 1878 dichiarò l'istruzione obbligatoria. Durante il regno turbolento del principe Enrico di Battenberg poco però fu fatto a questo proposito e tutto cambiò solo all'abdicazione del principe Enrico e all'elezione del principe di Sassonia Coburgo. Nel 1891 il parlamento bulgaro — ricorda il *Figaro* — approvò la prima grande legge universitaria che poneva a carico dello Stato la maggior parte delle spese scolastiche che fino ad allora avevano pesato su i bilanci dei comuni. Questa legge rende l'insegnamento primario anche in Bulgaria obbligatorio e gratuito. Esso ha lo scopo di dare ai ragazzi un'educazione morale e religiosa e di inculcar loro il più possibile di cognizioni pratiche. Le materie insegnate nella scuola bulgara sono il catechismo, la lingua bulgara, i diritti e doveri del cittadino, il canto e sopratutto il lavoro manuale. Le statistiche mostrano lo sforzo enorme che la Bulgaria ha fatto per l'educazione e l'istruzione. Nel 1888 su una popolazione di poco meno che quattro milioni di abitanti le scuole non contavano che centoventicinquemila alunni. Oggi gli alunni sono circa cinquecentomila. Gli analfabeti erano allora il novanta per cento, oggi sono il cinque per cento. Da questo lato la Bulgaria sorpassa tutti gli Stati orientali ed anche qualche Stato occidentale. I maestri ricevono il loro diploma dopo quattro anni di studio in una scuola speciale. Debbono poi fare un certo tirocinio ed in seguito a questo sostenere un esame di pedagogia. I loro stipendi possono giungere sia in città sia nelle campagne a quattromila franchi l'anno, così che i maestri bulgari possono dirsi tra i meglio pagati di Europa. Abbiamo parlato del lavoro manuale. Esso caratterizza la scuola bulgara. Essendo la Bulgaria un paese essenzialmente agricolo, la scuola tende specialmente a far degli alunni dei buoni agricoltori. Perciò ogni scuola ha a fianco un pezzo di terreno di qualche ettaro dove il maestro dà lezioni pratiche di agricoltura ai suoi alunni. È inutile insistere sull'importanza che ha questo genere d'insegnamento e sull'influenza che lo Stato conquista con l'opera del maestro sul popolo. Lo Stato dà naturalmente ad ogni scuola le piante, le sementi, gli strumenti di coltivazione tutto adattando alle varie regioni ed ai vari climi in cui la scuola è situata. Il maestro è poi coadiuvato dal prete, il quale dà ai ragazzi non solo lezioni di religione, ma di vita civile, spiegando loro le leggi e i costumi della patria. Il bilancio della istruzione pubblica in Bulgaria è salito di varie centinaia di migliaia di lire in pochi anni.

★ Gli studi e le letture di Lutero. — Per comprender l'opera e la riforma di Lutero è indispensabile conoscere la formazione spirituale di lui. François Picavet la ricerca in un articolo della *Revue Bleue*. A Magdeburgo l'adolescente passa un anno presso i « fratelli della vita comune » pieni di zelo per l'istruzione, dediti al misticismo, sognanti una riforma della Chiesa. All'Università di Erfurt il giovane si appassiona per la musica, per i libri, per la Bibbia. Ha per maestri dei nominalisti che si riannodano a Giovanni di Wesel i cui scritti riproducono le teorie d'Occam e di Gabriele Biel. Più tardi studierà Gabriele Biel, Pietro d'Ailly, che imparerà a memoria, ed Occam, ma nello stesso tempo Gerson e Bonaventura. Nel 1520 egli si dice ancora partigiano di Occam. Nella sua teologia si troverà la volontà messa in prima linea e tutto il valore dell'essere sarà concentrato nella libertà. Come Occam e come gli Averroisti latini del secolo XIII Lutero opporrà le verità della fede e le verità della ragione, ricondurrà ogni certezza alla sola autorità della parola divina.... Condotto quasi alla disperazione da una grave malattia, spaventato dalla morte di un amico che il fulmine colpisce ai suoi fianchi, non avendo mai cessato, d'altra parte, sin dall'infanzia, d'essere in preda all'ossessione del peccato, Lutero entra tra gli Agostiniani ed ha per superiore Giovanni Staupitz che lo spinge verso il misticismo, verso Sant'Agostino ch'egli legge per la prima volta nel 1509. Egli studia le *Confessioni*, la *Città di Dio*, la *Vera Religione*, la *Dottrina Cristiana* e vede in lui il primo dei padri. A lui domanda l'interpretazione dei *Salmi*, dell'*Epistola ai Romani* di San Paolo, da lui prende in prestito le idee sulla rigenerazione della natura, l'azione onnipotente della grazia, la penitenza. La pubblicazione, nel 1516, del *De spiritu et Litera* di Carlstadt mostra che l'augustinismo è l'insegnamento ufficiale di Wittenberg. Il suo misticismo se ne trova accresciuto e guidato. Lutero legge Gerson dopo aver commentato Sant'Agostino e Sant'Anselmo. Specialmente studia Tauler che è, sin dal 1515, uno dei suoi autori preferiti. « Non ho mai veduto — egli dice — sia in latino, sia nella nostra lingua, una teologia più sana, più conforme al Vangelo.... Le pratiche ci insegnano che per possedere Dio, noi dobbiamo abbassare noi stessi, ricevere passivamente la grazia, senza andarle incontro. Dio è la forma, noi siamo la materia ed egli opera in noi.... ». Lutero impara il greco abbastanza tardi e di Platone non legge che il *Fedone*, di Aristotele che l'*Etica*, la *Fisica* e il trattato dell'*Anima* in una traduzione latina. Si serve dei manuali che raggruppano versi e massime celebri degli antichi. Legge i *Commentarii* di Lorenzo Valla sul Vangelo, le opere di Pico della Mirandola, di Reuchlin, il *Nuovo Testamento* di Erasmo. Nei *Commentarii*, nei *Salmi*, nella *Deutsche Teologie* egli trova poi i motivi di rivolgersi a San Paolo....

★ L'estetica di Gustavo Flaubert. — Dall'opera e dalla corrispondenza di Gustavo Flaubert un giovane studioso, il Ferrère, ha tratto gli elementi per definire le teorie estetiche del grande scrittore. Se ne occupano a lungo i *Débats*. Flaubert terrebbe, secondo il Ferrère, il giusto mezzo tra un calmo romanticismo ancora però esuberante e il realismo descrittivo minuzioso qualche volta anche puerile dei naturalisti e degli impressionisti. Ma tre caratteri costitutivi specialmente emergono in fatto d'estetica da tutta la sua opera faticosa e tormentata. Questi caratteri costitutivi sui quali si può cosa'altro fondare la sua estetica, si collegano al suo tempo, alla sua natura, al suo modo di lavorare che non aveva nulla della felice ispirazione, della facile vena. Primo principio: l'arte è impersonale; secondo: l'arte è indipendente; terzo: l'arte non è soltanto un piacere, ma uno sforzo, un impiego giocondo delle facoltà dello spirito, ma un duro mestiere, spesso penoso, il più nobile di tutti ed il più pieno d'ansia, un compito e scientifico e letterario pel quale bisogna rinunziare a tutto il resto, che bisogna preferire a tutto il resto, perchè esso richiede l'uomo tutto intero, domanda tutto il suo cervello, la sua fibra, la sua vita. E così l'arte, che è indipendente da ogni morale, che non deriva che da sè stessa, che non ha per oggetto se non la ricerca del bello, è opera di « monaci letterari » come Gustavo Flaubert appunto, di asceti della letteratura. Il Flaubert infatti s'è chiuso nella sua arte, nel suo lavoro come in un chiostro nulla amando, a nulla dedicandosi se non al suo lavoro. Questo, secondo, però, l'interpretazione del Ferrère. La quale interpretazione è più antiquata che convincente. Esiste un'arte impersonale? Essa non può esistere, non è mai esistita. È impossibile che un artista, per quanto distaccato dalla sua opera, non si riveli nella sua opera. Gustavo Flaubert si ritrova anche nelle sue opere quale lo troviamo nella sua biografia, ancora non del tutto completa, quale lo troviamo nella sua corrispondenza intima e famigliare. Certo è che nessun altro fuor che lui avrebbe potuto scrivere *Madame Bovary*, l'*Education sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, che respira tutto il suo odio per la borghesia, o meglio per il borghesismo.... In quanto all'indipendenza dell'arte, non è stato certo il Flaubert il primo a proclamarla. Essa era già uno degli articoli fondamentali dell'estetica della letteratura romantica. La si ritroverebbe perfino in Jean de La Fontaine, se uno volesse darsi la briga di ricercarvela. In quanto al culto disinteressato dell'arte per l'arte, a quel modo flaubertiano di tener la penna come uno scettro inviolabile, di scrivere impeccabilmente, tutto questo rivela forse nel grande romanziere un po' di quella inquietudine nevrastenica professionale, una crisi di « letteraturite » particolare al nostro tempo. È l'inchiostro che è entrato nel sangue!

★ Il proletariato dei pittori. — Se non si dovesse giudicare un'epoca d'arte che sull'intensità della sua produzione, senza dubbio — scrive Camille Mauclair in un articolo della *Revue Hebdomadaire* — noi decreteremmo che la nostra pittura sorpassa in importanza ed in fecondità il secolo XV italiano. Nulla purtroppo di tutto questo per ciò che riguarda la pittura francese. La sovraproduzione è sproporzionata al risultato artistico, il valore non equivale al numero, l'offerta e la domanda non si equilibrano e tuttavia il numero delle esposizioni e degli espositori aumenta sempre. Dove va dunque questa folla d'artisti? Secondo il Mauclair si tratta di un vero e proprio proletariato di pittori che va diritto verso il fallimento. È prossimo il momento in cui alle infinite discussioni d'estetica succederanno le discussioni d'economia politica. Che cosa diventeranno tutti coloro che contano di vivere unicamente della loro pittura se non ne venderanno? Diventeranno dei *ratés*, un proletariato di *ratés* che vivacchierà stentamente deluso dalle sue speranze e dalle sue teorie.... Il pubblico non sa quel che nasconde l'esposizione attraverso alla quale esso passeggia. Bisogna esser critico o funzionario delle Belle Arti per conoscere certe imprese e penetrare certe intimità. Si vedono cose scoraggianti. Certi artisti, medagliati e decorati, che hanno avuto anche opere acquistate dallo Stato, hanno la moglie che va a far servizi perchè non si vende più nulla e i bambini hanno fame. Vi sono pittori d'un onesto talento, di cui i giornali parlano amabilmente ad ogni *Salon* e che dopo trent'anni di lavoro, se ne vanno con la tela sotto il braccio di galleria in galleria, di mercante in mercante. La larga affluenza di stranieri americani, polacchi, russi, tedeschi, norvegesi, pittori e scultori che non han fatto fortuna in patria e vogliono cercar di farla a Parigi e prendon d'assalto Montmartre, finisce di rovinare il campo, d'ingombrare il mercato.... Triste è il martirio dell'artista, ma v'è talvolta un ben più triste martirio: quello della moglie di lui, specialmente quando l'artista non ha ingegno! La moglie sopporta, soffre, guarda quelle figure anormali, quei paesaggi urlanti, quei cubi incomprensibili e pensa che per questo — per questo! — ella sta soffrendo. Ella ascolta perorare il marito ed i suoi compagni e soffre. V'è forse molta differenza tra questa vittima e la donna di casa che la sera va a strappare il marito dal tavolo d'osteria dove egli sta discutendo con i compagni di cantiere o d'officina degli ideali collettivisti? Proletariato cieco, esasperato, eccitato. Ma nessuno se ne accorge — esclama il Mauclair — nè lo Stato che dove essere liberale ed incoraggiare tutti, nè il mercante avido, nè il procacciante di pubblicità. Non v'è un rimedio a tale stato di cose se non che esso precipiti, perchè la vera pittura risorga.

★ I custodi delle Gallerie. — Si parla così spesso da noi dei custodi delle gallerie e dei vari miglioramenti che essi da tanto tempo richiedono, che non saran lette senza interesse queste osservazioni che un critico francese, il Puy, parlando nel *Mercure* delle singolarità del Louvre, fa a proposito dei custodi di questo museo. Secondo il Puy, nell'amministrazione delle gallerie non vi sono rapporti diretti tra i vari funzionari d'ogni ordine che ne fanno parte. Alla testa alcuni personaggi importanti, d'altra parte generalmente mal pagati; alla coda un esercito di custodi che essi non conoscono ed ai quali non sanno comandare. Non ci si preoccupa affatto d'interessare questi subalterni alle ricchezze ch'essi custodiscono. Qualcuno, a furia di passeggiare nel museo e di conversare con i copisti, ha acquistato qualche nozione del valore delle tele e del grado di celebrità dei pittori. Quanto agli altri, essi posseggono a memoria perfettamente la carta topografica delle sale e sono capaci di indicare al pubblico la strada da percorrere per trovar l'uscita; ma non bisogna domandar loro altro.... Si ha molto torto — dice sempre il Puy — di reclutare i custodi di museo nello stesso modo in cui si scelgono gli impiegati d'ufficio. Esistono tra il popolo uomini dalla intelligenza sveglia i cui servigi son preziosi per chi sa utilizzarli. Accade spesso a degli scienziati di formar dei giovani di laboratorio che, quasi sprovvisti d'istruzione, li aiutano efficacemente e diventano eccellenti preparatori. È facile immaginare, per i custodi di museo, un nuovo sistema di reclutamento che offre delle garanzie: il loro personale dovrebbe esser composto d'un ruolo fisso assistito da ausiliari presi tra gli agenti di polizia i quali, in seguito a qualche accidente od a malattia, han bisogno di lasciare per qualche settimana il servizio attivo. Gli ispettori dovrebbero percorrere le sale, far discorrere questi aiuti, discerner tra loro quali sono coloro portati a prendere interesse alle funzioni momentanee alle quali sono stati assunti ed ammetterli nel ruolo fisso quando fossero sicuri della loro capacità di adattarsi al nuovo mestiere! Si concepisce benissimo un museo dove gli ispettori vivrebbero famigliarmente coi custodi, farebbero la loro educazione, darebber loro quelle nozioni elementari che debbono possedere e dove i guardiani dovrebbero notare le osservazioni fatte dal pubblico e segnalarle ai loro capi dei quali diventerebbero preziosi ausiliari.... Insomma il Puy vorrebbe un museo i cui custodi fossero reclutati nelle questure ed esercitassero un artistico spionaggio. Resta a vedere, se anche in questo tempo di furti, sarebbe lecito trasferir le questure nelle gallerie.

★ Le « Sette leggende » di Angiolo Orvieto hanno trovato un critico veramente singolare in Jolanda De Blasi, la quale non ha scritto articoli intorno al nuovo e fortunato volume di versi, ma ne ha invece lungamente parlato, e dinanzi ad un pubblico affollatissimo ed elettissimo, al « Lyceum » fiorentino. Poichè la conferenza della De Blasi sulle *Sette leggende* è assurta all'importanza ed alla festosità di un avvenimento cittadino, vale la pena di discorrerne più diffusamente di quel che si potrebbe fare in una semplice notizia di cronaca e di rivelarne le virtù eccezionali che l'hanno fatta così vivamente applaudire. La De Blasi è scesa veramente nell'intimo della poesia di Angiolo Orvieto e ne ha tratto alla luce alcuni dei significati più difficili a sorprendere sotto l'apparente cristallinità dell'espressione e della materia. Uno di questi significati merita sopratutto di essere rivelato. Angiolo Orvieto, e la De Blasi lo ha fatto vigorosamente intendere, è finalmente un nuovo poeta italiano d'amore. Egli canta d'amore in tutte le sue *Sette leggende*, ma v'è sempre nell'amore ch'egli canta alcun che di sacro e di superiore. Il suo amore è un amore che trionfa sul sacrificio, che s'esalta nel dolore, che supera insomma il travaglio della vita tragica dei personaggi leggendari e li accomuna in questa specie di santità passionale. Ancora non era stato veduto così limpidamente come dalla De Blasi questo supremo senso e significato dell'amore che Angiolo Orvieto ha cantato nelle sue novissime poesie. D'altra parte, non solo per questo, la De Blasi ha voluto differenziare le *Leggende* dell'Orvieto da quelle dei romantici, per esempio da quelle del Berchet. I romantici restavan paghi al fatto che narravano. Tutta la loro attenzione, tutto il loro spirito d'arte era rivolto al semplice contenuto della loro leggenda. Non avevano alcuna morale sentimentale, nel senso buono della parola, da esprimer fuori della materia trattata. Nè i romantici, secondo la De Blasi, ebbero quella finezza, quella dolcezza, quella finitezza tutta musica e aitore, che fanno della poesia di Angiolo Orvieto una delle più delicate e di più profondo suono tra quelle che si son potute udire al tempo nostro. Per tutto ciò la De Blasi non ha voluto porre la poesia di Angiolo Orvieto fuori dalla corrente poetica italiana, fuori dall'ispirazione nazionale. Per lei, anzi, Angiolo Orvieto è poeta d'indole puramente e profondamente italiana, che ha attinto con sagace intuizione nella antica materia leggendaria italiana e ha saputo ricondurla alla sua primitiva freschezza e arricchirla di più alti significati. Angiolo Orvieto, secondo la De Blasi, ha raggiunto un'alta e vergine cima d'italianità non solo, poi, nel modo con cui egli ha trasformato la materia delle sue leggende, ma nel modo con cui egli ha saputo foggiarsi una lingua tutta nutrita alle vive fonti della buona tradizione, una lingua tutta nostra e tutta pura. Dalla conferenza di Jolanda De Blasi le *Sette leggende* di Angiolo Orvieto sono così apparse nella migliore e più completa luce. Il pubblico ha tributato all'oratrice eccezionale non solo una lunga attenzione, ma una replicata festa di applausi e di omaggi.

COMMENTI E FRAMMENTI

* Per una biblioteca medica a Tripoli.

Presso l'Ospedale Civile Vittorio Emanuele di Tripoli il professor Edoardo Germano attende alla costituzione di una biblioteca medica. Non è necessario spender molte parole per dimostrarne la opportunità, la utilità, la necessità. Bisogna che coloro i quali sono preposti all'assistenza sanitaria dei connazionali, dei sudditi, degli ospiti che eventualmente ricorrono a tale assistenza nella nostra colonia, possano avere sotto mano quel materiale scientifico e di consultazione che è nelle loro consuetudini e nel quale sono usi a ritemprar lo spirito e a sentire la comunanza col mondo di studio e di fede a cui appartengono. Il professor Germano ha perciò rivolto un caldo appello alle Facoltà mediche del regno, ai colleghi, agli amici. Già molti hanno risposto e molto si è fatto. Ma non basta. Occorrono doni di pubblicazioni scientifiche da parte di enti e di privati, e occorrono fondi per acquistare quelle pubblicazioni — principalmente serie complete di annali e riviste e testi dispendiosi — che altrimenti non si possono ottenere.

Pare a noi che la nobilissima iniziativa meriti l'attenzione e l'incoraggiamento di quanti italiani in Italia e all'estero seguono con ansioso ardore le sorti della nostra colonia, alla cui conquista militare deve seguire una seconda conquista di scienza e di civiltà, e saremo lieti se il nostro appello contribuirà ad arricchire sia pure di un volume la costituenda biblioteca.

A. A. B.

* La sirena passeroniana.

Avevo chiamato così, scherzevolmente, l'autore del *Cicerone*, ma il « commento » del professor Serafino Paggi, comparso nell'ultimo numero del *Marzocco*, mi fa pensare che avrei potuto dire sul serio. Perché, infatti, non ho citato, nel mio articolo del 19 gennaio, tutti coloro che si sono occupati del Passeroni e ho perfin messo da parte il volume e l'articolo del Paggi? Mi pare evidente. Perché m'intrattenevo sul libro del Rossi, semplicemente, e una più ampia citazione bibliografica sarebbe stata, oltre che facilissima (l'avrei potuta prendere dal libro stesso del Rossi), perfettamente fuori di posto. Ma il Paggi, ammaliato dal Passeroni al punto di scriverci sopra uno speciale volume, se n'è meravigliato e addolorato. Ed è tale e tanta la malìa che il Passeroni ha su lui, che non s'è accorto dell'ironia — ironia benevola, rispettosa, ma sempre ironia — con cui ho alluso agli scritti dell'Arullani sul Passeroni, tanto numerosi, dicevo, da riempire una biblioteca. Assicurerò dunque il prof. Paggi che realmente l'Arullani non mise insieme una biblioteca di scritti passeroniani (mi vien freddo solo a supporlo); ma scrisse intorno al simpatico nizzardo poeta del *Cicerone* qualche cosa di più che i quattro articoli citati dal Paggi stesso: almeno per quanto ricordo io e per quanto ne dice il Rossi. Osserva anzi il Rossi che il compianto letterato, benemerito del resto degli studî e gran valentuomo e infaticabile lavoratore, « aveva da anni concentrato la sua attività sul Passeroni e sulle opere di lui », e io aggiungerò una cosa che l'altra volta non credetti opportuno ricordare: che cioè l'Arullani s'era spinto a tale entusiasmo per il suo poeta (che è, non facciamoci illusioni, tra quelli di quinto o sest'ordine nella nostra letteratura) da proporre all'editore Formiggini di inserire un volumetto sul Passeroni nella popolare collezione dei *Profili*, dove si illustrano, come si sa, le principali figure di ogni tempo e di ogni paese, tant'è vero che vi sono già comparsi i profili di Esiodo, di Archimede e perfino di Gesù Cristo. Capite? Il profilo del Passeroni accanto a quello di.... Domineddio.

Morale: imparate, o lettori, da tutti questi esempi, a star lontani dalla sirena passeroniana. Mai vi potrebbe incogliere dalle sue seduzioni.

GIOVANNI NASCIMBENI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Racconta Salvatore Farina come in un giorno di autunno si trovasse a Sassari, precisamente in un giorno in cui « i vivi erano andati in processione a dire ai loro morti un rimpianto e una promessa », e come, invece di unirsi al pellegrinaggio comune, fosse invogliato a compierne un altro affatto personale, alla casa San Sebastiano dove dal 1852 al 1860 aveva abitato con la sua famiglia. Fu durante questa visita alla vecchia casa, nella quale ora è stabilito un ufficio del Catasto, ma che egli rivide fin nei minimi particolari tale quale essa era quando egli vi abitava con suo padre e sua madre, fu durante la visita pietosa ed evocatrice che gli venne rinnovato il tempo trascorso e nel tempo « resuscitata assai gente morta che fu già la sua gente ». Uscì nella via, i morti lo seguirono, il pensiero di loro lo accompagnò lungamente, e le *care ombre* rivissero in lui di così viva vita che egli si decise a rievocarle in un libro al quale ora dà appunto quel titolo soave e suggestivo, e che prende posto tra il volume *Dall'alba al meriggio* già pubblicato e l'altro *Verso il tramonto* che compirà la raccolta dei ricordi della sua lunga, serena ed operosa giornata.

Care ombre (S. T. E. N. editrice) è dunque un libro autobiografico, ma differisce da tutti gli altri del genere per una geniale idea che ha presieduto alla sua composizione: invece di porvi come nucleo centrale la sua propria vita, nel modo che i più fanno, chiamando intorno ad essa via via le persone e le cose che egli conobbe, che amò, che vide, Salvatore Farina ha costruito il suo libro con una cinquantina di capitoli, ognuno dei quali è un vero e proprio medaglioncino, un ritratto, un ricordo personale di coloro che il venerando scrittore meglio conobbe ed amò: la vita sua propria s'innesta e si manifesta in ognuno di essi, ma rimane, diciam così, sempre in un secondo piano: nel primo campeggia la figura del rievocato.

Inutile far notare la gentilezza d'animo che ha consigliato all'A. questa costruzione di libro: Salvatore Farina è di quelli che non hanno mai messo innanzi la propria persona, e, se trova modo di comparire, anche in questi medaglioncini, solamente quel tanto che è necessario a renderli più evidenti e più compiuti, non fa alcuna meraviglia.

Meraviglia invece, piacevole meraviglia produce veder dall'A. rievocata tanta schiera di persone, alcune delle quali notissime e gloriose, altre ingiustamente dimenticate: poeti, letterati, giornalisti, uomini politici, musicisti, attori, coi quali egli ebbe dimestichezza e dei quali si studia sempre di far risaltare le buone qualità meno note e gli episodii che più valgono a rendere caro il ricordo. Da Vittorio Bersezio a Giosue Carducci, da Amilcare Ponchielli a Leopoldo Marenco, da Paolo Ferrari a Giuseppe Giacosa, da Leone Fortis a Francesco de Renzis, da Luigi Arnaldo Vassallo a Tito Livio Cianchettini, da Edmondo De Amicis a Domenico Milelli, ecc. ecc., passano in questo volume più che cinquant'anni della vita italiana quasi in ogni sua manifestazione.

Ogni medaglione, scritto col solito stile piano, vivo, parlato, quasi, è più o meno breve secondo il numero e la entità dei ricordi personali dell'A.: talune ci dà notizie interessanti e sconosciute e tal altro cose inedite dei più noti autori.

Nelle pagine affettuose, commoventi, dedicate ad Edmondo De Amicis, al quale il Farina fu legato da fraterno affetto, trovan posto per esempio due poesiole dell'autore di *Cuore* composte per l'autore di *Capelli biondi*, ed a questo inviate, una delle quali è anche documento di un umorismo che nell'opera del De Amicis raramente appare:

> Tornato re or dall'Africa
> Cotto dal sol di giugno
> Coll'ossa rotte e il grugno
> Color di non so che,
> Mando un saluto a Italia,
> Un libro agli editori,
> Un accidente ai mori
> Ed un abbraccio a te.

Il libro si chiude con un indice alfabetico delle persone ricordate nel volume, e lascia nell'anima una dolce malinconia, come quella che proviamo appunto « quando torniamo da dire ai nostri morti un rimpianto e una promessa » e ci rimettiamo tra gli uomini vivi: ci sembra che sulle faccie di questi ci sia qualcosa di quelli, e che quelli vivano ancora un po' della vita di questi.

NOTIZIE

Conferenze

* Achille Loria ha tenuto mercoledì sera alla « Pro Cultura » una conferenza sulla *Democrazia davanti alla scienza*, conferenza potente ed interessante per dottrina, per logica, per profonda dominazione del complicato pensiero. Il Loria ha fatto una difesa della democrazia contro tutti i sistemi scientifici che ora le si oppongono, siano essi naturalisti, antropo-sociologi, economisti, sindacalisti. Il Loria non ha difeso certo manifestazioni della vita democratica, certe deviazioni e aberrazioni della democrazia: ha ricercato e difeso l'idea fondamentale su cui si basa il governo democratico, la concezione democratica della società umana ed ha inteso a dimostrare che i mali della democrazia non sono fatalmente inerenti alla democrazia stessa, ma debbono attribuirsi alla base ancora non interamente salda ed avversata che lascia ancora poggiare l'asse sociale della vita su basi antidemocratiche, lascia ancora il dominio del mondo ai possessori della ricchezza. La democrazia, secondo il Loria, è l'unico sistema di governo e di vita che possa accelerare il cammino del progresso, migliorare davvero le sorti dei non abbienti, contribuire al trionfo della scienza e della morale e queste idee il Loria le ha magistralmente opposte ad ognuna delle teorie antidemocratiche moderne, le quali, secondo lui, si basano su argomenti e su fatti che, ben interpretati, lungi dall'abbattere la democrazia, la confortano e la impegnano. Il Loria ha ottenuto alla « Pro Cultura » un vero successo d'ammirazione e di applausi.

* « Donne Barocche » è il titolo suggestivo di una conferenza che Diego Angeli — squisito commentatore e caldo fautore del Barocco fin da quando ogni tenerezza snobistica si volgeva all'idolatria dei primitivi — terrà qui a Firenze prossimamente, per invito di un comitato di signore e a benefizio del « Fosso quotidiano », una bella opera filantropica immaginata e promossa dalla contessina De Nobili.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, gerente-responsabile.

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

LEONE XIII — GIACOMO BARZELLOTTI — *Nicandro Eracleo*, DIEGO ANGELI (26 luglio 1903).
MASACCIO — *Nella Cappella Brancacci*, ROMUALDO PANTINI — *Inno a Masaccio*, ANGIOLO ORVIETO (25 ottobre 1903).
FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).
ENRICO PANZACCHI — DIEGO GAROGLIO — *La benevolenza critica di E. Panzacchi*, CORRADO RICCI (9 ottobre 1904).
ENRICO IBSEN — *I drammi nordici*, E. P. PAVOLINI — *Ibsen in Italia*, DOMENICO LANZA — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO (3 giugno 1906).
GIUSEPPE GIACOSA — *Dal sogno alla realtà*, ENRICO CORRADINI — *Ricordi*, ADA NEGRI (9 settembre 1906).
COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).
EDGARDO POE (nel I centenario della nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).
FEDERICO CHOPIN (nel I centenario della nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).
GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).
CESARE LOMBROSO — SCIPIO SIGHELE — *La nuova scuola di Diritto Penale*, GIOVANNI ROSADI — *La teoria del genio*, MAFFIO MAFFII. } (24 ottobre 1909).
ALFREDO ORIANI — ADOLFO ALBERTAZZI. }
VITTORIA AGANOOR — *Versi*, ANGIOLO ORVIETO — MRS. EL. } (15 maggio 1910).
G. ROVETTA — *Il romanzo e il teatro*, MAFFIO MAFFII. }
FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).
ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).
GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).
CAMILLO CAVOUR (nel I centenario della nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, * — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).
PAOLO MANTEGAZZA — ALDOBRANDINO MOCHI, *Lo scrittore*, G. S. GARGÀNO — *Un libro dimenticato (Ricordi parlamentari)*, * (4 settembre 1910).
LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *La teoria estetica*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, ION. (27 novembre 1910).
ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).
FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 20 numeri L. 5.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 6 — 9 Febbraio 1913 — Firenze

SOMMARIO

DAL TESORO DI BARGA
PENSIERI

Ombra di Nobel! Il poeta ha bisogno d'essere povero.... Come poetare senza desiderio? E poi vuol essere con gl'infelici, i suoi fratelli.

Quante viltà farai commettere tu, o Nobel! Sei forse il Genio del Male? Sei tu che distruggi, che hai causato questo pomo di discordia. Hai voluto abolire la poesia nella terra?

* * *

I critici rispondono sempre a una pretesa domanda dell'autore — Sono bravo? — Qualche volta la fa veramente, ma i critici rispondono a questa anche quando egli domanda: — Vedete? Sentite?

* * *

L'arte si rivolge — se non si vuol dire al sentimento dell'uomo — all'uomo tutto quanto è.

Ed ecco il critico che isola il suo tenue lume di lucciola di ragione, lascia, se ne aveva, il sentimento a casa, e.... giudica!

* * *

C'è chi dice di far poesia o arte di vita, perché grida ogni tanto: Arte! vita! *È come se si dicesse d'un pittore che ha buon colorito perché dipinge tutto in rosso.*

* * *

Domandano incoraggiamento, lode: perché? C'è bisogno di poesia, ma di una quantità minima a ogni generazione, a ogni secolo. Il resto è fatto per i poeti; solo essi leggono.

* * *

La poesia deve fare un effetto immediato, ma s'intende, prima bisogna capirla, esserne padroni. Bisogna aprir la finestra per vedere il quadro.

* * *

Chi mette un aggettivo con un sostantivo per esprimere un'idea sola, è uno che scarica le due canne del[illegible] per [illegible] un uccello solo. Ora [illegible]. Dio mio! scaricano un intero fucile a ripetizione per ammazzare.... un pettirosso.

* * *

L'arte nostra verbosa è l'espressione più alta del dolce far niente. È accolta anche fuori.... perché fuori la borghesia già sì solerte, ora non ha più nulla da fare.

* * *

Si studia troppo. È male: imaginate un fiore che sia cosciente e dica: Questa fogliettina la voglio così, quel petalo così, il calice a questo modo, la corolla, no, a questo modo. Che! Il fiore ha da crescere come vien viene se ha da essere un bel fiore. Si può esser certi che il fiore per migliorarsi si guasterebbe.

* * *

Dagli insuccessi maliziosi impariamo a non credere ai successi. Siamo paghi a una testimonianza tacita.... Perché in vero questa testimonianza c'è ed è credibile e attendibile. Ma bisogna consultarla con metodi eroici, tra sé e sé, e aspettare.... Vedi cosa strana, io di una o due mie cosette so che sono buonine. Ebbene, sono quelle che i critici rifiutano. Noi, ci arriviamo qualche volta; il pubblico, sì e no.

* * *

L'imitazione è come il vischio alla pianta: la fa verdeggiare d'un pallido e strano verdore quando è il suo riposo invernale; e le toglie la primavera e la vita postuma.

* * *

Egli crede di pestarmi le dita dei piedi, ma mi pesta le calcagna soltanto, perché.... vien dietro a me.

* * *

Quando si pianta un abete o un cedro o un olivo, intorno le erbe crescono, e fanno a gara per soffocarlo. L'abetino sparisce tra quella marmaglia. Di lì a qualche anno l'abete è alto, passano ancora altri anni e tutte quell'erbacce sono coperte dall'ombra del grande albero che solo torreggia tra loro.

* * *

Commemorare un poeta.... Provate a commemorare uno scienziato. Egli è sempre uno scolaretto da una parte, come è un maestro dall'altra. È nell'evoluzione, è una pietra miliare. Commemorate il poeta. Ecco a lui sono estranee le idee di tempo e di progresso. Tanto è grande ora come allora; tanto è vivo ora come allora. È nell'eternità della psiche umana, il poeta! Li esiliavate i poeti.... Bene! La poesia è che conta, e la ci vuol spremuta dalla sventura. Non onorate i poeti vivi.... Che bella legge si dovrebbe fare: chi vuol esser poeta vada in esilio, sia tormentato, ingiuriato, dilaniato; muoia di fame.... Dopo morte vada la città publice a riprenderne le ceneri....

* * *

Non perdonate mai a voi stessi il male che avete fatto. Così non ne farete più. Perdonate sì agli altri il male che è fatto a voi; ma badate: non quello fatto ad altri!

* * *

Si resta piccoli per tanto tempo, e poi si diventa giovani e vecchi in un lampo! Chi ha vissuta la sola fanciullezza, ha vissuta la maggior parte della sua vita.

* * *

L'uomo è l'animale che ha un passato, che sente, perciò, d'essere unito all'universo.

* * *

Il prete, curatore d'anime, *è anche uno della gerarchia, un ufficiale subalterno. Come tale deve tenersi i suoi sudditi e soldati con ogni specie di concessioni alle loro debolezze.... o fortezze! Ma come curatore d'anime dovrebbe invece esser loro freno e castigatore.*

* * *

Religione o religiosità la fanno consistere in tante cose e specialmente nelle imaginazioni suggerite dal terrore.

Ma noi parliamo dell'amore dei morti, della tenerezza per i nostri. La nostra religione comincia dall'amore. Voi dite: è il terrore che ha creato l'inferno. Vi rispondo: è l'amore che ha creato il paradiso.

* * *

Quello che divide gli uomini, siano interessi siano idee, è ben poco rispetto a quello che ci unisce e che è la spinta che tutti risentiamo verso il migliorare, verso l'integrazione e l'umanizzazione completa.

* * *

Il principio morale, che io dico, è tanto naturale quanto il principio biologico fondamentale, che è la conservazione della vita. Il principio morale fondamentale per l'uomo è la conservazione dell'umanità, che è un quid *progrediente, evolutivo, non fermo e fisso.*

* * *

Vuoi tu conoscere te stesso; quel che fan gli altri e tu guarda:
intender gli altri vuoi tu; e guarda nel tuo proprio cuore.

* * *

Pensa a quel che tu fai quando tu dài:
più odio ha non dar più che non dar mai.

Giovanni Pascoli.

LE SVENTURE DI UN CAPOLAVORO

Ho finito in questi giorni di rileggere l'*Orlando Innamorato* o l'*Innamoramento di Orlando* del Boiardo, nella bella edizione, curata dal signor professore Fòffano, e che forma parte della collezione di opere inedite e rare del Romagnoli, in Bologna, *edizione*, anche troppo fedelmente, *riscontrata sui codici e sulle prime stampe*; ma comunque una bella stampa: ho riletto ed ho avuto occasione di congratularmi con me stesso.

In verità io sono ancora molto giovane, a dispetto della fede di battesimo: io sono ancora di buona tempra, se la pedanteria della scuola e del metodo così detto scientifico od erudito, che imperversa da circa cinquant'anni su poeti e su l'arte, non ha essiccato il mio amore per la divina bellezza.

Nessuno si congratulerà con me, certo; mi permetto di congratularmi io stesso con me stesso. Io ho riletto l'*Orlando Innamorato* (altra lettura avevo già fatta nell'edizione veneziana del *Parnaso Italiano*, 1842), non però nel modo stabilito dai barbassori delle Accademie, ma secondo il metodo di lettura più caro al nobile conte di Scandiano, di cui *quanta nobiltade è ancor nascosta*: cioè nel modo più ingenuo: ho letto per leggere l'*Innamoramento di Orlando*. Semplicemente!

Il nobile conte, infatti, componendo le sue ottave, istoriate di valore e d'amore, nell'aer sereno de' suoi bei colli del Reggiano, non aveva davanti a sé preoccupazioni letterarie o religiose o morali come il povero Tasso; non pensava — io credo — a quello che del suo poema avrebbero giudicato i letterati scientifici del secolo XIX, belli e freschi anche nel XX secolo, ma si rivolgea ai

> Signori e cavalieri innamorati,
> Cortesi damigelle e garzone.

E se un'imagine, pur negli anni maturi, gli splendeva davanti, era l'imagine di colei che fu spasimo della sua giovinezza, di Antonia Caprara, dico, gentildonna, reggiana,

> Il bel volto ove ancora il cor si posa,

ed a cui imagine e somiglianza foggiò le sue Angeliche, le sue Tisbine, le sue Fiordispine, con realismo stupendo, e non «per isfogare il suo malumore contro le donne», come dice un egregio critico e studioso.

Il nobile conte non ebbe malumori da sfogare contro nessuno: contro le donne, poi...! Egli era troppo gentiluomo e troppo le aveva amate.

Egli scrisse, infine, *per dare al canto suo sora e diletto.*

Che se poi dalla gioia e diletto fosse derivato al lettore alcuna mirabile meditazione, questo è il supremo miracolo dell'arte.

Sì, anche leggere così un'opera d'arte è metodo positivo, rispettabile altrettanto quanto il metodo di chi legge unicamente per dedurne derivazione, cercare le così dette fonti, approfondire esegesi, collazionare varianti.

Così io — dunque — rileggendo il poema dell'*Innamoramento di Orlando*, un poco per volta ne subii il fascino voluttuoso e caro. Insensibilmente, dal territorio della realtà mi sentivo trasportato nel territorio della fiaba e del sogno, e viceversa: diventai anch'io inquilino di quel mondo irreale, senza *hôtels*, senza codici, senza fisco, senza *comfort*; ma anche senza tutto il tedio della affaticante nostra civiltà; quel mondo in perpetua primavera per cui cavalcano cavalieri e dame; dormono sui prati fioriti. Sorgono, è vero, ogni tanto, come serpi dai fiori, orrendi mostri: ma i buoni cavalieri li martellano o tagliano a pezzi. E se Gradasso di là dall'India, e se Agramante dall'Africa co' suoi vassalli,

> Trentadue re con la corona in testa

minacciano la dolce Francia, e Italia e Spagna, noi ben sappiamo che invincibili contro la barbarie stanno le spade di Orlando, di Ranaldo, la fatal lancia d'oro d'Astolfo, e la forza di tutta la gran gesta di re Carlo. E non è dubbio che la invasione degli Osmanli della penisola balcanica, avvenuta nel secolo che il Boiardo scriveva; e la minaccia della Mezzaluna inalberata in Costantinopoli contro l'Europa cristiana, doveva dare sapore di attualità alle antiche imprese dei Paladini. Chi punterà ancora Durlindana contro la rinnovata barbarie?

***

Ho detto *mondo senza legge*, ma non è vero: esiste una gran legge, che è qualcosa di più eccelso che non le leggi cavalleresche o le consuete leggi dei nostri codici: esiste la gran legge dell'onore umano:

> Ciascun che puote e non divieta il male,
> In parte del difetto par che sia,
> Ed ogni gentiluomo naturale
> Viene obbligato per cavalleria
> Di esser nemico d'ogni disleale
> E far vendetta d'ogni villania.

Gentiluomini «naturali» sono questi baron franchi che combattono per l'amore e per la gloria, cioè *pour le roi de Prusse*; ma non per l'acquisto della ricchezza, la lebbra che corrompe ogni cavalleria ed ogni nobiltà, in ogni tempo:

> Venne alla porta che guarda Ricchezza
> Che non cura virtute o gentilezza.

E Orlando dice:

> Ma l'acquisto dell'oro e dell'argento,
> Non m'avria il brando mai fatto cavare!

Certo questi suoi eroi il Boiardo li ricevette dalla tradizione popolare italiana, che in tre secoli me li aveva un po' trasforma' alla becera, alla guappa, alla teppista. Oh, ma ora come si ricordano tutti di essere stati gentiluomini! Gentiluomini e cavalieri sino allo scrupolo più divertente: come Ferraù che ritrova il suo nemico Argalia. Ma Argalia dorme, e Ferraù non lo sveglia nemmeno, il feroce Ferraù, *parendogli il svegliarlo villania*. Essi i buoni eroi abbattono mostri, giganti, tagliano draghi, orchi, serpi, ovvero sono zimbello di belle dame. Ma questo è sempre stato l'ufficio degli eroi: tagliare i mostri, come ufficio dei mostri è stato quello di rinascere. Anche essere zimbello di donne, è cosa comune agli eroi. Qui anzi sta la mirabile favola del Bo-

iardo! Che vorrebbero i critici che i cari eroi ragionassero come un personaggio del Bourget o del D'Annunzio? Per fortuna sono più semplici!

Così io vissi per parecchio tempo col nobile conte di Scandiano; e le ottave fiorite di leggiadria infinita, andanti, fluenti, mosse e varie a' varî ritmi del pensiero, al sorgere delle varie fantasie, mi dipingevano primavere lontane. Vissi alla corte di re Carlo dove l'apparire di Angelica,

Rosa più fresca de il mese di maio

mette in iscompiglio cavalieri pagani e cristiani, ed anche il re Carlone. Abitai un po' anch'io in Albracà, un castello posto all'incirca fra Asia ed Europa. Quivi è assediata Angelica, pel cui possesso — la fatale *ananke* d'amore — cavalieri e re di corona, oriente ed occidente, Orlando, Agricane, Sacripante, si martellano disperatamente, sì che ne risuona il mondo. Quand'ecco Merlino, il mago incantatore, levò la sua bacchetta magica: tutti i cavalieri e le belle dame scompaiono, ed il poeta, il gran mago, lui, il Boiardo, ci richiama alla terribile realtà: Carlo ottavo, re di Francia, discende nel 1494 in Italia per conquista di terre, d'oro e d'argento: il bel sogno è finito per sempre:

Mentre che io canto, o Iddio redentore,
Vedo l'Italia tutta a ferro e a fuoco
Per questi Galli che con gran valore
Vengon per disertar non so che loco.

Ora tutti i più autorevoli critici vi dicono, ed i più umili manuali scolastici vi ripetono che a questo punto il poema rimase mutilo ed incompiuto. La morte del poeta seguì poco dopo la discesa di re Carlo ottavo, e questi fu il mal seme, onde, per fatal volger di storia, questa nostra patria, l'Italia, doveva dare luce di civiltà e nuova scienza al mondo, ed in cambio riceverne tre secoli di servitù. Ma io affermo che erra chi dice che il poema dell'*Innamoramento di Orlando* è incompiuto: il poema è compiuto, è ben compiuto! È compiuto con l'apparir del vero!

Altri, fra cui l'Ariosto, lo continuerà al tempo delle battaglie di Marignano, di Ravenna (l'ultima battaglia di cavalieri, la prima battaglia moderna) di Pavia: l'Ariosto limerà con polita pomice il suo poema del *Furioso* «ad unguem», vi intreccerà i più squisiti motivi dedotti dall'arte classica latina; lo renderà grave di belle sentenze: ma è altra cosa il *Furioso*, o, per lo meno, sta in altro clima intellettuale e storico.

Dunque tutti i cavalieri e le dame sono scomparse! Rimane però il buon mago, il saggio incantatore, il nobile conte, il Boiardo, il quale era destinato a scomparire anche lui in breve, come morì corporalmente nella notte del 20 e del 21 decembre dell'anno 1494. Ma come figura spirituale rimane, e potentemente rimane. Arte spontanea, arte riflessa fu la vostra, o signore? Fu arte, e nulla più. Cavalieri di Francia e di Spagna, re di corona, Baiardo, Consalvo, La Motte, Gastone di Foix, Carlo V e Francesco I, Agramanti e Gradassi novelli, scendono ora in Italia: oltraggeranno anche dell'accusa di viltà e di frode i cavalieri d'Italia: ma nessuno più del Boiardo fu buono, vero, e leal cavaliero. Non credette egli, certo, nell'elmo di Mambrino, nella fatata lancia d'oro d'Argalia, nell'anello magico di Angelica; ma credette nella legge eterna della buona cavalleria, credette che

Ogni gentiluomo naturale
Venga obbligato per cavalleria
D'esser nemico d'ogni disleale
E far vendetta d'ogni villania.

Visse realmente il suo sogno d'ideale, questa dispregiata idealità, senza cui irrespirabile è l'atmosfera della vita.

Vorrei dire quasi che egli suggestionò se stesso rivivendo il

Tempo che virtù fioria
Negli antiqui signori e cavalieri.

E di questa gentilezza del Boiardo non saprei addurre testimonianza più efficace che le parole latine di un cronista suo contemporaneo (cronaca inedita del Pancirolì, citata dal Tiraboschi nella *Biblioteca modenese*, volume I, 295) dove il governo della città di Reggio, tenuto dal Boiardo dal 1483 al 1494, è criticato, cioè lui il conte è criticato e ripreso con queste parole: *vir nimia benignitate reprehendendus et plus componendis carminibus quam vindicandis facinoribus aptus*.

Attenti però! Durante il lungo governo ducale il poeta si occupò con ogni zelo del suo ufficio di amministratore e giudice, poco di poesia. Le due prime parti del poema erano già state stampate l'anno antecedente alla sua nomina a capitano ducale di Reggio, cioè nel 1486 per Piero de Biasi in Venezia, che è la prima edizione. Negli anni susseguenti non compose che i nove canti della terza parte.

Errerebbe, quindi, chi credesse che il Boiardo trascurasse il suo ufficio per *pàngere carmina*: se ne occupò anche troppo del governo e con preoccupante passione: ma se egli faceva squartare i suoi mostri dai suoi paladini; troppo egli era alieno dallo spargere sangue e punire.

Non credo, come dice il Campanini, suo biografo, che «pur essendo accorto e sottile, non avesse mente di uomo di Stato». Credo che pel suo governo si verificasse l'antica favola delle rane *vagantes liberis paludibus*, che hanno bisogno per reggitore una serpe: non un gentiluomo.

Anche Sancio Pancia o, per dir meglio, Don Chisciotte, fece mala prova al governo dell'isola di Barataria, ancorché fosse vigile, giusto, accorto governatore; ed infine abbandonò gli uomini per riabbracciare il suo *grigio*, il suo asino.

***

Il poema del Boiardo è tutto un incanto di freschezza, di forza, di grazia, d'amore, e se in Italia oltre al pubblico dei letterati, che leggono per far della critica, esistesse un vero pubblico di lettori, ben vorrei io che si curasse per esso un'acconcia edizione dell'*Innamoramento di Orlando*.

E quanto alla famosa «inesauribile fantasia dell'Ariosto», chi leggesse il Boiardo dovrebbe riconoscere che una seconda fantasia, non meno inesauribile, non meno potente, possiede la letteratura italiana.

Tutto l'*Orlando Innamorato* è ricolmo di espressioni semplici e schiette, da cui balzano fuori — almeno per me — visioni plastiche, icastiche, potentemente suggestive di gentilezza, di epicità, di sentenziosità: le quali sentenze non sono, come nell'Ariosto, meditati proemi ai canti: sono un balenare improvviso; spesso in fine di un'ottava.

Riporto alcune di queste sentenze ed imagini, per quanto così avulse e mutile, siano come perle disciolte dal monile.

Non si conosce la virtute intera
Se non al tempo che fortuna è fiera.

Come si acquista onore?

Solo s'acquista con la spada nuda.

I re Saraceni entrano in Biserta convocati da Agramante:

Dentro alla terra entrarno con gran festa
Trentadue re con le corone in testa.

I cavalieri saraceni di re Gradasso passano i Pirenei per combattere Carlo Magno in Francia:

Era il sol chiaro, e all'aura sventillava
Ogni bandiera, che è ad alto spiegata,
Sì che al calar del monte for vedute
Dal re Gradasso e da suoi conosciute.

Senso della misura in arte:

Che quando è troppo incresce ogni bel dire.

Natura d'Amore:

Diversa (*noi diremmo «orribile»*) cosa è l'amor veramente
Teme ciascuno e crede ad ogni gente.

Olivieri irrompe fra Saraceni:

Olivier tra la gente Saracina
Un fiume par che fende la marina.

Carlo Magno in guerra:

Egli era in su Baiardo copertato
A gigli d'or dalle chiome al tallone;
Olivieri il marchese a lato a lato
Alle sue spalle il possente Dudone.
Ben stretti insieme vanno con ruina
Contro Marsilio e gente saracina.

Natura di donna:

Che beltade e ricchezza a ogni maniera
Per sé ciascuna fa la donna altera.

Animo e passione di donna:

Non crediate che sia maggior ingiuria
Che alla donna che chiede, esser sprezzata.

Angelica cavalcante di notte:

E così detto per la notte bruna
La damigella monta il palafreno,
Via camminando al lume della luna,
Tutta soletta, sotto il ciel sereno.

Angelica, innamorata, a Ranaldo che la dispregia e fugge:

Deh, volta un poco indietro e poni cura
Da cui tu fuggi, o franco cavaliero!
Non merta la mia etade esser fuggita,
Anzi, quando io fuggissi, esser seguita.

E si potrebbe seguitare; né agevole è fermarsi.

***

Viene ora da domandarci: per quale ragione questo originale (sì, «originale», per quanto i letterati siano tutti intenti a cacciare le pulci delle derivazioni o dalle *chansons* o da romanzi francesi, o da' classici), questo originale immediato ed affascinante poema si sta come velato di nebbia e d'ombra nella nostra letteratura?

Ecco, al Boiardo — come a molti uomini buoni — capitarono, oltre che in vita, anche in morte parecchie aventure o male venture, che fecero sì che il suo poema rimase come nell'ombra: cioè che una delle opere più vive della nostra letteratura — la quale di originalità ha meno copia che non comunemente si creda — passò e passa ancora quasi sconosciuta, o pochissimo letta, almeno da chi non fa professione di lettere.

Prima aventura fu la luce offuscante del *Furioso*, meno cavalleresco, ma più classicamente adorno, e ciò secondo il gusto del tempo.

Seconda aventura fu il così detto *rifacimento* del Berni, sotto il cui nome andò per tre secoli il poema (prima edizione del Berni, 1541, Venezia, Giunti; poi sono tutte edizioni bernesche, sino al 1830-34, edizione londinese del Panizzi). Qualche critico è tanto coraggioso oggi da chiamare questo rifacimento col nome di *manomissione*. Ad ogni modo si persiste a parlare di «forma più gentile e aggraziata del rifacitore»: e si aggiunge anche: «tutto ciò che poteva parere o volgare o rozzo od aspro, o detto senza grazia, egli (il Berni) sa ridire in una forma snella, vivace, colorita. Alle descrizioni un po' slegate, impacciate, ineguali del Boiardo, ei ne sostituisce altre piene di vita e di calore». Ed è precisamente l'opposto; ovvero è questione, forse, di non aver mai fatto un serio raffronto tra il Berni ed il Boiardo. Io credo sia più esatto dire, *profanazione* o *deturpazione*. Il buon Berni certo non lo fece apposta: ma amputò barbaramente tutte le grazie quattrocentesche del Boiardo: mutò le dame in baldracche, i cavalieri in paltonieri: vi aggiunse molti sproloqui morali, molte dedicatorie cortigianesche e molta biacca toscana, bella o brutta, secondo che pare: ma non epica! Così piacque di più!

Terza aventura (io parlo per ver dire): l'indole nostra, il gusto del nostro buon pubblico che predilige le forme d'arte o magnifiche e sfarzose, o quelle giocose. Il Boiardo non è giocoso ma è un umorista: suo malgrado, senza dubbio; a sé inconscio: ma umorista è veramente. E non è certo in uno scritto di giornale che si possa dimostrare questo. Ad ogni modo un certo letterato lombardo che nega le facoltà umoristiche agli italiani, potrebbe rileggere l'*Innamoramento d'Orlando!*

***

Ma v'è qualcosa di più sintomatico ancora. Il divino senso edonistico e dionisiaco che penetra tutto il poema boiardesco, pare a qualche critico quasi un difetto, giacché — così io leggo in una moderna e molto pregiata *Storia del Poema Cavalleresco*: «Soprattutto vi ha nel poema rifatto dal Berni, un'intonazione più elevata e più seria, una concezione della vita, molto meno, come devo chiamarla? paganeggiante, umanista che nel Boiardo. Così Angelica è meno leggiera e lussuriosa che la fanciulla ritratta dal Boiardo» ecc. ecc.

Non *fanciulla*, donna! non *lussuriosa*, donna!

Ed è così che si seguita ad imparare letteratura, *ad usum delphini*, o per un verso o per un altro!

Alfredo Panzini.

GORIZIA

Gli austriaci che al di là delle Alpi sospirano un po' d'aria chiara e di sole tepido chiamano Gorizia la loro Nizza. L'appellativo di sapore albergatorio è piuttosto inesatto ed esagerato: non solo perché la flora goriziana è di un tipo assai scarsamente tropicale, ma anche perché — come è noto — tra le altre caratteristiche nizzarde le manca assolutamente il mare. Il mare è vicino, ma a Gorizia non lo si sente: la sua posizione è di città prealpina, le vie che vi affluiscono sono vie continentali, la sua storia passata e la sua vita attuale sono vita e storia di terraferma.

Chi guarda la città dall'alto del suo castello, e dalla sua positura cerca di indovinare le ragioni del suo destino, da una parte sente l'Alpe, le vallate delle Giulie per le quali da secoli scendono immigrazioni straniere; dall'altra la pianura ariosa che continua e si confonde in tutta la bassa del Friuli, si perde in tutto il bassopiano del Po. Si intuisce che l'italianità di Gorizia è geograficamente naturale; onda del mare etnico che da millenni occupa la pianura padana e si frange sotto lo scoglio alpino. È la patria del Friuli da cui un taglio politico molte volte secolare non ha potuto recidere quest'ultimo suo lembo: per sua fortuna Gorizia ha potuto mantenere friulano e italiano il suo territorio volto ad occidente; rimaner congiunta per tutto un fascio di fibre continue al Friuli che fu Venezia, che è Italia.

Il suo guaio è stato invece di essere troppo a portata di mano delle genti transalpine che hanno avuto voglia di un po' di tepore mediterraneo, se non proprio nizzardo, anche quando le stazioni climatiche della riviera non erano state inventate e il movimento dei forestieri si chiamava invasione e conquista. Così, fin da quando nel medioevo si può trovar traccia di una villa e poi di una città che si chiamò Gorizia, questo castello e questa cittadinanza friulana fecero parte di domini settentrionali traboccanti al di qua delle Alpi. Da che erano scomparsi i Romani, che avevano muniti gli altipiani del Carso dei loro campi trincerati, le Alpi Giulie non furono che la sbarra che si deve saltare per cogliere il premio che è posto al di là. Ora che ci sono le gallerie, non c'è nemmeno da far lo sforzo per saltarla: ci si passa comodamente di sotto.

Così, da che è stata aperta la nuova ferrovia transalpina, che dalla valle dell'Isonzo mette in quella della Sava, gli sloveni della Carniola affluiscono a inurbarsi nella città del piano, adagiata con grazia tra il verde cupo dei boschi e il verde chiaro dei prati; e non contenti dell'ospitalità solatìa pretendono, sempre più minacciosi, che la città friulana diventi per amor loro una città slovena e s'immagini magari di esserlo sempre stata.

Ma Gorizia non dispera di neutralizzare la nuova invasione slava, ripensando come nel passato sia riuscita a fondere nel crogiuolo della sua naturale italianità il metallo alterante di un'immistione tedesca.

***

Questo ha di singolare — e forse non ancora ben cognito agli italiani di altre regioni — la italianità della regione Giulia: che essa non è storicamente uniforme; anzi in breve territorio può esemplificare le formazioni più diverse di un'unica italianità attuale. Trieste si mantenne italiana per la forza del comune, geloso di restare autonomo nel suo isolamento: l'Istria marinara più facilmente svolse la sua natura italiana sotto la protezione di San Marco. Gorizia mostra anche più sicuramente la indiscutibile energia assimilatrice delle genti italiche e della loro civiltà, resultando italiana dopo aver vissuto tutto il suo medioevo sotto il duro dominio di grandi feudatari tedeschi, e, anche finito il governo comitale, e passata fra i dominî diretti della corona austriaca, essendo rimasta città di tipo feudale, con tutta la sua storia legata a quella del suo numeroso patriziato.

Nominalmente vassallo del Patriarca d'Aquileia, il conte Goriziano dal 1000 a tutto il 1400, vive e fa vivere alla sua giurisdizione la vita tipica di qualunque feudatario tedesco: la sua signoria che lega territori cisalpini e transalpini non giunge alle forme più colte di civiltà a cui giungono i signori dell'Alta Italia; guerriero per conto suo e per conto di altri principi con cui va a combattere, guarda e capisce il mondo come può capirlo con la testa sempre chiusa nella barbuta di ferro. Si sa che un dialetto carintiano risonò alla corte e tra le masnade dei conti sino alla fine del loro dominio, quando Leonardo, temendo di non resistere a Venezia, cedette i suoi diritti all'imperatore Massimiliano.

Ma l'oscuro popolo, che i conti avevano dominato come una cosa senz'anima, parlava il suo linguaggio indigeno, il dialetto ladino del Friuli, dalle molli consonanti, che ad udirlo dà un'impressione di morbidezza provenzale. E questo popolo oscuro, che non ebbe mai voce nel governo della città, riuscì a imprimere il suo carattere, dare la sua parlata, uniformare alla sua anima il patriziato dominante.

Nobiltà d'investitura cesarea quella che riassunse tutta la vita di Gorizia dopo il 1500, ma non di sangue germanico, se non in parte: accanto agli Ungrispach e ai Dornberg, i Colloredo, i Rabatta, i Fontana, e poi, fino ai giorni nostri, i Coronini, i Lantieri, gli Strassoldo.

Fedeli al principe che aveva confermata o creata la loro nobiltà, lo servirono come soldati e come diplomatici; furono qualche cosa in quell'elemento italiano a cui la storia austriaca del '600 e del '700 deve un po' della sua gloria. E quando ritornarono nella loro piccola città piacente continuarono a farne italiana la vita. E fecero qualche cosa anche per la coltura italiana, quanto era possibile in una modesta città di provincia, quando, affinati i loro gusti e i loro costumi, raggiunsero la maturità della loro vita sociale. Un po' tardi, se si vuole; poiché Gorizia ebbe il suo modesto rinascimento nel secolo XVIII. Modesto, provinciale, ma italiano.

***

La fisonomia veramente espressiva di Gorizia è una fisonomia settecentesca. L'osservatore che sa guardare la ritrova facilmente dietro gli scenari più recenti che i nuovi scenografi della vita cittadina possono avervi inalzati. Qualche banca slovena e molte milizie di regioni lontane non nascondono affatto la struttura tipica della città.

Le sue strade minori che si arrampicano intorno al castello — il leon di San Marco che i veneziani, padroni della città per un anno, vi avevano imposto è passato tra i cimeli del Museo — sono fiancheggiate dagli archi caratteristici di tutte le cittadine friulane. A chi cerchi qualche esemplare di architetture più maestose, si devono indicare i palazzi dei conti Attems, degli Strassoldo o dei Lantieri; edifici settecenteschi che reagendo al barocco cercano di ritornare a un rinascimento quasi puro. Di chiese non ha di notevoli che il Duomo e Sant'Ignazio, tutte e due del settecento e tutte e due di stile gesuitico. Architettura fredda non ostante i movimenti impetuosi di qualche riccio, e l'esuberanza di qualche balcone; ma è l'architettura famigliare a tutte le vecchie città d'Italia che non hanno la fortuna di averne della più antica e migliore. Ed è quella che aiuta la nostra fantasia a comporre lo sfondo di un quadro del nostro settecento. La vita tra annoiata e gaudente, tra galante ed erudita che quel secolo può aver vissuto in qualunque nostra città di provincia, non sappiamo concepirla tra architetture diverse.

Non tutti possono aver avuto la grazia morbida di un settecento veneziano. Qui più severamente sui gusti godereccî dei patrizi, non tutti ricchi quanto avrebbero voluto essere, dominavano i gesuiti che li avevano tenuti a scuola. Ma quelli che avevano avuto voglia di studiare avevano imparato a trattar con garbo argomenti di erudizione, e poi avevano anche costituita la loro brava colonia di Arcadia, sotto il nome di Arcadi Sonziaci, in onore del fiume patrio.

Su novemila abitanti, quasi trecento eran famiglie patrizie. Se tutte quante avevano voglia e mezzi da far buona vita, la città doveva mostrare una faccia ben pasciuta. Tavola non molto delicata ma abbondante. Carlo Goldoni, che fu ospite dei conti Lantieri nel loro feudo di Vipacco, ricorda i pantagruelici arrosti quotidiani del signor conte: base un quarto di montone o di capriolo, intorno un contrafforte di lepri o di fagiani, sormontati da un congruo numero di beccacce; in vetta all'edificio, tordi e beccafichi. E intorno alle mense punto vegetariane si parlava il dialetto friulano, e si discorreva magari del Metastasio che era in corrispondenza col conte Rabatta. Si viveva insomma vita italiana, senza aver bisogno di affermare di viverla poiché nessuno la contrastava; e si era italiani anche avendo i propri feudi nello stato austriaco, com'erano italiani i feudatari poco lontani che li avevano nel territorio della Serenissima.

Gli antichi conti tedeschi, che si erano illusi di aver aggregata Gorizia ai loro possessi d'oltr'alpe, tacevano da un pezzo sotto le gravi pietre tombali.

***

Questa Gorizia settecentesca, feudale ma tranquillamente friulana, è quella che rassicura il visitatore contemporaneo: è uno schema di vita italiana che è mutato e muterà, ma non perderà la sua nota fondamentale. Il friulano ha ceduto al veneto, come a Udine come quasi da per tutto nel Friuli: il patriziato si è diradato e quello che è rimasto d'italiano ha conservato poco più che il nome; ma la sua sostanza l'hanno ereditata nuove classi più attive, e poiché a questa sostanza nazionale si minacciavano intrusioni straniere, si è desta in esse anche la coscienza di ciò che sono. Tutto lascia sperare che il lavoro di assimilazione, compiuto nei secoli inconsapevolmente, si ripeterà ora che tutta la città sa quello che deve essere, perché sa quello che è.

Cara cittadina lontana, che si ama anche per quel suo volto cordiale di buona provincia del buon tempo antico. Leggiadria famigliare che si ritrova facilmente sotto qualche mascheratura che le è stata imposta. Ma che Nizza austriaca! Gorizia non ha venduta la sua anima a qualche grande albergatore di stile forestiero. Per capirla bisogna, caso mai, scendere nelle sue modeste locande e sognare di esserci arrivati in carrozza di posta: la florida ostessa, come nel buon tempo antico, ci saluterà nel suo pastoso dialetto friulano, che suona dolce come il provenzale dei trovadori.

Giulio Caprin.

POESIA SENUSSITA

«Viaggiare per le diverse parti del mondo, camminare alla scoperta dei paesi lontani, penetrare nelle regioni difficilmente accessibili, percorrere le coste e le pianure, superar le montagne, traversare i deserti senza acqua, passare i mari e i fiumi, considerare i varî aspetti del suolo, rilevare i vestigi del passato, ritrovare i monumenti che le nazioni sparite ci hanno lasciato in retaggio, incontrarsi con le differenti popolazioni delle città e delle campagne, studiare le cause di queste agglomerazioni di individui, le risorse della loro esistenza, e la lor condizione economica, studiare il loro carattere e i loro costumi.... non è [illegible] degno di attrarre l'attenzione degli uomini superiori e tale da indurre alla prova coloro che hanno a cuore la propria dignità?»

Questo lungo preambolo, che per la forma ci ricorda un po' il sallustiano «omnis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, ecc.» e altre perorazioni iniziali di narratori latini, imitate poi dagli storici nostri del quattro e del cinquecento, potrebbe essere per la sostanza il disegno del più attivo, del più avventuroso, del più *nordico* degli scienziati europei, o addirittura il programma della più moderna società di studii geografici e coloniali. Reca una certa meraviglia sapere che fu invece quello di un arabo, di un vero arabo con turbante e mazzetto di gelsomini all'orecchio, e che fu così formulato per servir d'introduzione a un libro in cui l'arabo stesso narra il suo viaggio da Tunisi a Koufra e ritorno. Il viaggio fu compiuto nel 1896, e il libro in cui è descritto — *Voyage au pays des Senoussia à travers la Tripolitaine et les pays Touareg par le cheik* Mohammed Ben Otsmane El Hachaichi — non è neppur esso di ieri; perché fu stampato a Parigi (Challamel, ed.) nel 1903 e non è ignoto agli studiosi. Ciò non ostante, sia perché pochissime sono le pubblicazioni che si hanno intorno ai senussi, sia perché il loro paese e la loro setta divengono per noi italiani ogni dì più interessanti, sia perché trattandosi di arabi, e dell'interno, non c'è da temere che dieci anni abbian recato grandi modificazioni, e sia finalmente perché tal libro è l'unico che si abbia in proposito scritto da un arabo e reso a tutti accessibile dalla traduzione, credo opportuno ricordarlo a tutti coloro che s'interessano della nostra penetrazione in Tripolitania, così per le copiose notizie pratiche e positive che l'A. dà dei senussi e dei lor paesi, come e più per la luce che diffonde sui caratteri intellettuali e morali meno noti dei meno noti tra gli arabi.

Di poesia araba moderna, e tanto meno di *senussita* non credo, per esempio, sia molto facile al pubblico aver notizia, e sono certo che di questa difficoltà più d'un lettore vorrà dolersi quando, dal poco che io posso ricordare del libro di Mohammed Ben Otsmane, avrà veduto quanto profondo sentimento della natura la animi, quanta ingenua sincerità d'immagini la pervada e quanto sottil magistero d'arte l'abbelli.

Quando lo *cheich* tunisino il 25 luglio del 1896, cioè quasi tre mesi dopo la sua partenza da Tunisi — giunse alla *zaouia* di Koufra, costrutta di argilla, di terra e di rami di palme e presso la quale il commercio ha ancor luogo per via di scambi e non per moneta (*par un chameau, par exemple, on donne un esclave ou une pièce d'étoffe, ou encore du sucre et du thé*) ed ebbe di buon appetito fatto onore al riso ospitale e alla carne di cammello, fu ammesso alla presenza di Sidi El Mahdi, capo dei senussi, e si sentì *pénétré d'un gran respect* «Raccolte le sue idee, per celebrare la maestà della sua persona e del suo carattere», lesse la seguente poesia che aveva composta durante il viaggio e che del viaggio a traverso il deserto conserva, anche a traverso la duplice traduzione, il suggestivo profumo

«Venendo a visitare il Santo Eletto di Dio, la luna di Djerboub, ho voluto meritare il perdono dei miei peccati.

«Per questo ho attraversato le pianure e le dune del deserto, indifferente ad [illegible]

«montato sopra una [illegible] cammella [illegible] cui passi s'imprimevano nella sabbia [illegible] e che percorreva [illegible] senza [illegible] delle alte montagne.

«Io l'ho montata in un'ora nella quale il cielo era grigio come le mie tempie e, grazie ad essa, i paesi più lontani sono divenuti vicini.

«Essa è nata da due nobili animali di Hedjaz, abituati a percorrere le pianure che si stendono a perdita d'occhio sotto l'abbacinante specchio del sale e che gli struzzi prediligono.

«Essa affretta la sua corsa quando il canto del poeta la culla.

«Gli aliti ardenti del mezzogiorno non hanno arrestato il mio zelo, e il mio cammino si è sempre accelerato perché io venivo verso un amico.

«Ho scavalcato allegramente le dune, e le vallate deserte si sono fatte liete al passaggio della mia cammella.

«Ho vegliato in compagnia della stella della notte, e il sole mi ha accompagnato dall'alba al tramonto.

«Io non ho mai dormito, né mai la mia cammella ha ceduto alla sete durante gli ardori del giorno.

«O amici miei, non vi attristate sapendomi lunge da voi, perché io sono nella mia lunga assenza in piena sicurezza:

«qual timore si può avere quando si è sostenuti dalla fede che ispira il Santo, i cui voti sono sempre esauditi?

«Non crediate che entrando nelle città io, per timore, mi sia vestito di abiti stranieri.

«Io mi presento al Figlio della Età con parole che mi avvicinano a tutti i cuori che riconoscono il Vero.

«Colui che s'inoltra nei paesi del miraggio, traverso le nere notti, quando giunge alla mèta non è deluso.

«Il nuotatore si slancia in fondo al mare verso le perle destinate a formar le collane; si espone alla morte per conquistare il tesoro desiderato.

« Colui che non ardisce sopportare la fatica per guadagnare una ricompensa che lo può far distinguere tra gli uomini,

« non è, agli occhi di tutti, altro che un pusillanime, il quale vive la vile vita del vinto.

« Io ho percorso la terra di Dio, il bastone del pellegrino in mano: ho attraversato il deserto e visto le angoscie della separazione;

« e questo sebbene cresciuto in una grande città, sebbene allevato in seno agli studii.

« Sono a Tunisi la verde i miei parenti e i miei amici; sono nella moschea dell'olivo le stelle della mia educazione.

« Dal tronco dell'albero genealogico dei figli della Donna pura (Fathma Zohra, figlia di Maometto) sono usciti la mia tribù, la mia nazione e i rami dei miei antenati.

« Sono entrato nella famiglia spirituale di Sidi Senussi, il più grande dei Santi, e non l'abbandonerò giammai, Dio me ne domandi conto!

« La verità dell'*iman* si è diffusa per la terra, e ha reso impossibile la menzogna.

« Grazie alla sua confraternita, le estreme regioni dell'Jémen hanno conosciuto la sicurezza, per essa l'*Irak-el-arab* si è arricchito.

« Grazie ai suoi segreti, i campi della terra siriaca sono rinverditi, e l'Egitto non ha più veduto le sue piante spezzarsi per la siccità.

« Le sue *zaouie*, che fanno impallidire il firmamento, sono stelle che rischiarano la notte nera.

« Verso di loro si dirigono, infaticabili, le carovane che vengono dai più lontani paesi.

« Io ti scongiuro! Accogli i miei voti più ardenti e guidami alla migliore delle confraternite.

« Tu leggi nelle più segrete pieghe del mio cuore perché tu hai la comprensione dell'avvenire.

« Non mi privare della gioia di posare la mia fronte sulla tua mano, generosa come la pioggia benefica.

« Per Iddio! accordami un ritorno trionfante, o pure Djerboub e le tombe di coloro che partono di questo mondo.

« Che i miei figli apprendano la buona novella del mio ritorno, o pure sappiano che mi fu concesso di vivere e di riposar per sempre presso un amico.

« Per Iddio! io te ne scongiuro, non respingere colui che viene verso di te, e, col viso pallido, è arrivato nel paese degli uomini di cuor nobile.

« La scienza di Sidi El Mahdi, scaturisce come un'abbondante sorgente, alla quale la più rabbiosa sete si appaga.

« Il suo volto risplende dello splendore della potenza, e fa impallidire la luce del mattino.

« Questo splendore tu l'hai avuto da tuo padre, dall'*iman* che ci ha indicato la via del bene, e ha dissipato le tenebre della notte.

« Quali si sieno le parole che si adoperano parlando di Lui, saranno sempre inferiori ai suoi meriti incontestati.

« Nessuno si meravigli ch'Ei sia comparso dopo l'èra che vide i grandi dottori della fede: l'ultimo dei profeti non è forse il più amato da Dio? »

Non fu breve il saluto di Mohammed ben Otsmane al Sidi El Mahdi: per quanto viaggiatore, un arabo non ha mai fretta: non fu breve, ma se si pensa che fu composto in poesia sotto la sferza del sole e nel gelo delle notti desertiche, che lo accompagnò nascendo il ritmo del passo della cammella che stampava il suo « sigillo » nella sabbia, e che fu più recitato non in una accademia letteraria ma nella *zaouia* di Koufra, dinanzi a un uomo considerato da ogni senussita più che un uomo, con cuore commosso di fede, di stanchezza, di orgoglio, il saluto di Mohammed ben Otsmane ci fa ripensare a quegli antichi tempi nei quali fu vera la definizione che il Leopardi dette poi della poesia: « la sommità del discorso umano ».

Qual più fedel cristiano presentandosi al papa, e qual più devoto cittadino al suo principe o al suo maestro, ardirebbe mai — ancor se poeta — parlare in versi?

Questo è ancor possibile tra gli arabi e tra i senussiti: e questo prova come ancora sieno nell'anima di quella gente fonti di sincerità e di bellezza, che si sono quasi compiutamente esaurite nei cuori nostri.

Né solamente la commossa reverenza per il potente e vivo Signore, la qual potrebbe sembrare in qualche modo un atto di cortigianeria, ma ancora il dolore, il profondo, sincero dolore, che al volgo arabo ficca l'unghie nel viso, detta alla poesia senussita accenti ed immagini di non piccola arte. C'è, per esempio, nel libro citato un'altra poesia, composta da un tal *cheik* Sidi Abderrahim ben Ahmed, capo della Zaouia di Bengasi, e credo tuttora vivente, la quale ricorda i nostri più bei sirventesi del trecento. Essa piange la morte del vero fondatore della confraternita, Mohammed ben Ali Es-Senoussi, il nonno di quello cui è rivolta la poesia di Mohammed ben Otsmane, il quale passò nel 1856:

« Mi brucia la sete di coloro che abitavano nel mio cuore — dice il poeta —: partiti essi, il mio cuore è come un vuoto deserto.

« Essi han preparato la lor carovana senza avvertir nessuno: chi rimase nell'accampamento pianse dimenticato ».

Non è in questi versi qualche po' di quella diffusa malinconia che ci fa così caro Maurizio Maeterlinck?

« Perché i rosignoli, che da tanti anni ci facevan lieti dei lor canti, rimangono ora al levar del sole immobili e muti? »

E dopo aver descritto l'angoscia che grava su tutta la terra per la morte del Maestro:

« Rallegrati però, o terra, della tua gloria — esclama —: la terra vien nobilitata da coloro che vi discendono ».

Dalle immagini più delicate, ai pensieri più profondi e più virili: e questo è proprio della più alta poesia araba.

Della quale, ancor dal poco che ne raccoglie nel suo volume Mohammed ben Otsmane, e dal pochissimo che ne ho ritradotto io, non si può credere sia una fioritura sporadica: più volte anche a me, così tra gli arabi della Tunisia come tra quelli della Tripolitania, è accaduto di aver notizia di vari poeti in turbante, superiori di natura e di studii a coloro che van per le piazze cantando, qualche storia con accompagnamento di *darabouka*; e credo che questo fiume, per quanto esile e nascosto, di vera poesia letteraria araba continui a fluire.

Non sarebbe forse fuor di luogo e senza pregio ricercarne gli oscuri meandri e farlo scorrere alla luce del sole.

F. V. Ratti.

GIOVANNI FATTORI INEDITO

Il volume col quale la casa editrice Self si presenta al pubblico (1), fa onore non solo a lei, ma anche alla nostra arte della stampa, arte nostra che ormai dovrebbe rinnovare la sua tradizione gloriosa e riprendere il primato che un giorno ebbe incontrastato e indiscusso. Tutto è fiorentino in questo volume, dalla carta alla stampa, eseguita nello stabilimento tipografico Aldino, alle ottanta accuratissime e fedelissime tavole in fototipia, e nelle quali son riprodotti dipinti, disegni e acqueforti del grande maestro.

Va innanzi a queste tavole una introduzione scritta da Oscar Ghiglia con amore sincero e devoto: poche pagine, nelle quali però l'arte di Giovanni Fattori è spiegata, dichiarata a chi esaminerà poi le tavole, lucidamente. Né meglio si poteva dire di lui: « Ci son dei pittori che scrivono, che discutono, che scolpiscono, che cesellano e che fanno della letteratura (o della "poesia", come dicon loro) anche quando dipingono. Fattori, invece pensava col colore e si esprimeva col colore e soltanto col colore. Parlava poco e non discuteva mai ». Né solo in questo dice il Ghiglia, semplicemente, cosa giustissima; sì che sarei tentato di riportar, brano a brano, gran parte della sua introduzione.

Ma non concordo con lui quando scrive che quanto egli dice « si applica soprattutto alle opere riprodotte in questo volume perché in molte altre impostegli da ragioni estranee delle quali parleremo più in là, egli dovette accondiscendere a dipinger quadri che sono, almeno per i soggetti, assai simili fra loro. Ma il vero e grande Fattori non è in queste opere di commissione e di commercio, bensì in quelle, meno apprezzate dalla moltitudine, nelle quali egli manifestava il sincero suo essere, facendo di se stesso uno specchio limpido e vasto degli oggetti circostanti. »

No. Giovanni Fattori non ha mai *accondisceso* a niente, non ha mai lavorato per *commissione*, nel volgar senso della parola, non ha mai fatto *commercio* dell'arte sua.

Egli è *il vero*, se pur non sempre *il grande*, anche in tutte le opere che sono escluse da questo volume; *il grande* in molte che pur vi mancano, come ad esempio nel *Ritratto muliebre*, nel *Libeccio*, nel *Riposo* acquistati dal Comune di Firenze alla sua morte, insieme con altre piccole cose che non sono inferiori a nessuna di quelle qui pubblicate; come ad esempio in varie delle tele acquistate dal Comune di Livorno e conservate in quel museo civico. E se qualche sua vasta tela, come il *Quadrato di Custoza*, può nel suo insieme spiacerci, ha sempre una parte ove il *vero e grande Fattori* si rivela tutto.

Diciamo piuttosto che in questo volume magnifico ci si offre un Fattori inedito, in una produzione che ce lo fa apparir più compiuto e quindi più grande, e saremo pienamente d'accordo. Allora scorreremo il volume con commozione, godremo di tavola in tavola, di quel godimento che dànno le cose perfette, e ci meraviglieremo ancor più di quel che non abbiamo fatto, che questo pittore non abbia la fama che altri si è acquistato tra gli impressionisti francesi.

Ché piuttosto che parlare del *Diego Martelli* a Castiglioncello, della collezione Galli; della *Sardigna a Livorno* di quella Sforni; del *Fieno* e del *Cavallo bianco* della raccolta Carnielo; della *Maremma* posseduta da Giovanni Malesci, o di tutte quasi le opere qui pubblicate; e delle acqueforti, e delle pagine di taccuino ove il maestro dava forma alle rapide intuizioni, voglio qui dire ancora una parola su quella confusione che ancora oggi si fa — e non dai profani soltanto — tra macchiaioli fiorentini e impressionisti francesi quasi che quelli siano un portato, un derivato di questi.

Già nel 1901 Ugo Ojetti, commemorando al nostro Circolo degli Artisti Telemaco Signorini diceva: « S'è voluto anche per una bella conferenza che tenne a Livorno Diego Martelli sugli impressionisti parigini, paragonare questi ai macchiaiuoli toscani. Ma la stessa data di quel discorso, 1877, mostra che dei maggiori impressionisti francesi — da Manet a Degas e a Renoir — essi ebbero notizia quando i loro dogmi non solo erano stati scritti e in molte opere importanti attuati, ma anzi cominciavano da alcuni dei fedeli ad esser considerati meno rigidi e meno infallibili ».

E su questo insisteva novamente più tardi, scrivendo ancora del Signorini (2).

Ora io non credo né ozioso né inutile riprender la quistione, perché appunto questo volume su Giovanni Fattori farà mormorare od esclamare a più d'uno i nomi di Manet e di Cezanne. E poiché con quest'ultimo nessun equivoco è possibile, vediamo le principali date dell'attività di Edoardo Manet:

Nel 1861 espone i *Genitori* e il *Guitarrero*; nel 1863 la *Colazione sull'erba* eseguita due anni innanzi; e nel medesimo tempo dipinge l'*Olimpia*, che due anni dopo doveva far montare in furia il pubblico del *Salon*. Nel 1865, o in quel torno, raduna attorno a sé, al famoso *Café des Batignolles*, con altri, il Legros, il Whistler, il Fantin Latour. Nel 1867 espone in una baracca dell'Avenue de l'Alma una cinquantina di tele, pubblicandone un catalogo preceduto da una prefazione-programma. Dello stesso anno è il celebre articolo di Zola in difesa di Manet e della pittura sua.

Guardiamo ora i macchiaiuoli.

Prima del 1850, forse nel '48, si forma la combriccola del Caffè Michelangiolo; combriccola che fino al 1855 — come attesta Telemaco Signorini — si perse in burle e sarcasmi, rovesciando canoni e dogmi, minando, col riso e con lo scherno, l'accademia e l'arte ufficiale.

Intanto però fino dal 1851 il Signorini disertava le lezioni dell'Accademia per andare in campagna; mentre i fratelli Markò, pur guardando timidamente al vero, lasciavano che i loro scolari — tra i quali era il Tivoli — facessero come loro pareva, liberamente e indipendentemente. Intanto nel 1854 arrivava a Firenze Domenico Morelli, e coi *Freschi fiorentini* annunziava una nuova pittura italiana.

Ma ecco nel 1855 il Tivoli e l'Altamura partir per Parigi e tornarne entusiasti dei paesisti del '30, del Decamps, del Troyon, di Rosa Bonheur, e dichiarare che l'arte italiana mancava di solidità e di chiaroscuro. Ecco allora gli scapigliati burloni del Caffè Michelangiolo accorrere a San Donato, alla principesca villa dei Demidoff, per conoscervi questa moderna scuola francese. Vi trovarono opere dell'Ingres, del Decamps, del Troyon, dell'Isabey, del Delaroche, del Delacroix, del Meissonier; forse anche del Daubigny, del Corot, e di qualche altro paesista del '30.

E le polemiche sorsero furiose; la numerosa schiera si assottigliò. Dal '55 al '66, dice il Signorini, i pochi fedeli si dettero allo studio ed alla ricerca sotto l'impulso della scuola francese. Di quella anteriore all'impressionismo — si badi — di quella della quale anche l'impressionismo francese può considerarsi in un certo senso un portato.

E seguitiamo con le date.

Alla fine del 1855 o nel 1856 Vito d'Ancona e il Signorini si recano a Venezia; e quest'ultimo vi fa gli studii per quel *Ghetto di Venezia*, che cinque anni più tardi doveva scandalizzare il pubblico di Firenze e di Torino; tra il '55 e il '56 Vincenzo Cabianca dipinge il famoso maiale nero contro un muro bianco, che — così diceva più tardi il Fattori — *aveva mandato tutti in visibilio.* — La macchia era trovata. Prima del '59 il vangelo dei macchiaiuoli era redatto quasi nella sua forma definitiva. Ma il '59 li distrasse dallo studio e dalla ricerca. Per due terzi andaron soldati o volontari sui campi di battaglia.

Poi, dopo la pace di Villafranca, Nino Costa si ferma a Firenze e bandisce con precise parole un principio cui tutti già inconsciamente obbedivano: « essere l'arte emanazione del sentimento individuale nella ricerca dell'umanità ».

Nel 1860, mentre il Costa si reca a Parigi ove il Corot si entusiasmerà d'un suo *studio di mare* fatto otto anni prima, il Signorini, il Banti, il Cabianca si rifugiano a Spezia a studiarvi la macchia e il chiaroscuro. Nel 1861 il Borrani e il Sernesi vanno a San Marcello a farvi uguali ricerche. In quell'anno stesso il Signorini, il Banti e il Cabianca raggiungono a Parigi l'Ussi, il Gordigiani, il Costa. Il Manet, come abbiamo visto, esponeva al *Salon* i *Genitori* e il *Guitarrero*; ma i macchiaiuoli non si occupano che del Decamps, del Troyon, del Corot, di cui il Signorini visita lo studio. Forse rividero anche il Degas, che avevano conosciuto a Firenze, al Caffè Michelangiolo, tutto entusiasta di Masaccio e dei quattrocentisti, e che non era ancora mutato.

L'anno di poi, nel 1862, la *macchia* veniva rivelata al pubblico e sorgevano le dispute e le polemiche, specialmente nella *Nuova Europa*. Essa aveva così il suo battesimo ufficiale, e i *macchiaiuoli* si prendevano quel nome che era stato loro affibbiato per dileggio e per scherno, proprio come un anno dopo, nel 1863, il nome di *impressionistes* fu dato a coloro che dipingevano come faceva il Monet in un suo tramonto intitolato *Impressions* ed esposto nel *Salon des Refusés* di quell'anno medesimo.

E sempre nel '62 i più di loro si ritiravano a Pargentina, sull'Affrico, a rafforzarsi e a prepararsi per nuove lotte. Nel 1864 si costituiva la *Nuova promotrice* in contrasto con la *Vecchia* e si faceva la prima esposizione che potremmo dire *secessionista* nei locali dell'Accademia. Finalmente nel 1867 usciva il primo numero del *Gazzettino delle Arti del disegno*, ove, dando forma più concreta e più precisa a quanto s'era propugnato fino allora, si dicevano cose quasi identiche a quelle che, in quell'anno medesimo, Zola e Manet dicevano ai parigini.

Né è da trascurare che nel *Gazzettino* si parla, in varii articoli, del *Salon* di quell'anno e della mostra delle opere del Courbet; che il Signorini vi tratta particolarmente del paesaggio francese, citando Corot, Dupré, Rousseau. Ma non v'è che un brevissimo accenno a Manet ed alla sua mostra in una corrispondenza da Parigi. Anzi è dubbio che nel 1868, tornando il Signorini a Parigi, ne conoscesse l'opera novatrice; e sembra che solo nel 1873, nella terza gita in quella città, fosse presentato al Manet e rivedesse il Degas ormai mutato.

E Giovanni Fattori andò a Parigi solo nel '75, e con Francesco Gioli vide quell'*Argenteuil* di Manet, dinanzi al quale tutto il Faubourg Saint-Germain sghignazzava insolentemente.

Ma da dieci anni il Fattori aveva dipinto quella deliziosa ***Rotonda di Palmieri*** che ora è tra le cose depositate dal Comune nella nostra Galleria Moderna, e molte di quelle tavolette che son pubblicate nel volume della « Self ».

Sì che quando dinanzi al *Ritratto di giovine donna*, che è una gioia di bianchi e di gialli tenuissimi, e dinanzi alla *Rotonda* sento ripetere: « Ma questo è un Manet » « Ma questo è grande come Manet », mi vien la voglia di gridare: « Ma questo è un Fattori » « Ma questo è grande come un Fattori! ».

[illegible]

(1) *L'opera di Giovanni Fattori.* 80 tavole in fototipia. Testo di Oscar Ghiglia. Firenze, Casa editrice Self, 1913.

(2) U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, pp. 59-60, Milano, 1911.

Canti di soldati

Sarebbe interessante raccogliere gli echi preminenti dei rozzi concerti nostalgici libratisi dagli accampamenti brulicanti, su lembi di terra semiselvaggia e descritti di laggiù agli abitatori della patria dei canti. Quanta magnificenza di inconsapevoli armonie, di gigantesche tenerezze avventate con l'anima sulle labbra incontro ai soggioganti tramonti orientali, o incontro agli sterminati fantasmi della notte, dal mezzo dei pullulanti accampamenti, quando più le anime allontanate in struggente ma glorioso esilio intendevano rimaner prossime, per la misteriosa via delle armonie e delle canzoni native, alle anime ascoltanti trepide sull'altra sponda del sonante mare!

Non vi è che il sollievo del canto, anche per ispiriti rozzi, incolti, che riempia di dolcezza e arrochi una carezza confortatrice, nei momenti della perplessità che precede le battaglie, i periodi tragici, e nei momenti in cui, pur vivendo tra molti compagni, l'uomo si sente straniero, isolato, staccato selvaggiamente da tutto ciò che è la poesia del cantuccio familiare e del luogo nativo.

Un caporale fornito di qualche cultura scriveva, in novembre, dagli avamposti della Bu-Meliana alla sua danugella lontana:

« Siamo quasi sulla bocca dei turchi; il nostro plotone è in vedetta ed io ti scrivo alla luce di una lanterna cieca, come un ladro, perché ci è stato vietato di accendere lumi e di parlare ad alta voce, ma mentre io scrivo a te penso ad una canzone delle nostre montagne di Valtellina e mi viene da piangere e vorrei cantarla per stare più vicino a tutti voi che amo. Però il nostro compaesano Sandro M., sempre caposcarico, prevenendo il mio pensiero nel vedermi scrivere, improvvisamente si mette a cantare a squarciagola la canzone delle nostre falciatrici *La bellezza delle Masolane*, ti ricordi, madonnina mia bella? Egli grida e gorgheggia come un merlo in amore e non si cura affatto del pericolo di buscarsi una terribile punizione, povero Sandro! E per poco a quel mezzo matto, mica lo dico per ischerzo, non toccava la fucilazione! Figurati che po' po' di allarme! Allora io, per salvarlo, dico a tutti i nostri di Masola, di Sondrio, e di San Michele: — Da bravi, ragazzi! Cantiamo tutti anche noi! Facciamo credere che sia un segnale per mettere in fuga i nemici che si erano spinti sin sotto la nostra trincea! — Detto fatto! Avessi sentito, mia cara cincíallegra, che coro, che slancio, che animazione! Sembravamo i maestri cantori, quelli che sentimmo insieme alla *Scala* quando venimmo giù a Milano! E il signor capitano, che è buono come il pane caldo, non ha avuto cuore di castigarci tutti per questa volta! ».

Lo strattagemma, dirò così, canoro dei soldati lombardi per far credere ad un gridio di allarme propagatosi sul fronte di battaglia al suon di una canzone silvana, non è nuovo: il Déroulède narra un episodio simigliante, di cui fu testimone, attore e... cantore, durante la campagna franco-prussiana. Qual magnifico slancio di lirismo vivo, umano, negli atti semplici di quei fantaccini che si serrano gli uni agli altri affettando un allegro coro, per risparmiare ad uno di loro una terribile punizione!

Allegrezza puerile, ma allegrezza fatta di cordialità, sotto il cui velo tremolano le soavi lacrime della nostalgia! Udite ciò che scrive un altro soldato lombardo (ritaglio da un giornaletto del Comasco):

« Noi qui cantiamo la *Bella Gigogin* tutte le volte che vogliamo far dispetto ai turchi, che sono tanti cani arrabbiati e non possono soffrire la musica, perché si sta tutti allegri sempre, specialmente quando le pallottole fioccano. Mi sembra che prendercela allegramente sia un fatto degno di italiani, ma quei buffoni, sentendoci cantare, credono che noi intoniamo delle preghiere! Aspettate, cani rognosi, che ve la do io la preghiera ed anche un bighettino di raccomandazione per il vostro Allah! Ogni scarica dei nostri moschetti ne gitta al suolo un centinaio di quei demonii, come tante zucche vuote, ed allora io ed i miei compagni giù un'altra canzone poderosa che è un piacere! Cari miei, compatitemi, se non si stesse un po' allegri, ci faremmo la muffa, mentre lo scioglierci la gola par ci dia più anima nei petti e ci fa ricordare le serate che passavamo tutti insieme a cantare nella nostra valle benedetta. Non vi pare? ».

Trascrivo da una lettera di un giovane volontario toscano:

« Prima di venir qui non conoscevo la *Bella Morettina*, nè altre canzoni di soldati, adesso però la canto volentieri perché basta intonarla che ecco subito tutte le morette autentiche che sono qui e che talora si spingono a ronzare sino al limite degli attendamenti, se ne scappino strillando come rondoni. Se ne scappano perché esse sanno bene che l'intenzione della canzone è tutt'altro che dedicata ai loro brutti musi! Io non conosco che una sola bella morettina, ed è quella che mi ha sorriso dall'infanzia dal balconcello in faccia alla mia casetta ed ha gli occhi di stella raggiante e il cuore di colomba, sicché cantando io penso a lei e mi sento più vicino a quanto più amo al mondo con mia madre e con la mia patria ».

Da Bengasi, un sergente musicista napoletano scriveva, nella settimana natalizia del 1911, questa curiosa lettera, il cui originale mi fu offerto in dono e io serbo quale un caro ricordo:

« Quando non c'è da menar le mani, è un guaio perché abbiamo paura di diventare oziosi. E qui di ozio non c'è da parlare neppure per prossimo, perché ogni volta che ci è da fare una operazione di avanzata, tutti marciamo in un vero delirio di allegrezza, compresi ben s'intende noi della musica, che *ce la facciamo* sempre in testa di colonna. Ma quando poi non c'è assolutamente da far nulla, c'è la nostra musica che ci pensa! Lasciate fare a noi!...

« Dove sono i nostri bravi musicanti? Eccoci qua, signor colonnello, signori tutti! Pronti! A servirvi sempre! Voi non avete che a darci i comandi....

« Che allegria, che festa nel suonare per ore ed ore, senza sentire mai la stanchezza! Non v'è sera che non finiamo per fare un concerto in regola. Ed accorrono a sentirci ed estasiarsi ufficiali, soldati di tutti i reparti, ed anche questi curiosi *mamelli* che sembrano gli scaricanti di carbone del nostro molo.

« Credete però che suoniamo del Verdi, del Rossini, del Bellini, del Donizetti, del Mascagni, del Puccini? Ah, no! I nostri gloriosi maestri non si debbono *prender* collera, perché essi sono la corona della nostra testa, ma quelle che suoniamo sono le canzoni, le belle canzoni della terra nostra. Abbiamo imparato ad eseguire le canzoni di tutte le regioni, perché vogliamo che nessun paese italiano *restasse da sotto*. Ci è il turno delle canzoni lombarde, piemontesi, veneziane, toscane, romane, siciliane. Ma *lasciatevi servire*, scusate la franchezza, le canzoni napoletane *mettono 'a coppa* (prevalgono) e *vanno bello* davvero (trionfano). Quando suoniamo le canzoni dell'Alta Italia, sono i soldati dell'Alta Italia che fanno il coro; ma quando eseguiamo le canzoni napoletane, a richiesta dei signori generali, colonnelli, ufficiali, allora tutti le cantano in coro, settentrionali o meridionali, perché tutti le conoscono *come sette di denari* (cioè a menadito). Ed allora, cari miei, dovreste sentire che armonia, che effetto sorprendente, che entusiasmo! Quella che più ci richiedono è: *'O surdato*, che fa così

Io so' napulitano
e si nun canto io moro...

Ebbene, io non dico *nu pallone*, ma mi dovete credere per quanto voglio bene alla bella Mamma del Carmine, stasera mentre facevamo *'O surdato*, è venuto fra noi il signor colonnello comandante del nostro reggimento, che è un bravo signore romano, e si è messo a fare il coro pure lui:

Aggio ditto accussì: Signor tenente,
mannateme 'mprigione e nun fa niente.

« Se non fosse stato per la disciplina, avrei smesso di suonare la cornetta per andare ad abbracciare quel grande e bello *signorone*. Però, quando ho terminato di eseguire il pezzo, mi sono accorto che non solo l'imboccatura della cornetta era bagnata, ma tutto lo strumento *pareva 'na spugna*. Ed Esposito terzo che è sempre mio vicino di *letterino* (leggio), guardandomi con aria canzonatoria, mi ha detto: « *Neh sargè, vuie avisseve chiagnuto?*

« Pianto, io?! Ma neanche per sogno! gli ho risposto. — Un vero soldato non piange in tempo di guerra!

« Però, che so, tutti noi di Napoli e dintorni avevamo gli occhi rossi, forse perché tutt'oggi ha soffiato maledettamente questo cane di *ghibli*, che il diavolo se lo porti con tutti i barracani bianchi !... ».

L'entusiasta, pittoresco, abbondevole diffonditore di biscrome educato al mito della canzone sul lido di Partenope ignorava che quarantaquattro anni prima di lui il più efficace e lucido descrittor di battaglie e di vita del campo, aveva, in poche linee, tracciato un simigliante quadro di aggruppamenti ansiosi al bivacco, ove soldati, ufficiali e generali mescevano sospiri e nostalgici sentimenti di amor familiare, nell'ascoltare le rudi, ingenue canzoni dei paesi lontani, di faccia alla soggiogante solitudine del deserto bianco della steppa russa congelata dall'inverno tremendo. E gli eroi dell'epopea tolstoiana, anche essi, non avevano un Tirteo, tra le loro fila, neanche essi videro sorgere la figura animata, accesa di fantasmi grandiosi, di un poeta nuovo, improvvisatosi per virtù della forza del dolor grandioso, terribile, che si ergeva attorno a loro nella titanica lotta tra due stirpi, tra due civiltà, tra due mondi dissimili: anche essi si dovettero accontentare, per abbeverarsi di melodia e di soavità lenitrice, di povere, ingenue canzonette ricordate da rozze labbra, ma che in faccia al pericolo, in faccia al mistero della morte, largivano loro carezze meravigliose perché impregnate degli aromi del focolare domestico, delle visioni di terre e di persone care. La canzone napoletana, a preferenza di tutti i canti popolari delle molte regioni d'Italia, possiede la virtù di ridestare più prontamente i fantasmi carezzanti della vita di famiglia, perché è canzone eminentemente nostalgica. Ecco perché essa ha conseguito ormai il primato nelle simpatie, nelle preferenze da parte dei componenti l'esercito e la marina da guerra, da qualunque regione essi traggano origine.

I bersaglieri del Maggiotto, che è, se non erra la mia remota amicizia per lui, un veneto, avevano adottato quale inno di battaglia la suggestiva *Gioia bella pe te vedé*, del Costa, poesia di Salvatore di Giacomo. E gli « ascari-galline » del Fara, anch'egli settentrionale, hanno per marcia trionfale del reggimento il popolarissimo, scoppiettante *Tore mio m'ha ditto addio*, del Di Capua.

In Eritrea, fino dal 1895, l'inno coloniale, appreso con entusiasmo anche dagli ascari e dai loro *djavalet*, è l'*Africanella a Cassala vincettemo 'a battaglia*, stupenda bizzarria poetica di Roberto Bracco dedicata al povero Arimondi e rivestita da Carlo Clausetti di agilissime, colorite note. Quanto alla regia marina, il suo concerto musicale ha da molti anni adottato, quale inno d'avanzata, la molle, ondulante: *Nun me fa cchiù suffrì, Marinarella!*.

***

Io ricordo le soavi lacrime che, nelle pensose notti stellate dell'Hamusen, del Saraè, dello Scimenzana, durante la campagna infausta del Tigrè, suscitavano in giovanissimi [illegible] di contadini, di operai, i cori, che si levavano prima timidi, esitanti, da un bivacco, e poscia invadevano del loro robustissimo suono tutto l'altipiano addormentato e ponevano in fuga le torme di jene, di sciacalli, di gufi ululanti attorno alle molte carogne di che erano disseminate tutte le vie carovaniere! Ed erano quasi sempre cori di canzoni napoletane, che finivano per imporsi ai cori minori, li fondevano, li assorbivano in una massa dolomitica, poderosa, ampia, piena, in una melopea vittoriosa che parea volesse schiantare il cielo impassibile e costringere le miriadi dei suoi occhietti d'oro a mettersi a tremolare palpitanti.

Era, a quel tempo, in voga, in Napoli, una canzone di mala vita, di una tristezza tutta napoletana, lenta, acuta, struggente rassegnata e singhiozzante ad un tempo, una canzone che pareva incisa all'acquaforte. E la canzone diceva: *Io stongo carcerato pe' niente, bene mio!* e poi evocava la figura materna del triste cantore, del tragico innocente rinchiuso nell'orrore di una negra prigione *Me vaso a una a una 'e figurelle — ca mpietto me mettette mamma mia!...* (Io bacio ad una ad una le sacre imagini che sul petto mi depose la madre mia). E seguitava su questo tono, con frasi musicali che erano singhiozzi, spasimi tetri. Le voci che la intonavano, da cinque, da dieci che erano in principio, diventavano a questo punto centinaia. Non era più il fantasma di un malvivente livido, tisico, che ondeggiava sulla massa delle teste giovanili sollevatesi dai mucchi di fieno, sotto le tende palpitanti all'afoso vento notturno dell'Africa arcigna: era il fantasma della madre, era la poesia delle poesie viventi, la possente evocazione che è radiosa ed avvincente sia che l'evochi la pura bocca dell'adolescente, sia che venga suscitata nella orribile solitudine di una tomba di viventi.... I nuovi cantori volontarii facevano cerchio sempre più ampio, si contendevano un cantuccio accosto ai cantori più anziani, più sperimentati, ai napoletani, si accoccolavano alla maniera degli indigeni avanti alle fiamme di sterpi, che crepitavano nel mezzo, e si ingegnavano di dare intonazione precisa, colorita al gigantesco coro.

Ma ad un certo punto, questo declinava, languiva, strideva in certe stroncature brusche, con certi frammezzamenti rauchi, poiché molti cantori non sapevano resistere alla emozione che li assaliva, li stringeva come il morso di un leopardo alle gole aride.

E allora moltissimi occhi luccicavano più del verosimile, umidi, smarriti, alla tremula fiamma che imporporava dei suoi riflessi i volti abbronzati e le fronti troppo presto prive della soave lucentezza della giovinezza in fiore.

Ancora una volta il sentimento nostalgico, invincibile, ampio, ondeggiante, che avviva la canzone napoletana, cui si attribuirebbe ingiustamente il solo pregio di rendere delle sensazioni di voluttà, di frivolità di anime fantasiose, aveva trionfato, era servito ad esprimere con facilità, con prontezza la poesia dei profondi affetti familiari, l'aspirazione degli indefiniti orizzonti dove l'anima spazia amorosa. Solo ammettendo questo pregio, insito nella fonte stessa che produce la breve, lesta forma d'arte popolare, cioè nel lirismo dell'anima del popolo partenopeo, possiamo spiegarci come i soldati di tutto il mondo, di tutte le razze, anime giovanili rimaste un po' fanciullesche a causa della vita in comunità, che è quasi vita di collegio, si esaltino maggiormente nell'udire le carezzanti melodie napoletane e le prodighino con una tenerezza, con un fervore costante.

Non sono trascorsi ancora due anni, quando a Dehly, sull'estremità più remota del misterioso mondo orientale, così differente, nella struttura e nell'essenza animatrice, dal nostro mondo, così opposto ai nostri costumi, ai nostri gusti, alle nostre tendenze, ai nostri naturali istinti, fu celebrata una festa militare spettacolosa, quasi favolosa. Ottantamila soldati, stupendamente adorni, schierati su di una immensa spianata, fra gli abbaglianti fasti di cortei principeschi che parevano strappati agli splendori fantasmagorici di un mito opulento, davanti al fior dell'India doviziosa e ieratica ivi convenuto per la celebrazione del Durbar, prestarono giuramento di fedeltà ai nuovi sovrani britannici, che appositamente eransi mossi dall'Europa verso la città sacra degli indù. E le loro quaranta musiche riunite intonarono, con l'imponenza e la grandiosità di un concerto quasi soprannaturale, il bello, soave, affascinante inno dell'esercito dell'Indostan: un inno al sole ed all'amore. Ed esso era semplicemente *'O sole mio*, che canta:

Che bella cosa è na jurnata 'e sole!

E si sentiva davvero, — secondo riferì chi assisté alla prodigiosa giornata, — attraverso il fluir malioso della melopea popolaresca partenopea, la immensa gioia del sole, che avviva il mondo e rende più limpide le anime.

Ed ogni ascoltatore indù dové, alla fine del concerto, trovarsi in quello stesso stato d'animo in cui trovavasi un Ailù Faragâdis, negro soldato superstite della battaglia di Adua, il quale, quando faceva una nuova conoscenza tra i *frengi*, tra gli europei, si affrettava a domandare ansioso se *guaitana* (il signore) fosse *taliano de Nabole*, ed avuta una risposta affermativa, si abbandonava ad inverosimili, iperbolici salti di gioia e poscia spiegava: — Quando io morire, volere che mia moglie *faccia fantasia de Nabole* (cioè canti canzoni napoletane, durante la rituale *fantasia* attorno alla salma dello sposo). Così io andare più diritto al cielo, perché *Christos* ama le belle *fantasie*.

Ernesto Serao.

MARGINALIA

★ **Sua Maestà la Regina Madre per le ricerche dei papiri in Egitto.** Alla Società italiana per la ricerca di papiri greci e latini in Egitto è toccata in questi giorni l'alta soddisfazione di ricevere da Sua Maestà la Regina Margherita una munifica testimonianza della sua viva simpatia per gl'intenti austeramente scientifici, che quella benemerita Società prosegue da anni con tacito ed indefesso lavoro. L'atto di spontanea generosità compiuto dalla Augusta Donna, rimettendo alla Società la somma di lire duemila, mentre giunge singolarmente opportuno per iniziare un nuovo periodo di scavi, di ricerche e di studi, speriamo valga anche a riaccendere lo zelo degli antichi fautori della Società e a procurargliene dei nuovi.

★ **Verlaine e sua moglie.** — Un candore d'una freschezza deliziosa si alternava in Paul Verlaine con le peggiori lordure e con le disordinate bestemmie. Laurent Tailhade lo ricorda ancora nella *Plume*. Verlaine non s'accorgeva nemmeno della duplicità della sua natura ed era, senza alcun dubbio, sincerissimo, nella sua fede puerile, nel suo patriottismo vociferatore. Questo essere aereo, sonoro e fuggitivo non studiava, non meditava, e studiando e meditando avrebbe perduto la grazia e non avrebbe acquistato la forza. Fu un'intelligenza quasi femminea, intelligenza di adolescente, con la emotività esasperata, la debolezza nervosa, l'appetito di misticismo e di bagordi, d'estasi e di bestialità proprie ai « degenerati superiori ». La conversione di Paul Verlaine data dalla sua prigionia nella cella di Mons, nella quale il malvolere dei suoi prossimi lo tenne rinchiuso senza ragione e senza umanità quando la più semplice pratica presso le autorità belghe avrebbe potuto liberarlo. Allora tutti gli odî si scatenarono contro di lui e nemmeno uno dei suoi antichi amici, nemmeno François Coppée che doveva più tardi assumersi il cómpito di scrivere una prefazione al florilegio di Verlaine, alzò la voce per notificare al mondo tanta ignominia e tanta viltà. Le sfortune di Paul Verlaine, nella prima parte della sua vita originarono tutte dal suo matrimonio con la signorina Mauté e dall'odio che nutrí per lui suo suocero, gran bevitore d'acqua e adoratore di Beranger. Verlaine durante il fidanzamento aveva giurato di non bere più. Ora una mattina poco prima di mezzogiorno, non vedendolo scendere come al solito all'ora di colazione, la madre lo andò a cercare nella sua camera. Nudo, ma calzato di scarpe fangose e col cilindro in capo, l'autore della *Bonne Chanson* covava le sue libazioni notturne e russava senza darsi pensiero della sua « fata » « in veste grigia e verde con degli alveari », più svanita dalla sua memoria di quel che fossero svanite Penelope e Semiramide. Il Tailhade incontrò molti anni più tardi, in casa di Charles Cros, che doveva anch'egli morire vittima dell'alcool, la signora Matilde Mauté vedova Verlaine. La casa era piena di bonomia borghese e di cordialità in cui si innaffiava di *whisky* e di ginepro senza alcuna specie di soda qualche buona fetta di lesso freddo. La signora Matilde Mauté non sembrava aver molto di che compiacersi in un ambiente simile sebbene i suoi discorsi fossero anch'essi discorsi di buona borghese ed ella non apparisse memore affatto né delle sue vergogne, né della sua gloria. Verlaine era perfettamente scomparso dal campo un po' ristretto del suo spirito e dicevano che fosse fidanzata ad un impiegato qualunque. « Noi la avvicinavamo tuttavia — scrive il Tailhade — con qualche timidezza perché era per lei che Verlaine pentito aveva scritto i versi così dolci che ci colpiscono al cuore. Noi esitavamo a baciare la mano della signora Mauté come un credente del medioevo avrebbe esitato a bere un vino profano in un'anfora consacrata.... ».

★ **Dostoiewsky nei ricordi d'un amico.** — Nella *Vossische Zeitung* un amico del gran romanziere russo, il senatore A. F. Coni, pubblica interessanti ricordi che mostrano il Dostoiewsky sotto aspetti caratteristici. Il Coni entrò in rapporti personali col romanziere nell'occasione d'un'infrazione alla legge sulla stampa che questo ultimo aveva commessa per aver dimenticato di chiedere alle competenti autorità il permesso di pubblicar la notizia d'un viaggio dello zar. Dostoiewsky non godeva eccellente salute ed un soggiorno, anche breve, nelle patrie carceri lo avrebbe rovinato. Il Coni riuscí a salvarlo dalla prigione, cosa che gli legò poi per sempre di buona amicizia lo scrittore. Fecero insieme un giorno una visita alla colonia criminale d'Okta. Era il 1877 e Dostoiewsky mostrò di interessarsi immensamente a questo penitenziario, interrogò ad uno ad uno i prigionieri, rispose alle loro domande e tutti i reclusi mostrarono di prender per lui un atteggiamento di rispetto eccezionale. Dostoiewsky era rimasto calmo durante tutta la visita al penitenziario, ma quando lo fecero entrare nella chiesa della colonia si indignò: « Questa chiesa somiglia ad un museo piuttosto che ad un santuario! Perché tante immagini? Bisognerebbe ricordare a questi giovani colpevoli la chiesa del loro villaggio, semplicemente, la chiesa che frequentavano al tempo della loro purità, della loro innocenza. Questa chiesa era semplice, senza arte, con icone pure ed ingenue, non sovraccariche e di stile italiano! ». Dostoiewsky era divenuto molti anni dopo popolarissimo. Il Coni rammenta di averlo udito parlare durante le feste per le onoranze a Puchkine. « Quel piccolo uomo, dalla testa traballante, dagli occhi stanchi, timido, di voce debole, quel giorno sembrava trasformato, ingrandito di statura. Pareva aver messo le ali. Le sue membra s'erano irrobustite, gli occhi gli brillavano nel volto pallido d'emozione ». Dopo il discorso tutti lo abbracciarono. Un giovane aveva provato un'impressione così forte ad ascoltare le sue parole che svenne. Tutti erano commossi sino al pianto.... Il 30 gennaio 1881 Dostoiewsky doveva fare una conferenza in favore del fondo letterario. La mattina di quel giorno il Coni presiedeva una udienza del tribunale e rimase colpito dalla voce tremante d'un giovane avvocato che leggeva un rapporto. « Che avete? Siete ammalato? » gli domandò. Il giovane avvocato scoppiò in singhiozzi esclamando: « Dostoiewsky è morto! ». Il Coni corse a casa dello scrittore. Egli giaceva senza mostrar affatto la rigidità dei morti. Non pareva morto, ma addormentato. Tutta la città era in lutto. La costernazione era generale. Vecchi e giovani si disputarono l'onore di portar la cassa funeraria, e due condannati a morte col Dostoiewsky tanti anni innanzi vollero firmarsi nel registro prima di tutti.

★ **La letteratura cellulare.** — I giornali debbono ormai riservare qualche colonna alla letteratura cellulare. La produzione letteraria dei ladri e degli assassini aumenta infatti ogni mattina di importanza. Un giorno — scrivono i *Débats* — sono i versi della « poetessa tragica » che sospese la lira per prendere il revolver, un altro giorno sono i pensieri, le massime, le riflessioni della « banda rossa » che negli intervalli dei suoi lavori letterari ammazzò gli automobilisti della foresta di Sénart, svaligiò i notai di Pontoise, i fattorini di banca di Chantilly e di Parigi. I prigionieri hanno sempre avuto la smania di scrivere: è un'occupazione che riempie le ore troppo lunghe e illude la noia. Fra i delinquenti della banda Bonnot ora dinanzi ai giurati, uno scrittore notevole è Raymond la Science. Abituato, come l'indica il suo nome, a curvar la fronte nella meditazione dei più gravi problemi, egli ora si gode una pace invidiabile a commentare Renan e a coprire di note i margini della *Vita di Gesù*. Intenerito dal racconto evangelico, egli si difende da tanta divina dolcezza ed ha paura « di quei nutrimenti spirituali che quando ci si ritrova a faccia a faccia con la realtà, ce la fanno apparire più brutta ». Si può giungere a domandarsi se egli non sia stato vittima di un eccesso di mansuetudine e se non abbia ucciso per amore dell'umanità.... Carouy è memorialista. Egli scrive le sue *Confessions* come Rousseau. Narra la sua infanzia che fu tenera perché era nato buono come l'uomo della natura. A tredici anni egli faceva ancora l'elemosina e regalava dei soldi ai suoi compagni perché ridassero il volo a degli uccelletti che avevano posto in gabbia. Non solo, Carouy riaccompagnava i cani vagabondi! Se non si è mostrato tanto umano con gli uomini, questo è naturalmente colpa degli uomini. Egli avrebbe voluto comprarsi una fattoria, vivere dei prodotti della terra, amar la natura. È rimasto « eccessivamente sentimentale ». È il suo temperamento.... Anche Jean de Boë è sentimentale. Non scrive che alla sua amante. Tuttavia le sue lettere a Idalie non occuperanno che un posto secondario nella letteratura degli amanti appassionati perché non bisogna ricercarvi le passioni ardenti che hanno immortalato Eloisa e la Religiosa portoghese. Il suo amore si esprime assai rudemente facendo ampi progetti d'avvenire.... Soudy, l'uomo dalla carabina, parla specialmente della sua assoluzione della quale non dubita e che gli permetterà in seguito di fuggire la società « come l'Alceste di Molière », e di rifugiarsi non in un deserto, perché non ve ne sono più in Francia, ma in campagna, lontano da Parigi.... Così la letteratura cellulare si arricchisce di nuovi capilavori dopo quelli che le hanno dato Silvio Pellico e Casanova. Peccato che la banda Bonnot non sia stata un circolo letterario più mite verso i suoi lettori e ne abbia uccisi tanti.

★ **Giovanni di Leyda e la prima società comunista.** — Il dottor Dide, medico capo dei manicomi di Parigi, ha scritto un interessante volume — di cui si occupa la *Revue Hebdomadaire* — su gli idealisti appassionati, dei quali egli stabilisce le varietà e le specie più o meno normali od anormali. Tra questi idealisti appassionati il Dide rammenta anche la curiosa storia di Giovanni di Leyda che fu una caricatura di Lutero, ma al quale forse non mancarono che circostanze propizie per diventare un riformatore non meno fortunato. Giovanni di Leyda si chiamava semplicemente Bockold, era stato sarto, poi cameriere d'albergo, poi attore; non sapeva nulla, ma credeva in se stesso e trovò finalmente la sua strada facendosi profeta. Aveva l'arte di parlare e di sedurre. La sua incoerenza naturale lo aiutava a non stupirsi di nulla e ad accomodarsi agli avvenimenti del giorno, servendosi delle pochissime cognizioni che aveva raccolte a caso. Divenuto, come ognun sa, padrone di Munster, re di una società patriarcale in cui il suo ufficio di giustiziere non gli impediva d'essere, al bisogno, crudele, egli amava i segni esteriori del potere, i costumi d'apparato, i diademi, i cortei. Severissimo per quel che riguardava la condotta del popolo, aveva regolato tutto minuziosamente, meno per megalomania che pel desiderio di realizzare il suo sogno di società ideale in mezzo ad avvenimenti che gli rendevano troppo facili tutte le sue fantasie. La città di Munster nel 1535 diventò la capitale della prima società comunista. Jean Mattys di Harlem aveva diretto il movimento rivoluzionario che cacciò dalla città tutte le autorità civili e religiose e fu ucciso dai soldati del vescovo Waldeck così che Giovanni di Leyda diventò il vero organizzatore della nuova potenza comunista. I beni dei proscritti furono divisi tra i fedeli, ma essi stessi si sottomisero al collettivismo della proprietà. Fu ingiunto a ciascuno, sotto pena di morte, di depositare i denari, i gioielli, gli oggetti preziosi che possedeva. La socializzazione del lavoro doveva essere obbligatoria e la formula celebre: « uno per tutti e tutti per uno » sembrava realizzata. Lo Stato si incaricava d'altra parte di provvedere a tutti i bisogni ed i pasti erano presi in comune. La questione della famiglia era egualmente risolta nel senso comunista. I figli eran tolti alla madre e affidati a nutrici. A scuola erano nutriti, vestiti, istruiti a spese della comunità. La breve durata della repubblica di Munster non permette di giudicare la portata pratica di questa socializzazione dell'educazione. Il tentativo non durò più d'un anno.... Come ultimo particolare è curioso ricordare che la poligamia era una delle caratteristiche della società nuova istituita a Munster. Giovanni di Leyda diede egli stesso il buon esempio prendendo quindici mogli legittime !...

★ **L'inventore della litografia.** — Aloisio Senefelder, che inventò l'arte della litografia, nacque a Praga — ricorda l'*Angelus* — il 6 novembre 1771. Egli era il maggior figlio di un attore del teatro reale bavarese e fu educato a Monaco e ad Ingoldstadt nella speranza che egli diventasse un celebre leguleio. Il licenziamento di suo padre dal teatro pose fine ai suoi studî e ridusse la famiglia alla miseria. Aloisio, a ventun anni, si trovò costretto a porsi a capo di nove persone cui era necessario provvedere in tutto e per tutto. Allora, il futuro inventore della litografia, pensò bene di fare.... l'autore drammatico. La sua prima commedia che portava un titolo suggestivo: *I conoscitori di donne*, fu recitata con un certo successo al teatro reale di Monaco. Questo, però, doveva essere il primo e l'ultimo trionfo del Senefelder nell'arte drammatica, perché per quanto egli scrivesse altri cinque drammi dopo questa commedia, né alcun impresario né alcun editore li vollero portare alla conoscenza del pubblico ed il costo della stampa e della pubblicazione alla fine del secolo XVIII era troppo gravoso per permettere al Senefelder di farsi il suo stesso editore. Ma il nostro eroe pensò davvero, non trovando editori, a stamparsi le opere da sé e fu così che egli si mise sulla strada che doveva condurlo alla sua scoperta. Cominciò ad istruirsi nella incisione in rame, poi a riprodurre per mezzo delle sue incisioni qualcuna delle sue pagine. Dopo il rame fece qualche esperimento con una pietra da mattoni che si usava allora per pavimentare le case di Monaco e finalmente un giorno poté esclamare il suo « Eureka! ». Un giorno sua madre entrò da lui pregandolo di scriverle una lista del bucato sopra un pezzo di carta. La lavandaia aspettava con impazienza nella stanza accanto. Non avendo più nemmeno un brandello di carta, Senefelder scrisse quella lista del bucato sopra una pietra e quando andò per cancellarla gli venne in mente che forse avrebbe potuto applicare alla scrittura, per riprodurla, l'acquafortc e quindi l'inchiostro come si faceva per l'incisione in legno. Così Senefelder inventò la « stampa chimica » e due anni più tardi la litografia quale la conosciamo era da lui stesso portata a perfezione. Manco a dirlo, ci sono altre persone che vogliono, o meglio vollero, togliere a Senefelder la gloria del primato. Esse sono due; uno è il padre Schmidt, professore alla scuola dei cadetti di Monaco, che affermò di aver stampato col metodo del Senefelder una serie di tavole a sussidio delle sue lezioni di botanica. L'altro è Charles Weber, il musicista, che usò l'incisione sulla pietra per fare delle stampe musicali. Entrambi usarono una pietra simile a quella di Senefelder ed entrambi stamparono tipograficamente, il che equivale a dire con un processo assai diverso da quello del litografo. In ogni modo questi due pretendenti non condussero, come il Senefelder, a perfezione i loro esperimenti.

★ **Joseph Pennell e il giornale illustrato.** — Joseph Pennell, i cui disegni del Canale di Panama sono stati ammiratissimi alla mostra che Ugo Ojetti ne ha preparato alla nostra « Leonardo », ha tenuto al Collegio dell'Arte della Stampa ad Edimburgo una conferenza sull'illustrazione futura, conferenza che è stata tutta una difesa dell'illustrazione artistica del giornale. La sola illustrazione artistica del giornale sarà quella, secondo il Pennell, che vivrà perché merita di vivere ed è destinata assolutamente a vivere. La rivista mensile e settimanale sarà costretta presto o tardi, anzi è costretta già oggi, a cedere il passo al giornale. Termineranno così i *magazines* con le loro stupide e accademiche illustrazioni in cui il disegnatore diventa il seguace pedissequo dell'autore e rinunzia perfettamente alla sua personalità. Il giornale invece sentirà sempre più il bisogno di avere eccellenti disegnatori come sente il bisogno di avere eccellenti scrittori. In Inghilterra il buon esempio, lo ricorda il Pennell stesso, è stato dato dal *Daily Chronicle*. Nel 1895 il proprietario e il direttore della pagina letteraria del *Daily Chronicle* si rivolsero al Pennell pregandolo di irreggimentare pel giornale eccellenti disegnatori ed incisori. Pennell si mise subito all'opera con entusiasmo e raccolse in poche settimane Whistler, Morris, Burne Jones, Beardsley, Walter Crane, Sullivan, Partridge ecc. Una serie di illustrazioni come quella che apparve allora nel *Daily Chronicle* non era mai apparsa. Ma che cosa accadde dall'altra parte? Fu tanta la confusione portata da quella schiera di artisti nel giornale e tanta la smania della perfetta e prontissima riproduzione dei disegni, che le macchine si guastarono, gli stampatori ed i macchinisti del vecchio giornale liberale dovettero far lavori straordinari eccessivi, il proprietario si rovinò mezzo e si stamparono, è vero, magnificamente trentaquattro disegni, ma il Reform Party pel quale si supponeva che il giornale lavorasse e facesse questa inaudita illustrazione perdette venticinque posti al Parlamento! Sembra però che il giornale non si spaventasse di tanta rovina. Il successo giornalistico c'era stato: il trionfo della stampa di buoni disegni in un quotidiano c'era stato ed aveva anche fatto proseliti come il *Gil Blas Illustré* francese che assoldò subito lo Steinlein. Il *Chronicle* non si spaventò dunque e non si lasciò sfuggire l'occasione per far lavorare il Pennell durante le grandi feste. Così il Pennell ha potuto illustrare in piene pagine l'incoronazione del re Giorgio, la morte del re Edoardo ecc. Ma l'esempio del *Chronicle* fu seguito dai giornali americani come il *New York Times*. Fu in questo giornale che il Pennell poté pubblicare le sue ormai famose illustrazioni del Canale di Panama, « la più grande meraviglia del lavoro universale ».

★ **Goethe e la sua personalità.** — Goethe è ancora il poeta e l'eroe tedesco per eccellenza. Lo riconosce ancora una volta Houston Chamberlain il famoso autore delle *Basi della civiltà nel secolo XIX*, il quale gli ha dedicato or ora un intero volume. Goethe è specialmente pel Chamberlain — scrive la *Bibliothèque Universelle* — un pensatore. La sua opera è letterariamente bella, non solo, ma ha anche un significato. La sua personalità non è una personalità puramente letteraria: è un campione d'umanità con una sua idea. Napoleone aveva ragione quando vedendo Goethe a Weimar gli disse: « Voi siete un uomo! » Ciò che seduce il Chamberlain è che Goethe ha saputo fare della sua vita un tutto armonioso. Dominato dal pensiero dell'eterno, egli disprezzò l'accidentale. Alla sfortuna oppose una fronte di bronzo e bandí ogni inquietudine. « C'è qualche cosa di meglio da fare che lamentarsi — egli dice — bisogna agire! » Goethe è naturalmente pel Chamberlain gran difensore ed assertore dell'arianesimo, un apostolo dell'azione ariana nel mondo; per mezzo di Goethe si sale d'un gradino nella scala della cultura umana. Il Chamberlain riconosce però che Goethe ha avuto dei superatori. Leonardo da Vinci gli è stato superiore per l'estensione del suo colpo d'occhio, Michelangelo per la passione creatrice, Beethoven per la tragicità implacabile del sentimento, Kant per la profondità del pensiero, Leibniz per lo spirito enciclopedico, Platone per la plasticità dell'idea, Descartes pel dono della generalizzazione, Shakespeare per la potenza creatrice di tipi d'umanità, Wagner pel vigore dell'espressione. Ma quel che v'è di unico in Goethe è che egli sa fondere e comporre in sintesi tutti questi doni: in lui l'azione, il pensiero, il sentimento, il carattere, si sviluppano simultaneamente secondo gli stessi principî senza contradizioni e conflitti. In breve Goethe incarna l'ideale del tipo umano. Egli è sovranamente calmo, al riparo da ogni esagerazione, senza partiti presi di alcuna sorte, e vede le cose con libertà e chiaroveggenza. La sua saggezza è sempre ardita e convinta, lungi dal maledire la vita come Budda e Schopenhauer, egli vuole che se ne colgano con riconoscenza le gioie più fuggitive senza riposo, egli grida all'uomo « Ricordati di vivere! » e vuole che si metta in regola con l'ordine del mondo e che non si domandi all'esistenza più di quel che essa può dare. Poiché di questo libro parla tutta la Germania, la letteratura goethiana vi ha trovato nuovo incentivo. Sono sempre più importanti però le lettere di Goethe stesso che ora vedono la luce a Weimar. Sono innumerevoli e formeranno una cinquantina di volumi.

★ **Baldassarre Labanca**, morto di questi giorni in tarda età, aveva insegnato, dopo esser passato per il Liceo, filosofia morale nell'Università di Pisa e poi storia del cristianesimo in quella di Roma.

La sua vera e propria produzione filosofica è costituita dalle tre opere, che son frutto del suo primo insegnamento: *Della filosofia razionale*, 2 vol., 1864, *Della filosofia morale*, Firenze, 1867; *Della dialettica*, 3 vol., Firenze, 1874. Era una filosofia formalistica, nella quale predominavano problemi di questo genere: se l'unità dialettica sia un *Unimolto* o un *Moltuno* ecc.: una nuova scolastica, nel senso men buono, di cui molti idealisti nostri si dilettarono dopo il '60. Ma la filosofia non era il campo più adatto alla mentalità del Labanca, che passò alla storia del cristianesimo, nella quale egli fu d'una fecondità straordinaria. Tra i suoi molti lavori, grandi e piccoli, meritano di essere ricordati: *Marsilio da Padova, riformatore politico e religioso del secolo XIV*, Padova, 1882: i due volumi *Della religione e della filosofia cristiana*, intitolati il primo *Il cristianesimo primitivo*, (Roma, 1886), il secondo *La filosofia cristiana* (Roma, 1888): *Gesù Cristo nella letteratura contemporanea straniera e italiana*, Torino, 1903, libro pieno d'erudizione, al quale si riconnette il profilo *Gesù di Nazareth*, che il Labanca aveva da poco pubblicato nella nota collezione del Formiggini; *Il Papato, sua origine, sue lotte e vicende, suo avvenire*, Torino, 1905. Negando, in base a una critica di tutti i tentativi fatti dalle diverse scuole, la possibilità d'una vita *scientifica* di Cristo, egli sosteneva però, nel volume citato, la possibilità d'una storia scientifica del cristianesimo, del quale tendeva a mettere in luce il valore ideale, etico, imperituro. Il suo fu infatti un cristianesimo morale, spogliato d'ogni dogmatismo, che credeva inadatto ai tempi: voleva dunque un ritorno al cristianesimo primitivo, che era « il cristianesimo dell'umanità, non della trinità ». Nei due volumi sulla filosofia cristiana voleva soprattutto contemperare il diritto della coscienza e della ragione individuale con la coscienza storica dei tempi nostri, salvando così la parte vitale, e storicamente consolidatasi, del cristianesimo. E quanto al Papato, lo credeva destinato a lunga vita, ma anche alla perdita d'ogni carattere politico durante il secolo XX.

Aveva anche collaborato con diversi articoli all'enciclopedia edita a Tubinga da Paolo Siebeck e intitolata *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Tali articoli, riguardanti diversi argomenti, dal Concilio Vaticano del 1869-70 e dalla storia della Chiesa di Roma traverso i secoli ai Carbonari, a Cola di Rienzo, al Savonarola, al Cavour, al Rosmini e al Gioberti, ai tre ultimi pontefici ecc., aveva raccolto in un volume edito il 1911 dal Sandron: *Saggi storici e biografici*.

Fu dunque uomo di larga dottrina, al quale spetta il merito d'avere, con pochissimi altri, tenuto vivi in Italia gli studî di storia delle religioni.

G. C.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Per l'Associazione dei Musicologi italiani.

Signor Direttore,

Il signor dottor Untersteiner risponde ad una mia lettera privata con una lettera aperta che vien pubblicata sul *Marzocco* in data 2 corrente. Pur essendo un po' meravigliato del sistema adottato dall'Untersteiner, non credo di dover seguire, a ritroso, la via battuta da lui, cioè non credo di dover rispondere con una lettera privata ad una lettera pubblica. Prego, quindi, la cortesia della S. V. di voler stampare questa sul *Marzocco*; e prometto di essere, secondo il mio solito, assai breve.

Il dottor Untersteiner mi fa molti elogi; e lo ringrazio; ma muove, anche, vari appunti all'indirizzo seguito, sin dal principio della sua esistenza, dall'Associazione dei Musicologi italiani; e per ciò né lo approvo, né, si capisce, lo ringrazio. Credo, infatti, che, nonostante la sua incontestabile competenza, l'Untersteiner si inganni e dica, quindi, cose non giuste in riguardo al Catalogo generale delle musiche antiche pubblicato dall'Associazione. Proviamo un po' a confutarlo.

Prima di tutto (e per sbrattar il terreno dalle questioni di secondaria importanza) non è esatto che l'Associazione abbia pubblicato, sinora, i suoi fascicoli *adagio adagio e con lunghe soste*. L'Associazione si è impegnata di pubblicare non meno *di quattro fascicoli* l'anno; e poiché essa ha cominciato le sue pubblicazioni nel luglio del 1909 ed ha sinora mandato alla luce quattordici fascicoli, formanti un intero volume di 319 pagine (volume di Parma e Reggio Emilia) più cinque fascicoli inizianti altri volumi, è chiaro che essa ha mantenuto i suoi impegni con perfetta regolarità. E non è neppure esatto che nell'elenco degli associati debbano mancare i musicisti e gli istituti di musica, quasi che in Italia musicisti e istituti di musica non si interessino di argomenti così importanti come quelli di cui si occupa l'Associazione. I soci ordinari sono, a tutt'oggi, circa 140 e nella massima parte sono musicisti: e di istituti musicali associati se ne contano parecchi fra i quali tre Regi Conservatori (i Conservatori regi sono cinque soli in Italia), un Liceo musicale di alta importanza e due Regie Accademie. Anzi, per rendere più preciso il mio dire, aggiungerò che i detti tre Regi Conservatori (che sono quelli di Milano, di Parma e di Napoli) ed il Liceo e una delle due R. Accademie (che sono quelli romani intitolati a Santa Cecilia) appartengono alla categoria dei soci benemeriti, categoria cui si è pure graziosamente associata S. M. la Regina Madre, cui si sono generosamente inscritti i signori principe Carrega di Lucedio, conte Stefano Sanvitale, avvocato Giuseppe Melli, signor Riccardo Fainardi ecc., cui, già da tempo, si sono iscritti il Comune di Parma, i Consigli Provinciali di Bologna e di Parma e cui, già sin dal 1908, appartiene, di diritto, l'onor. Ministero della Istruzione che ha, con generosa simpatia, sussidiato annualmente l'Associazione.

Sbrattato, così, il terreno dalle questioni che possono parere d'ordine secondario, veniamo all'argomento principale.

Il dottor Untersteiner non crede utile la pubblicazione di un Catalogo generale delle musiche antiche esistenti in Italia; ma le ragioni ch'egli adduce non mi sembran giuste: vediamo le mie.

A che cosa deve servire un Catalogo? Evidentemente, a indicare quanti oggetti di una data categoria di cose esistano in un dato luogo e a segnalare, con esattezza, il valore e le condizioni d'uso di quelli oggetti. Ora, a me pare che della massima utilità per gli artisti e per gli studiosi in genere, e della massima necessità per chi abbia a cuore le sorti del patrimonio artistico nazionale debba essere il conoscere ove siano, quali siano *e in che stato siano le* opere musicali antiche, opere musicali che sono, oggi, anche in Italia, oggetto di studi profondi e accurati e che formano una *preziosissima parte* del tesoro artistico italiano. Il raccogliere le indicazioni esatte riguardanti le opere musicali giacenti, spesso in cattivissime condizioni, nelle biblioteche pubbliche e private, il metter in rilievo il valore di molte collezioni sinora poco note, il rivelare il contenuto di molte biblioteche e librerie ignorate da musicisti e da musicologi, parmi sia opera utile quanto quella di rivelare l'esistenza di una collezione di antichi quadri o lo scavar fuori dal suolo frammenti preziosi di arte antica. Tra un vecchio manoscritto, di buon autore o di buona scuola, e un vecchio quadro, pure di buon autore o buona scuola, non v'è differenza: l'uno e l'altro sono opere d'arte che devono essere conservate non perché sono vecchie ma perché sono di buona scuola e possono, quindi, essere di alto giovamento agli studi, di alto godimento a chi se n'intende; l'uno e l'altro fanno, poi, parte dello stesso patrimonio artistico nazionale e hanno, dunque, ugual diritto di essere conservati, inventariati, vigilati con gelosa cura.

Ma l'Untersteiner dice che « oggi è pressoché vana la speranza che il Catalogo faccia comparire alla luce molte opere veramente sconosciute ». Prima di tutto, basterebbe che il Catalogo rivelasse soltanto alcune *poche* opere importanti, veramente sconosciute, perché la sua necessità fosse giustificata; e poi, che cosa sa l'Untersteiner, che cosa sappiamo noi tutti di ciò che conservino, in fatto di musica, gli archivi e le biblioteche governative, chiesastiche e private d'Italia? ove sono i cataloghi, ove sono gli inventari, sia pure sommari, che ci mostrino quali opere musicali esistano ancora in tutta Italia? Noi sappiamo che nel cinquecento e nei due secoli seguenti l'arte musicale nostra salì a grande altezza e che in quei secoli i musicisti nostri deposero negli archivi principeschi, chiesastici e privati un numero stragrande di opere vocali e strumentali nelle quali era contenuto il germe delle moderne forme; ma, fatta eccezione per le opere dei maggiori, sappiamo noi ove e quante siano oggi le opere prodotte dal genio di tanti musicisti italiani fioriti dai tempi di Leone X a quelli di Paisiello e Cimarosa? Chi sa dire cosa contengano le centinaia di biblioteche nostre governative, comunali e private nelle quali il ramo « musica » è in generale trascuratissimo sì da dar luogo ad equivoci che parrebbero gustosi se non fossero profondamente dolorosi? Ed, anche, sappiamo noi in quale conto sono tenute da proprietari e da custodi, molte volte incompetenti, tali opere che pur racchiudono tanta parte della grandezza artistica italiana? Ma io ho saputo essere state mandate *al macero*, qui in Parma, tempo fa, preziose musiche polifoniche del cinquecento stoltamente credute, dai proprietari, inutili musiche da chiesa: ed ho veduto, in un paese vicino a Parma, vari bellissimi *in-folio* del cinquecento depositati, da anni, nella cantina umida di una sagrestia sicché la carta era quasi tornata allo stato primitivo di pasta; ed ho veduto molti altri abbomini consimili. E, dopo ciò, non dovrei ritener sacrosanta ed assolutamente necessaria ed urgente l'opera di quest'Associazione che tende a salvaguardare quel che ancora resta del patrimonio musicale della nazione, col ricercare, riconoscere e catalogare i cimeli preziosi sparsi un po' dappertutto, dalle cantine delle sagrestie alle soffitte dei palazzi?

L'Untersteiner, fra altre cose, afferma che basterebbe, tutt'al più, fare un Catalogo di proporzioni ridotte, cioè scartare dagli schedari una quantità di opere che non possono sembrare d'importanza; ed aggiunge che, in ogni modo, di poca utilità sarà il Catalogo, comunque fatto, ai musicisti italiani, poiché questi non se ne interesseranno.

Qui, trovo due affermazioni che veramente fanno torto all'egregio dottor Untersteiner. Un Catalogo ridotto a poche opere scelte? e a chi sarà utile tale Catalogo? anzi, chi sarà così ardito da compilarlo? Ma il dottor Untersteiner sa, pure, che, in fatto di fonti per studi storici, nulla può essere scartato poiché quelle fonti che a lui e a me paiono essere inutili, possono, in cambio, essere utilissime ad altri; ed egli sa, pure, che gli studi attualmente intrapresi sulla storia dell'arte non lasciano nell'ombra alcun argomento e giustamente cercano di porre in luce ogni lato della vastissima storia. E noi dovremmo, di fronte ai vasti studi che vengon fatti oggi, limitarci ad un Catalogo di opere scelte? scelte da chi e con quali criteri? Meglio, in tal caso, non far nulla affatto e lasciare che gli studiosi continuino a pescare, a caso, qua e là, i documenti di cui abbisognano, girovagando, a tentoni, tra le molte biblioteche e i molti archivi d'Italia!

Non meno ingiusta è, poi, l'asserzione che il Catalogo non sarà apprezzato dagli italiani. I soci numerosi che sin dal principio dell'esistenza dell'Associazione aiutano, con ammirevole fede, la mia faticosa azione, dimostrano che v'è qualcuno in Italia che comprende e apprezza l'utilità del nostro inventario; e quelli illustri signori e quelli Enti e Istituti, sopra citati, i quali hanno generosamente offerto somme cospicue *unicamente a vantaggio* della prosecuzione del Catalogo, dimostrano che, oltre i musicisti, vi sono altre persone, fra noi, cui preme che il Catalogo sia fatto così come è stato ideato. Ma quando anche noi lavorassimo soli, perfettamente soli, senz'alcun aiuto dei connazionali, non dovrebbe a noi bastare l'idea di far opera giovevole, oltre che alla conservazione del patrimonio della nazione, agli studi internazionali? Noi già sappiamo come e quanto si lavori all'estero nel campo della storia musicale; e già sappiamo come quell'ampia fonte per le ricerche storiche e musicali ch'è il *Quellen-Lexikon* dell'Eitner, sia oggi riconosciuta in molte parti incompleta e errata. Operiamo, quindi, perché, se non agli studi italiani, l'opera nostra sia di vantaggio agli studi che si fanno all'estero; e consideriamo che, in fin dei conti, l'aiuto da noi dato agli studiosi stranieri riesce, inevitabilmente, a nostro profitto! L'Untersteiner cita, a tal riguardo, i lavori che vengon fatti, a complemento del *Quellen-Lexikon*, dai signori Springer, Schneider e Wolffheim. Ebbene, questo argomento stesso torna a danno della tesi da lui sostenuta. Apra egli, infatti, il primo fascicoletto di aggiunte e correzioni all'Eitner compilato dai detti tre signori, e veda egli quante volte siano citati i primi fascicoli del nostro Catalogo. Egli constaterà che in ventitré paginette, il nostro Catalogo è citato quattordici volte a proposito di opere ignorate dall'Eitner; ed egli noterà come i compilatori del detto fascicoletto non abbiano potuto servirsi *che delle prime puntate* del Catalogo stesso! Ora, pensi egli di quale utilità sarà, per la correzione e il completamento dei più noti lavori bibliografici, l'opera dell'Associazione allorché quest'opera sarà finita o presso che finita. È vero che l'Untersteiner crede che occorreranno almeno venti anni prima che l'opera stessa sia giunta al termine. Ma anche in riguardo a tale affermazione ho i miei dubbi. Può essere che occorrano ancora venti anni di lavoro; altre opere di grande mole hanno messo ancor più tempo ad esser compiute; ma può anche essere che l'opera nostra sia terminata in un più breve tempo. Già molti schedari sono, infatti, pronti per la stampa, già un primo volume è interamente terminato; già è oltrepassato il periodo più duro e più difficile dell'esistenza sociale, il periodo dell'organizzazione. *Può darsi, quindi, che seguitando a fiorire*, come già fiorisce, l'elenco dei soci benemeriti e durando la concordia che è l'elemento vitale più importante per le associazioni, il lavoro dei musicologi italiani possa compiersi in meno assai che venti anni; forse in dieci e.... chi sa!

Mi rimarrebbe, ora, a rispondere in riguardo a quanto il dottore Untersteiner scrive circa la pubblicazione di opere musicali. Ma su tale argomento ho poco da dire. L'Associazione è stata fondata con il fine principalissimo di compilare il Catalogo; tale fine è segnato nell'articolo primo del suo statuto; tale fine fu il movente che spinse me, iniziatore dell'Associazione, a riunire, in fraterno convegno, i colleghi a Ferrara, nel 1908. Da tale fine non possiamo discostarci. Se si volesse che l'Associazione si dedicasse *principalmente* alla pubblicazione di musiche, converrebbe mutare lo statuto, cambiare gli scopi nostri; ma, allora, l'Associazione nostra non sarebbe più quella che al convegno di Ferrara fu creata; essa avrebbe altra organizzazione, sarebbe altra cosa. Inutile è, quindi, insistere su questo argomento. Del resto, si sa che l'Associazione ha in vista di pubblicare musiche in seguito alla formazione del Catalogo generale e servendosi degli elementi forniti dal Catalogo stesso; e si sa che non pochi studi e preparativi furono fatti al riguardo. Si sa, per esempio, che fu pensato di pubblicare un'opera di dodici sonate di G. B. Somis, autore storicamente e artisticamente molto importante: si sa, pure, che altri progetti furono ventilati. O il progetto del Somis o altri più interessanti verranno, certo, a compimento, in un tempo forse prossimo; ma essi non dovranno, per necessità di lavoro, mai sovrapporsi a quelli riguardanti il Catalogo. Il Catalogo è, infatti, di necessità assoluta e urgente; per esso, noi lavoriamo a beneficio della conservazione dei beni artistici nazionali ed a favore degli studi nazionali ed internazionali. Esso, quindi, deve principalmente interessarci, ora. La pubblicazione di musiche avrà un grande vantaggio per noi in quanto che servirà ad attirare tra le nostre file un numero maggiore di soci e contribuirà moltissimo al progresso della cultura musicale pubblica. Essa non potrà, dunque, mai esser trascurata o dimenticata da noi che abbiamo, perfino, nominata una commissione apposta per la formazione di un programma ben definito di pubblicazione. Ma l'attuazione di tal parte del programma sociale non potrà né dovrà mai interrompere né, tanto meno, sopprimere la prima parte del programma stesso, a meno che non si voglia, dopo tanto lavoro fatto, cambiare del tutto gli scopi dell'Associazione. Ma ciò, veramente, sarebbe tanto poco serio da non poter neanche esser messo in discussione!

Ringraziando la S. V. dell'ospitalità che vorrà dare a questa mia, mi onoro di dirmi di Lei

Parma, 4 febbraio 1913

Dev.mo
GUIDO GASPERINI
Presidente dell'Associaz. dei Musicologi italiani.

★ A proposito dell'invenzione del telefono.

Signor Direttore,

Nel *Marzocco* del 19 gennaio u. s., nei « Marginalia », si parla della invenzione del telefono, riassumendo un articolo della *Revue Scientifique*. In quell'articolo è detto che « Charles Bourseul tentò pel primo la trasmissione del linguaggio per via elettrica » e che « Graham Bell è l'inventore ufficiale del telefono ».

Pur troppo questo si afferma ancora in quasi tutti i trattati e i testi di fisica anche italiani. Ora *il telefono è invenzione italiana*: lo inventò nel 1851 Antonio Meucci, quegli che fu il compagno di Garibaldi, dell'Avezzana, del Bove, a Clifton, in Staten Island.

Il Meucci presentò i modelli e la descrizione dell'apparecchio — che *egli* chiamò *telefono*, — al Grant, presidente della « New York District Telegraph Company », facendo vive istanze perché i periti della Compagnia li esaminassero e si pronunciassero sulla sua utilità. Il Grant promise; ma nelle promesse indugiò due anni. Allora il disgraziato inventore si rivolse all'Ufficio delle Privative, al « Patent Office » di Washington, e presentò tutti i documenti necessari per ottenere il brevetto. E fu il *23 decembre 1871*. Il signor Thomas B. Stetson, avvocato per le privative, glie ne rilasciò ricevuta.

Cinque anni dopo il Graham Bell di New York otteneva un brevetto « per l'invenzione del telefono »!

Invano il Meucci protestò privatamente e pubblicamente; invano i giornali americani se ne occuparono, simpatizzando col disgraziato inventore italiano. Nulla ottenne, sebbene di quei giorni appunto si scoprisse come alcuni impiegati del « Patent Office » avessero comunicato modelli e descrizioni d'invenzioni per danaro..., servendosi pel mercato d'un tubo pneumatico sotterraneo.

Passarono dieci anni: dieci anni che il fiorentino trascorse miseramente nella casetta di Clifton che gli era preziosa perché abitata un tempo da Garibaldi, e popolata di sue memorie: dieci anni che fecero di lui un vecchio canuto.

Finalmente nel 1886 il Governo degli Stati Uniti intentava un processo alla « Bell Telephone Company », un processo per certe pretese che questa accampava. Ottimo pretesto l'accusa di essersi appropriata per via d'intrighi e di frodi l'invenzione dell'italiano Meucci. Naturalmente, dimostrata vera l'accusa, il Governo americano non avrebbe più pagata la somma che la Compagnia chiedeva, ed alla quale avrebbe avuto diritto se la sua patente fosse stata onestamente ottenuta: una somma considerevolissima, che ammontava a parecchi milioni di dollari....

Il processo fu fatto e rifatto. Finalmente nel 1890 la Corte Suprema degli Stati Uniti decretava che « il telefono Bell deve chiamarsi il telefono Meucci, avendo la " Bell Telephone Company " acquistato fraudolentemente il brevetto »

Così dopo quarant'anni giustizia fu fatta, e una gloria italiana rivendicata. Ma né il buon vecchio Meucci ne ebbe qualche vantaggio, né da noi alcuno se ne occupò. Il buon vecchio amico di Garibaldi morì due anni dopo senza neppure poter realizzare il suo più ardente, l'unico suo desiderio, quello di rivedere la sua terra natale, la terra alla quale, quand'io lasciai l'America, volle ch'io portassi il suo saluto....

In Italia, né il Governo, né i giornali, se n'occuparono mai. Solo Augusto Alfani, nel suo bel libro *Battaglie e vittorie* ne parlò, riportando tutto un mio articolo sull'argomento.... E i trattati di fisica, e i professori, insegnano ancora agli scolari che il telefono è l'invenzione di Graham Bell!

Perugia, 1 febbraio 1913.

PROF. FERRUCCIO RIZZATTI

✶ A proposito di una laurea in medicina.

Signor Direttore,

In un articolo di Piero Misciattelli, pubblicato nel numero 4 (26 gennaio) del *Marzocco*, è detto che la signorina Montessori è la prima donna che abbia conseguito in Italia il titolo di dottore in medicina. Ora io non saprei dire quanto ciò sia esatto se riferito alla donna italiana in particolare; ma esatto non è di certo se riferito alla donna... in generale.

Son molti a Firenze che hanno il bene di conoscere la dottoressa Ernestina Paper, la colta e benefica gentildonna russa, la cui casa fu, nell'ultimo quarto del secolo scorso, il ritrovo intellettuale più ambito di quanti eletti pensatori, cultori di scienza e di lettere fossero allora nella nostra città, e di molti illustri stranieri qui di passaggio. E son pure molti che ricordano il gran rumore che si fece, tra il 1870 e il 1875, negli ambienti intellettuali e professionali del paese; gli imbarazzi e le tergiversazioni in cui dovettero travagliarsi allora le autorità scolastiche locali e centrali; le discussioni accalorate che ebber luogo per la iscrizione, dapprima, alla Facoltà di Medicina, e, infine, per la concessione della laurea a una donna. E fu quella una prima, anzi la prima vittoria della donna professionista, se non erro. (La questione della donna-avvocato credo non rimonti più in là del 1887 o giù di lì: al tempo, cioè, in cui la signorina Poet prese a Torino la laurea in legge. Corsero anche allora, se non più vivaci, più tenaci i contrasti, trattandosi della iscrizione di una donna nell'albo degli avvocati — cosa, a quel che sembra, molto più rivoltante che non fosse quella dell'esercizio della donna-medico. E i contrasti — perdurando la goffaggine misoneista nelle vecchie ruote della mentalità italiana — han trovato modo di accanirsi anche oggi ai danni di Teresa Labriola, docente di filosofia del diritto, sì [e la prima docente universitaria in discipline giuridiche], ma avvocato, no).

La signora Paper fu veramente la prima donna che conseguisse il titolo di medico in Italia. Ella ottenne nel 1875 la laurea di dottore in medicina e chirurgia all'Università di Pisa, e, due anni dopo, il diploma di libero esercizio all'Istituto di studi superiori della nostra città, dove per molti anni ebbe ad esercitar la professione con alto cuore di benefattrice, raccogliendo ovunque simpatie, stima, gratitudine non mai diminuite.

Pubblichi, se crede, egregio direttore, questa mia lettera. Son certo che la pubblicazione, se farà piacere alla dottoressa Montessori del cui nobile ingegno io sono antico ammiratore, dispiacerà alla cara e buona dottoressa Paper. Ma ella vorrà perdonarne l'ignoto scrittore, vecchio e devoto amico di lei, *sed magis* amico della verità.

Mi creda

Firenze, 30 gennaio 1913.

Un lettore del Marzocco

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Un anno di guerra nostra e ormai un altro mezzo di guerra balcanica ci hanno reso nuovamente familiare quasi tutto quel che alla guerra pertiene; in rendiconti ufficiali, in descrizioni di giornalisti, in lettere di combattenti abbiamo un po' appreso gli stessi congegni nascosti della guerra, e non di rado abbiamo potuto direttamente e indirettamente osservare quel che forse nella guerra v'è di più interessante: la psicologia dei combattenti. Ma i combattenti in Libia, quelli cioè che ci hanno offerto maggior mèsse di osservazioni psicologiche e individuali, erano tutti militari veri e proprii, soldati cioè per la grandissima parte già familiari alle fatiche delle armi, e ufficiali talora, oltre che alle armi e alla disciplina, già provati ai disagi e ai pericoli di altre guerre. Immaginate, invece, portati sui campi di battaglia, immaginate nelle lunghe marcie faticose, nei brevi riposi sulla terra dura, nell'orgasmo dell'azione e negli sconforti delle attese dei pacifici borghesi, divenuti guerrieri di lor volontà e d'un tratto perché una sublime idea di dovere e di sacrificio ve li ha spinti, felici di combattere e decisi a vincere ed a morire, ma non immemori degli affetti lontani, non liberi dalle abitudini contratte in tanti anni di vita pacifica e sedentaria, assuefatti ad esser *qualcuno*, a pensare col proprio cervello, ad osservare e a giudicare, e necessariamente la loro psicologia, nel trapasso violento dalla pace alla guerra, vi sembrerà di gran lunga più interessante di quella dei soldati di leva e degli ufficiali di professione.

E questo è il primo pregio che hanno le lettere di G. B. Giorgini, inviate dall'illustre professore della Università di Pisa alla dilettissima moglie, durante la campagna del battaglione universitario, che si compié col glorioso sacrificio di Curtatone e Montanara, lettere che recentemente ha dato alle stampe la figlia di lui, Matilde Schiff-Giorgini. La pubblicazione delle quali non è avvenuta senza qualche esitazione da parte della memore figlia. Ella stessa, nella lettera di dedica ad Alessandro D'Ancona, ricorda infatti come questi ne avesse a lei consigliata la stampa fin da quando la preziosa corrispondenza era stata ritrovata dopo la morte del Giorgini tra le sue carte, ma come un altro amico l'avesse dissuasa, asserendo che da quelle lettere « il battaglione ci perdeva e il Giorgini non ci guadagnava nulla ». La signora Schiff-Giorgini non ci dice naturalmente chi fosse l'amico prudente che ne sconsigliava la pubblicazione, ma in verità oggi leggendole, ci sembra che quella prudenza possa dirsi eccessiva, e che molto bene abbia fatto la signora Giorgini a seguire il reiterato consiglio del D'Ancona.

Che la spedizione del battaglione universitario, la quale doveva finire con la gloriosa giornata, non fosse stata preparata e non sia stata guidata con cura e con avvedutezza esemplari, è ormai della storia: come pure è della storia che presso a poco gli stessi difetti di organizzazione e di comando sono caratteri comuni quasi ad ogni spedizione di volontarii: d'altra parte non si vede in queste lettere cosa alcuna che possa oscurare e neppure leggermente ombreggiare quella che fu la vera gloria del battaglione universitario di Pisa, la giornata del 29 maggio 1849, alla quale il Giorgini non fu presente perché ricondotto in famiglia da una malattia pochi giorni prima della famosa resistenza dei toscani al Radetzki.

Le lettere del Giorgini fanno invece la luce sopra il susseguirsi degli ordini e dei contrordini avvenuto durante i due mesi di lenta avanzata, sopra la incerta condotta del Governo Toscano non dissimile da quella di altri Stati italiani, e contengono intorno alle cose e alle sorti della patria giudizi e previsioni che a noi sembrano naturali e facili, ma che, al tempo in cui venivano espressi, rappresentavano acume e senno non comuni e posson tenersi come vere e illuminate predizioni. Scriveva il Giorgini nel 1849: « ... mi conforta il pensiero che il nome di un Re italiano, associato ai grandi fatti del Risorgimento italiano, potrà ravvivare il principato in Italia.... Se Carlo Alberto vince in Lombardia, il partito repubblicano, per qualche anno almeno non mi fa paura. Il partito unitario crescerà di speranze e di forze e il grido di *W. Carlo Alberto* diventerà la parola d'ordine di tutte le opposizioni politiche in tutti gli Stati d'Italia. La mia intima convinzione è che l'Italia corre alla unità assoluta e materiale, a costituirsi in uno Stato solo. Questa tendenza sarà manifesta appena il Lombardo-Veneto si sia aggiunto al Piemonte. Le attrazioni si fanno in ragione delle masse, e l'Alta Italia divenuta un sol regno eserciterà un'attrazione potente su tutti gli altri Stati, e mi par già di vedere a questo effetto chiare preparazioni ».

Pochi hanno avuto in verità una visione così chiara, così lucida di quel che poi doveva avvenire.

Ma, dopo questi giudizi di pensatore e di profeta, quel che più interessa nelle lettere del Giorgini, è, come accennavo in principio, la mèsse di osservazioni psicologiche che a lui porgeva la campagna, e che egli porge a noi; sopra tutte quelle che ci derivano dal vivissimo affetto che egli nutriva per la moglie sua, e per tutta la sua famiglia. C'è in queste lettere una tale semplice poesia affettiva, c'è una così costante preoccupazione di fugare timori e di dare speranze, di distornare il pensiero dei suoi cari da ogni idea dei pericoli e dei disagi ai quali il professore soldato andava incontro e tra i quali si trovava, da far veramente comprendere come il suo pensiero fosse costantemente rivolto ai suoi cari.

E c'è, nelle lettere del Giorgini, c'è ancora qualche altra cosa di veramente notevole: il sentimento d'arte, l'abitudine dell'osservazione e la perfetta, facile, piena eloquenza toscana, che le compenetrano, le vivificano e le rendono ancor più care.

***

La Sicilia, per la grandissima maggioranza dei continentali colti, è il paese

> où l'oranger
> a quit pour nous dédommager
> du péché d'Ève :

poi è, secondo i gusti, l'isola del sole, l'isola del fuoco, l'isola dei ciclopi ecc. ecc. Pochi continentali però, e tra questi pochissimi italiani, conoscono della Sicilia qualcosa più che non sieno Catania, Taormina, Siracusa, Palermo. Invece c'è tutta una Sicilia, e son molte centinaia di migliaia di chilometri quadrati, massa triangolare su tre mari, ch'è più lontana da noi di quel che non lo sia ora la Libia. Però che della Libia tutti si occupano: della Sicilia, nessuno. E pure se non c'è più da conquistarla all'Italia, c'è ancora da conquistarla alla civiltà e all'amore d'Italia, presso a poco tanto quanto c'era prima del '60.

Per questo un libretto di Berenice Pennacchietti, dal titolo suggestivo *Nel cuore della Sicilia*, pubblicato con nitidi tipi dal Muglia di Catania, merita di non passare inosservato. L'A., la quale dal libro si comprende esser una non siciliana moglie di un medico condotto, ha vissuto nell'interno della Sicilia, precisamente tra quei monti e in quei piani del grande triangolo, d'onde più vivo esala l'odore degli aranci in fiore, ma dove più difficilmente arriva la voce della civiltà odierna. Della vita di quella gente, rude, semplice, buona e dolorosa, ella ha composto diversi quadretti — talvolta anche artisticamente buoni — i quali interessano e, soprattutto, commuovono. In altri tempi si sarebbero chiamati *bozzetti* e non sarebbero stati altro che *bozzetti*: oggi sono e devono essere qualche cosa di più e di meglio: documenti di vita nazionale e inviti passionati alla nazione di rivolger gli sguardi alla non sempre ricordata sua figlia.

Si dice che l'impresa di Libia è stata fatta soprattutto per recare un indiretto soccorso alla Sicilia, e anche se ciò non fosse vero, certo dalla conquista della Cirenaica e della Tripolitania la Sicilia avrà grande vantaggio: ma non basta. Occorre che gl'italiani conoscano di più quella terra meravigliosa, e mentre lo Stato apre ai figli di lei vie men penose che quelle della Tunisia e dell'America, i cittadini dell'Italia continentale pensino che in quel famoso triangolo stesso, in quelle tante centinaia di migliaia di chilometri stese su tre mari, c'è ancor da fare qualche cosa.

C'è, anzi, da fare tutto.

E anche i racconti della Pennacchietti dando occasione a raccomandarlo, avran maggior pregio di quel che la stessa A. non abbia creduto che avessero.

NOTIZIE

✶ Il canto XXIX del « Paradiso » è stato letto giovedì scorso in Orsanmichele da un dantista puro sangue: E. G. Parodi. Il pubblico, invero scarso, ha potuto udire ed apprezzare un'altra volta l'acume critico, il calore, la chiarezza dell'esposizione dantesca quale la immagina e la attua E. G. Parodi, il quale sa sempre essere [illegible] prudente e armato di salda dottrina senza per questo sacrificare o raggelare il suo entusiasmo dentro le rigide maglie della teologia in cui non ha tema di avventurarsi quando la materia dantesca lo richiede. Naturalmente il Parodi è stato vivamente applaudito e complimentato dopo questa sua nuova dantesca fatica.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia.	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero.	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 7 — 16 Febbraio 1913 — Firenze

SOMMARIO

I poeti di *Montecitorio*

VI.

LUIGI LUZZATTI

M'ero piccato di assegnare l'ottavo posto tra i poeti in parlamento a un capo di governo per provare come le Muse non circondino sempre di caduchi allori la fronte in Elicona. E il capo da incoronare sotto la feluca doveva essere quello di Giovanni Giolitti. Sarei stato sicuro di raccogliere la maggioranza anche tra i critici d'Italia in sostegno del poeta.

E ho cercato, domandato, frugato; e ho ritrovato nelle *Letture di famiglia* di Lorenzo Saverio un Giolitti collaboratore abbastanza assiduo e piacevole. Ma ahimè! non era Giovanni; era suo padre. Giovanni non ha seguito nelle divagazioni letterarie le orme paterne. Il suo spirito, che a torto si crederebbe burocratico, è anzi inaccessibile alla pedanteria ed è cosiffatto che pedanteria è per lui la stessa cura della *forma* nella prosa. Quella virtù di sintesi e di semplificazione, che è la sua fortuna di polemista parlamentare, *ornari vetat*; e gli vieta più che mai di agghindarsi di fiori poetici. Basta osservare il movimento verticale della sua mano che accompagna la parola più esatta e diritta quasi voglia misurarla col filo a piombo, per intendere come non possa essere il piede della prosodia la misura delle sue concezioni. Diceva Cavour che sarebbe stato più facile per lui fare l'Italia che un sonetto; Giolitti potrebbe dire che è più facile a lui rifarla che scrivere dei versi come quelli del Turati, del Barzilai, del Cottafavi e delle altre perle di questa collana poetica.

Ho dunque avuto torto nel tentare la ricerca e ho dovuto ripiegare in una sostituzione con Luigi Luzzatti, che pure fu capo del governo fin che il capo non gli fu brutalmente troncato con uno di quei colpi ad una mano sola che sanno le Erodiadi delle voluttuose maggioranze parlamentari. Ma via da me l'intenzione di rappresentare per maligna associazione di idee il Luzzatti quale un condannato a sostituire il Giolitti come capo di governo. Qui è chiamato a vincerlo; e non valgono impazienza di maggioranze nè suffragio di *inalfabeti* (così li chiamava il Luzzatti quando proponeva per loro la capacità elettorale cautamente accertata e pareva incauto!) a contrastargli la vittoria.

Nel decembre scorso, inaugurando il Luzzatti l'Asilo Mariuccia fondato a Milano dalla signora Majno, per rappresentare la bontà che insegna meglio dei libri la redenzione de' rei e de' reietti, pensò di citare questi due versi, che chiamò suoi versi giovanili:

Palpito nasce e poi diventa idea,
La feconda il pensier, ma il cuor la crea.

— Dunque — dissi io, a quel modo che direbbe il medico specialista nello scoprire qualche macchia sulla pelle di un adulto — in quest'uomo, oggi così savio e vigoroso, è qualche peccato di gioventù! — E mi detti ad una minuta ricerca somatica, così miseramente fallita sul corpo di Giolitti; e ritrovai edito nel 1863 dalla Tipografia del Commercio di Venezia « Un frammento | della Storia del Bello | di Luigi Luzzatti ». La patogenesi della macchia rifiorita nel 1912 era chiara per la manifestazione di cinquant'anni prima!

Nella dedica del componimento in endecasillabi sciolti ad una coppia nuziale (Levi-Castelnuovo) è dichiarato dal poeta che il poemetto è rimasto semplice frammento « colpa in parte la malignità dei tempi ». Ma l'accusa non è giustificata e non si intende come si potrebbe giustificare se si pensa che allora nessuna malignità di maggioranza impaziente può avere avuto parte nella sorte frammentaria di quel componimento. Giolitti, che non so in quale ufficio delle imposte o giudiziario fosse allora impiegato, glielo avrebbe lasciato liberamente finire.

Il canto incomincia con una interpellanza alla sposa:

M'odi o gentil, le melodie stupende
Dell' universo e l' estasi dell' arte,
Che i fulgidi color della Natura
In una tela a imprigionar t' apprese,
Più potenti e più sante in questa dolce
Giornata non ti sembrano?

Il verso è sciolto davvero. Ed è chiaro che la sposa è un'artista; nondimeno è un po' dubbio che in quella dolce giornata (ormai, dopo cinquant'anni, possiamo riparlarne con una certa libertà) non dovesse pensare ad altra potenza se non a quella della tela nè preferire altra estasi che quella dei colori. Ma la sposa è candida; tant'è vero che a lei

non piacque
L' affascinante donna e gore seduttri .
Di procaci speranze allettatrice.

Le quali « procaci speranze » ricordano troppo, non ostante il significato opposto, gli « evirati cantori » del Foscolo. Ma è candido anche il poeta, per modo che può concedersi di invitare, proprio in quel giorno, non solo la sposa ma anche il marito, a fare con lui « un mistico viaggio » nelle regioni dell'arte, come un viaggio circolare di nozze.

Questo candore, dico sul serio, è una nota organica, costante, antica nel nostro poeta, il quale la serberà intatta attraverso le lunghe e travagliose vicende della sua vita, quando dallo stallo supremo del potere detterà la nobilissima circolare contro le svergognate oscenità della iconografia e della stampa. E questa nota si svolge di proposito nel componimento del '63, rappresentandoci il poeta come la Grecia fu il culto dell'arte scompagnato da quello della virtù così il Vangelo fu il culto della virtù scompagnato da quello dell'arte. Coloro che fusero i due culti per ottenerne l'armonia furono Dante e gli artisti della Rinascita, meglio di tutti Michelangelo.

E ecco un'altra nota particolare, che pure ci rivela la sua costanza e la sua origine antica: la nota evangelica, che il Luzzatti non smetterà mai, nemmeno quando salirà i rostri supremi del potere. Per poco non causò le dimissioni del ministro della guerra quando a nome del governo telegrafò ad una conferenza per la pace essere da augurarsi che prevalgano finalmente le evangeliche persuasioni di fratellanza e di pace agli incivili e rovinosi strumenti di distruzione e di morte. Non è una settimana che, assistendo a una lettura del professor Formichi ed essendo da questi interpellato se fosse contento del modo onde aveva trattato Gesù, giustamente e nobilmente rispose: « Gesù non ha bisogno di concessioni ». E prese a svolgere ancora una volta le sue idee intorno al Cristianesimo, le quali, giova ripeterlo a suo onore, non sono estemporanee nè posticcie ma antiche e abituali. Ci fu chi lo chiamò cristiano onorario, ma la definizione non gli sta a viso · egli ha una simpatia e una reverenza che non tutti i cristiani hanno per Gesù, non ostante qualche disparere con la madre di lui, la Santissima Annunziata.

Ma ripigliamo il mistico viaggio. Ecco che succede al Bello nella sua storia in Grecia:

Era al mortale la Bellezza ignota,
E, vedovato del suo raggio, i giorni
Mestamente traeva; e non sapea
Che nel cor doloroso Iddio gli pose
A consolarlo una soave luce.
Ma sotto il ciel d' Ellenia, in quella festa
Dell' onda egea come il più vago fiore
Del giardin della terra albergo ed ara
Alfin l' Arte trovava; e fu la Grazia
Una perenne gioventù d' ebbrezze,
Una continua festa.

Veramente si era conosciuta la bellezza anche prima che sotto il cielo d'Ellenia, per l'arte egizia e l'assiro-babilonese e la fenicia: tutte cose che il poeta doveva imparare poi profondamente. Ma

nell' almo
Coro potea delle fanciulle Argive,
D' occhi, di treccie e di persona insigni,
Cogliere Apelle un ideal romito
Di vergine che il guardo intemerato
Affissando nel ciel dimenticasse
La voluttà, sublime di bellezza,
Pari ad una Madonna?

No, perchè la Grecia è distratta nelle feste japigie e nel suo costume gaudioso, sì che sonerà vana e fastidiosa la stessa voce di Socrate che profetizza al futuro connubio del Bello col Vero: due stazioni principali del mistico viaggio, nel quale più tardi Augusto Conti farà il giro di andata e ritorno non che quello dei laghi scrivendo del Vero nel Bello, del Bello nel Vero, del Vero e del Bello nel Buono. Ma ecco

nel mistico ciel dell'Oriente,
Dove nasce la luce, un dì s' intese
Un' elegia stupenda; era un amore
Di celesti speranze e di profonde
Malinconie; nè mai cupo poeta
Disse un carme più triste. Una sublime
Virtù senza allegrezze, una preghiera
Senza conforto, e il mondo una tragedia
Divina; ai sventurati della terra
Inebriato di dolori arcani
Il saluto di Dio primo recava.

Chi recava la stupenda elegia, il Vangelo,

avea per serto
Una corona fulgida di spine,
Simbolo d' umiltà, segno di sfida
Alle pompe dell' arte;

ragione per cui mancava e doveva sorgere un'armonia che temperando le note evangeliche con le grazie elleniche intonasse un cantico perfetto.

E la novella
Armonia risonò per l' universo
Ed ogni genio ne compresse un suono,
Da Dante a Goethe in un fastoso coro.

Il salto secolare da Dante a Goethe è un po' audace; ma il poeta si ricorda di riempire il vuoto sciogliendo un fervido e generoso inno a Firenze, sede della Rinascita e « perla d'Italia ». Del che, noi stanchi e degeneri nipoti gli siamo obbligatissimi.

La preferenza del poeta è per Michelangelo, il quale, secondo è detto anche nella dedica agli sposi, impersona la fusione della virtù e dell'arte, dello spirito e della materia, dell'amore e della castità. Evidentemente il giovane Luzzatti non attribuiva al genio di Caprese gli amori leggendari rievocati da Oscar Wilde nel suo interrogatorio nel doloroso processo di Londra; anzi mostra di sapere che anche Vittoria Colonna fu casta. Aggiunge, in un'unica nota breve, che tanto Michelangelo quanto la sua amante pudica vagheggiarono le nuove dottrine di Lutero. Fu questa infatti l'opinione del Clement, ma non più quella degli ultimi biografi, che considerano l'artista massimo in relazione con la Riforma come un italiano del Rinascimento, nutrito di filosofia neoplatonica e pieno del pensiero pagano cattolico che signoreggia il suo tempo.

Ad ogni modo anche Michelangelo (vedete che ogni genio può accettare la ricca povertà dell'Evangelio) fu

umile e mesto
Adoratore del Vangelo....
E fu divino artista e sacerdote,
Le genti convitando al tempio arcano
Che pel sentier del Bello a Dio conduce.

Perchè bisogna sapere che tutti, secondo la poetica immagine del giovane Luzzatti, abbiamo addosso e precisamente « appesa al core » un' « arpa d'armonie » ma nei più è muta ogni corda; ecco che il genio comprende il faticoso battagliare delle anime e lo traduce in suoni immortali. E però il poeta esclama ispirato:

O venerando
Tempio dell' arte, tu sarai la Chiesa
Dell' avvenir.

L' umanità nella sua [illegible] gagliarda deve guidarsi a questa mèta fatale, a questo « Nume crocifisso » si deve gridare: « sorgi e cammina ».

Il « Nume crocifisso » è la vera e miracolosa immagine della religione del Luzzatti, che non si offende di essere chiamato l'uomo di tutte le fedi, purchè per ultima gli si attribuisca quella della sua origine, e che può dire a ogni ministro della fede e prima che agli altri a quello dell'ultima sua: ritirati, o levita, con la tua livida figura mi fai ombra a Dio. Bisogna dunque riconoscere che una manifestazione poetica giovanile è anche in lui, come in ogni uomo inferiore, una rivelazione. E però voleva la pena di andare a caccia di cosiffatte manifestazioni.

Il Luzzatti, per quel che so, non soltanto scrisse questo frammento rimasto tale per la malignità dei tempi e l'altro componimento donde egli stesso ricavò i due versi a Milano, ma realmente passò tutta la sua prima giovinezza in tentare la poesia, fin che un giorno spezzò la lira e si dette alle leggi economiche che governano la circolazione di altre lire meglio sonanti che l'endecasillabo e la cadenza delle mistiche passeggiate attraverso il Bello, il Vero, il Buono.

Alla fecondità del pensiero, alla magniloquenza della frase, il Luzzatti parve a qualcuno un uomo del seicento. A parte che il seicento fu tutta una fioritura di ingegni esuberanti, i critici non si accorsero che il largo stile che a loro pareva retorico non era se non poetico, quello stile che il poeta del '63 non lasciò nel '908 alla porta di palazzo Braschi quando salì alla capitudine del governo. Infatti dal suo gabinetto telegrafava a un prefetto che gli chiedeva istruzioni rispetto a certi operai scioperanti: « li riceva con sorrisi lampeggianti di minaccie ». E a un altro prefetto che doveva prendere provvedimenti vessatorii: « distribuisca equamente il malcontento ». E a un intendente di finanza che gli denunziava l'insubordinazione collettiva de' suoi impiegati · « li punisca col mio perdono ». Una sera, dopo aver seduto come capo del governo ad una cena officiale a Venezia, si alzò per tempo e disse ai commensali: « Signori, li lascio perchè ci sono di là due amici che mi aspettano ». Qualcuno di maggior confidenza, credo il Molmenti, gli domandò: « Ma chi son sti' fioi de cani? ». E il Luzzatti: « Bruno e Shakespeare ».

I due amici lo debbono avere esortato a perseverare nella via che fin dal '63 iniziò con gloria e fortuna: Bruno ripetendogli essere il cielo popolato di larve, statue, immagini, ritratti, processi e istorie di nostre avarizie, libidini, sdegni, dispetti, onte. Shakespeare, esserci più cose nel cielo e nella terra, che non sogni nella nostra filosofia.

Giovanni Rosadi.

IL SACRIFIZIO DI SCOTT

Sono passati undici mesi appunto, dal giorno in cui su queste stesse colonne noi celebravamo il trionfo di Roald Amundsen, pervenuto al Polo Antartico il 17 dicembre 1911. Delle due spedizioni, inglese l'una, l'altra norvegese, mosse nello stesso tempo e quasi per le stesse vie all'assalto della gran mèta australe, era la norvegese quella che prima aveva conquistata l'ardua vittoria, — la norvegese, preparata ed equipaggiata con lento sforzo, partita d'Europa e approdata laggiù (duemila miglia a mezzodì della Nuova Zelanda) senza che di lei quasi si sapesse parola nel mondo, progredita sulla terribile ghiaccia con rapidissima corsa e reduce già con la vittoria al quartiere di averno dopo soli tre mesi di marcia. Questa piccola, silenziosa, quasi celata spedizione, era dunque essa la prima inattesa vincitrice, mentre la fortuna sembrava più tarda verso la spedizione inglese solennemente patrocinata dalla più illustre Società Geografica d'Europa, generosamente aiutata da tutto il popolo inglese, salutata al suo partire da un'immensa folla gridante l'augurio della patria, salutata ancora, quasi sulla soglia del gelido continente, dal plauso dei coloni inglesi degli Antipodi.

Pure, se Roald Amundsen aveva legittimamente conquistato il trionfo, nessuno osava tuttavia dubitare della vittoria di Roberto Scott, destinato a raggiungere anch'egli felicemente la mèta quasi ad un tempo con l'inopinato rivale. Alla spedizione inglese, equipaggiata in modo perfetto, ricca di slitte, di cani, di cavalli, comandata dal più esperto fra i viaggiatori della calotta antartica, anzi dal primo esploratore della via adducente per la gran ghiaccia marina ai piedi del formidabile altopiano, non si pensava potessero le sorti esser meno propizie che all'impresa condotta con sì brillante successo dall'Amundsen. Vero è, che all'Amundsen l'inverno antartico non aveva risparmiato i suoi rigori, poichè, con una media temperatura annua di — 26°, più volte e in cinque diversi mesi il termometro s'era abbassato sotto a — 50°, raggiungendo persino una minima di — 59°: tuttavia due sole burrasche, e non molto intense, avevan turbato la insolita tranquillità dell'atmosfera durante tutta l'annata, e la corsa verso il Polo aveva trovato favorevole così il tempo come lo stato dei ghiacci sia sulla crosta gelata del mare sia sul dosso dell'altopiano: a tal punto da poter bastare trentanove giorni a correr nel ritorno tutto il cammino dal Polo alla nave. Non pareva quindi da dubitare che il capitano Scott, mosso nel suo ardito cammino appena quattordici giorni dopo l'Amundsen e lungo una via che si distanziava da principio poco più di trecento miglia (e poi sempre meno) da quella de' norvegesi, sarebbe stato favorito da circostanze non troppo dissimili e avrebbe quindi avuto altrettanto felice il cammino.

E infatti, mentre la *Fram* già risolcava le onde verso la patria, anche della spedizione inglese giungevano in Europa — nell'aprile 1912 — le nuove propizie, accertanti che il 3 gennaio 1911 lo Scott si trovava a sole centocinquanta miglia dal Polo, a distanza tale insomma che pochi giorni di marcia dovevan bastare a superare. Se nuove posteriori mancavano di lui, mentre il mondo intero già era informato dell'impresa dell'Amundsen, anzi ne attendeva il pronto ritorno, ciò era soltanto conseguenza della fretta, che aveva fatto salpare dal quartiere di averno la nave con le ultime nuove prima che il mare, un'altra volta raggelando, le impedisse ogni comunicazione col mondo civile. Solo che la nave avesse potuto attendere impunemente al quartiere di averno qualche giorno di più — si ragionava —, le notizie sarebbero state più certe e definitive, anzi lo Scott stesso, sol di qualche settimana ritardato in confronto dell'Amundsen, avrebbe potuto giovarsi della nave reduce per ritornare, in quella primavera stessa del 1911, alla patria gloriosa della sua vittoria.

Purtroppo, oggi conosciamo insieme e la vittoria e la fine crudele, che il sacro tragico documento illumina d'una luce immortale. Tutta la storia della catastrofe appare chiara nella prosa limpida e solenne, dettata dal morente al suo gran popolo lontano aspettante di là dal mare: e l'accanimento delle circostanze avverse, che negarono agli eroi inglesi la corona dell'ottenuto trionfo, balza fuori più tragico dal confronto con le fortunate sorti dell'altra spedizione. L'Amundsen aveva potuto lasciare la stazione di averno, sita a 78° 38', il 20 ottobre, lo Scott partiva da un punto alquanto più settentrionale, più lontano quindi dalla mèta, tredici giorni più tardi; quegli, favorito dal profondo internarsi dell'agevole platea di ghiaccio distesa sull'insenatura del mar di Ross, trovava men lungo della previsione l'aspro cammino sull'altipiano interno e poteva quindi raggiungere il Polo il 17 dicembre, lo Scott invece, costretto a lasciare la platea ghiacciata in latitudine meno elevata, non arrivava alla mèta che il 18 gennaio; l'Amundsen finalmente era reduce alla nave il 25 gennaio, mentre l'esploratore inglese aveva intrapreso appena (e già cominciava a declinare la breve estate) la terribile via del ritorno.

In che condizioni il ritorno avesse luogo; come il fatale deperire della salute degli esploratori e l'infuriare inconcepibile degli elementi rallentassero il cammino dapprima e lo arrestassero poi senza rimedio a undici miglia da un deposito di provvigioni dove sarebbe stata la salvezza, a poco più di cento miglia dal quartiere di averno dove forse ancora in quel dì 21 marzo le onde dell'Oceano battevano libere di ghiacci recando la voce lontana della patria; come tutto questo avvenisse non è da cercare in queste povere righe. Un altro scritto lo narra, e tutti noi che lo abbiamo letto ne fremiamo di commozione e d'orgoglio. Tutti noi, poichè se l'appello del morente si rivolge alla patria e alla patria confida l'estremo racconto della missione ch'egli per lei, per lei sola ha assunto di compiere ed ha virilmente compiuto, ogni uomo palpita nel suo cuore per la grandezza morale di questo fratello caduto così nobilmente, così serenamente in una sublime e silenziosa battaglia.

Ma, certo, orgoglioso e felice più d'ogni altro il paese, pel quale egli è caduto così, mostrando una volta di più « come gl'inglesi sappiano sostener le fatiche, aiutarsi l'un l'altro ed affrontare la morte con la stessa grande fortezza come per il passato », come quando, sopra un altro vincitore moribondo, il segnale di battaglia ricordava quel solo ammonimento sublime: L'Inghilterra attende che ognuno compia il proprio dovere.

Carlo Errera

La Cupola

I « quattro atti di storia fiorentina » che Augusto Novelli ci ha fatto sentire, con la interpretazione della Compagnia Niccòli al teatro Alfieri, derivano direttamente da quella magnifica sorgente d'arte e di storia che sono le *Vite* del Vasari. Fra le quali la « vita » di colui che lasciò « al mondo di sè la maggiore, la più alta fabbrica e la più bella di tutte l'altre fatte nel tempo de' moderni ed ancora in quello degli antichi » è, se non la più viva, certo fra le più vive. Chè insieme con le vicende dell'artefice qui vanno registrate di pari passo quelle del suo capolavoro; dal tempo delle prime ragunate di ingegneri e di architettori, promosse dai consoli e dagli operai, per sciogliere il problema arduo del voltar la cupola; dai primi disegni di Filippo di Ser Brunellesco, che sùbito dimostrò di aver animo e sapere capace di tanto; dalle beffe e dalla ostinata incredulità che salutarono le sue proposte e le accompagnarono anche quando esse ebbero un principio di esecuzione, essendo avvenuta la sua nomina a capomaestro principale; giù giù fino ai dissensi col Ghiberti, che gli era stato dato compagno nella direzione della fabbrica per atto di sfacciato favoritismo, fino alla malattia simulata per uscire dalla situazione insopportabile, fino ai contrasti con gli operai, fino al compimento della parte principale dell'opera, fino ai disegni della lanterna che l'artefice non potè vedere finita.

« La quale opera quanto sia bella ella medesima ne fa fede, per essere d'altezza dal piano di terra a quello della lanterna braccia cento cinquantaquattro e tutto il tempio della lanterna braccia trentasei, la palla di rame braccia quattro, la croce braccia otto, in tutto

braccia dugentodue; e si può dir certo che gli antichi non andarono mai tanto alto con le loro fabbriche, nè si messono a rischio tanto grande che eglino volessino combattere col cielo, *come par veramente ch' ella combatta, veggendosi ella estollere in tant' altezza che i monti intorno a Fiorenza pajono simili a lei*». Sicché la «vita» di Filippo Brunelleschi è anche la «vita» della Cupola: e ragionevolmente il lavoro di Augusto Novelli, che in quattro quadri ci mette sott' occhio quattro momenti singolari della vita dell' architetto fiorentino, piuttosto che *Il Brunelleschi* poté essere intitolato *La Cupola*. L'artefice si identifica con l' opera: carne della sua carne, sangue del suo sangue: mirabile visione, tradotta in realtà, con la cura più meticolosa dei particolari più minuti (chi non ricorda i mattoni scelti alle fornaci uno per uno, i modelli delle ugnature fatti con le rape, le pietre diligentemente osservate per scoprire se vi fossero peli dentro?) e con la volontà tenace sempre pronta ad affrontare ed a vincere le avversità dei casi e la ostile malizia degli uomini. Forse per la sua stessa singolarità la Cupola fiorentina si lega, come nessun altro monumento, alla vita di un singolo artefice. Di essa non si può dire, neppure metaforicamente, come fu detto di altre meravigliose opere architettoniche:

Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon.

Questo vincolo inscindibile fra i due termini non doveva passare inosservato al Novelli, il quale fra i molti soggetti che gli potevano essere suggeriti dalle *Vite* del Vasari, già usate largamente se non sempre felicemente da commediografi italiani e non italiani, ha scelto con intuito sicuro il più fecondo, trasportandolo con bell' audacia sulla scena dialettale. Né gli sapremmo dar torto di essersi attenuto strettamente alla tradizione vasariana, per quanto gli studi più moderni abbiano potuto qua e là scalzarla, magari col piccone del documento. La tradizione vasariana è sempre la più pittoresca: e i drammi e le commedie non hanno i doveri e non possono assolvere il compito delle disquisizioni erudite. I nostri lettori su questo argomento hanno ascoltato di recente la parola ispirata di Angelo Conti e non giova ripetere con pedestre discorso ciò che egli già disse qui nella sua prosa che ha l' ala della poesia. Del resto, siasi o no giovato il Brunelleschi dei piani e dei disegni dei suoi predecessori, abbia o no meditato (ed è probabile che lo meditasse, come suppone il Castellucci) l'esempio istruttivo del Battistero, il dramma a lieto fine della Cupola rimane sostanzialmente identico: e il tipo non muta, anche se il valore dell' artista debba essere ridotto a proporzioni più umane da quelle quasi divine a cui l' aveva assunto la tradizione.

. . . .
che così, passo passo
alto girando, al ciel mi ricondussi.

Dopodiché mi sembra superfluo riassumere l' orditura scenica dei quattro atti di Augusto Novelli, la cui trama sta per gran parte nella «vita» del Vasari là dove essa ci narra le vicende della fabbrica della Cupola. Per gran parte, non tutta: ché il Novelli all' azione, diciamo così, artistica ne ha intercalata e collegata un' altra politica (i Medici protettori del Brunelleschi contro gli Albizi e altri cittadini di Firenze fieramente avversi ai futuri padroni della città): ma ancora una volta la politica riesce meno interessante dell' arte, e se il nuovo elemento giova al logico succedersi delle scene, non può dirsi che aggiunga gran che al rilievo delle persone e alla potenza del dramma. Al quale lo spettatore equo deve innanzi tutto riconoscere il merito singolare (a molti parrà una cosa da niente) di aver introdotto sulla scena, e sulla scena vernacola per giunta, gli elementi vasariani, senza che ne riportassimo quell' impressione di contaminazione, di involgarimento, di denigrazione beceresca, che meno esperta virtù di commediografo difficilmente avrebbe saputo evitare.

La storia nobilita le persone e ne innalza il tono: io suppongo e molti supporranno con me, che il quattrocento fiorentino avesse i suoi beceri, non meno beceri dei contemporanei. Ma dare a quelli i modi di questi sulla scena sarebbe riuscito un imperdonabile errore. Invece il Novelli nella *Cupola* ha messo la sordina al vernacolo e ai suoi parlatori di vernacolo: il carattere locale si avvantaggia del fiorentinismo della loquela come non si sarebbe avvantaggiato di un linguaggio arcaico, faticosamente ricostruito sui testi: e d' altra parte le inflessioni e i modi dialettali così temperati, non urtano e non offendono lo spettatore, il quale non è indotto al facile sospetto dell' anacronismo. Facile, perché sospetti di questo genere si alimentano soprattutto di ignoranza. Ignoranza scusabilissima del resto, perché è sempre arduo stabilire *come si parlasse* precisamente cinque secoli fa a Firenze o altrove.

Superato questo formidabile ostacolo della verosimiglianza del discorso, potevamo attenderci che Augusto Novelli superasse anche gli altri che sono proprî di queste azioni episodiche, biografiche, a protagonista gigantesco? Qui il difetto *inest in re*. E dato il genere e ammesso il sistema, era difficile fare più e meglio. Ma forse non è prova di sterile incontentabilità critica l' affermare che un solo episodio, un solo momento della vita del Brunelleschi, svolto in un' azione drammatica di pura invenzione avrebbe potuto, per merito di così esperto commediografo, riportare sulla scena la figura dell' architetto fiorentino con segni di vita più intensi, o più significativi di quelli che l' autore della Cupola non mostri nei quattro atti, che sono la fedele cronistoria della fabbrica.

Le commedie episodiche nelle quali si rispecchia la vita o la parte più importante della vita di un grand' uomo, mancano di imprevisto: elemento drammatico di prim' ordine per il quale la finzione scenica si adegua alla quotidiana realtà dei fatti. Qui l' animo dello spettatore non può rimanere sospeso, perché le più elementari nozioni ch' egli abbia sulle vicende, alle quali si accenna, gli dànno mano a mano l'*ubi consistam*. Tutto si svolge secondo un disegno preordinato e certo: dalla culla alla tomba, nel caso nostro, dal tamburo della Cupola alla palla e alla croce. Così è e così non può non essere. Ma nel teatro la necessità o l'apparenza della necessità è requisito magnifico, se sembri risultare improvvisa dalla stessa logica degli avvenimenti e delle persone: quando sia, per così dire, un fato dinamico e ragionevole. Ma la necessità che dipende dalla storia è una notizia, una cosa ferma, un elemento statico: non ci appassiona e non ci turba: la conoscevamo, la conosciamo di prima. D' altra parte il protagonista gigantesco — per necessità di cose — sulla scena risulta, sempre un po' più piccolo di come lo sognammo fra i ricordi e le testimonianze della sua opera. Anche qui le lontananze della storia paiono fatte apposta per alzare il tono e ingigantire ciò che è già gigantesco. E poi, come far parlare il genio? Come riuscire a persuaderci che in ogni sua parola non abbia a sprizzare qualche sacra scintilla? La biografia, davvero vivente e parlante, dei grandi uomini dovrebbe soprattutto valersi di quelle faville del maglio, che un tempo non era costume di raccogliere. Filippo di Ser Brunellesco non ci ha lasciato le sue....

Comunque, la *Cupola* di Augusto Novelli è, nel complesso, uno spettacolo degno e interessante che dentro e fuori di Firenze, si farà banditore del più alto e del più nobile fiorentinismo. Non manca di particolari piacevoli e se nella conclusione sembra indulgere ai vecchi modi romantici, nel terzo atto — che con la scena sui lavori della Cupola costituisce una ingegnosa e poetica trovata — specie nel contrasto fra Brunellesco e gli operai ha rilievo e consistenza drammatica. L' esecuzione, un po' rumorosa nelle scene di insieme, è accurata e lodevole per parte del Niccòli e dei bravi suoi comici. Stupenda, come sempre, in una particina secondaria di fantesca, la signora Garibalda Niccòli. Ah, l' accento intraducibile col quale la serva del Brunelleschi non si perita di sberteggiare nientemeno che le porte del Paradiso, allora allora compiute: *Bellinee!...*

[illegible]

GEORGE CABOT LODGE

Vi saranno in Italia sei persone che conoscano il nome del Lodge e il titolo dei sei volumi di poesia da lui lasciati, fra i quali uno, l'*Herakles*, è un capolavoro? È lecito dubitarne, quando si pensi che nella sua stessa patria egli è poco meno che ignoto. Ed era invero difficile che dagli americani dell' ultimo quarto del secolo scorso fosse udita e compresa la grande parola che il Lodge ripete, attraverso lo Schopenhauer, dalla antica sapienza indiana. Ora quella parola è stata amorosamente raccolta ed interpretata dal suo biografo Henry Adams (1); e dalle lettere del poeta ai genitori, agli amici ed amiche, alla fidanzata, la figura di lui, nobile e serena, appare in mirabile armonia col suo pensiero.

Il Lodge nacque a Boston il 10 ottobre del 1873, quando gli ideali della guerra erano già lontani e dimenticati, né altri se ne scorgevano ancora. Né dall' Emerson, bostoniano, morto nel 1882, prima che il Lodge compisse dieci anni, né dal Longfellow, cambridgiano, morto nello stesso anno, né dalla famiglia (il padre, senatore, pensava solo agli affari e alla politica) né dalla società in cui viveva, potevano venirgli impulsi a poetare; la poesia era nell' anima sua, e il mare fu il suo primo maestro, nel soggiorno estivo sulla spiaggia di Nahant, a dieci miglia da Boston. All' onda rassomigliava il suo pensiero: come l' onda col mare, egli si sentiva un tutto con la natura, e con le energie della natura si identificava: il suo primo canto è «Il canto dell' onda» (*The song of the wave*). In queste immagini, e in quella del «Fauno nordico», il suo panteismo trova la prima, e già perfetta, espressione: beati i tempi in cui la natura si mostrava al Fauno in tutta la sua pura bellezza, quando gli uomini non avevano ancora scarabocchiato le loro menzogne sulla pergamena di Dio! È il sospiro del Ruskin.

A diciott' anni, all' Harvard College, dove studia e legge più volentieri d' ogni altra, come anche in seguito, la letteratura francese: a ventun anno conosce Balzac, Flaubert, De Vigny, Musset, Hugo, Leconte de Lisle, Flaubert, Renan; pensa ad un volume *Studies in pessimism* e cerca soprattutto la forma per la sua poesia, indugiandosi in acute riflessioni sul sonetto petrarchesco: notevole che ai modelli inglesi preferì sempre gli stranieri, in ispecie francesi ed italiani. Scrive a sua madre: «Non sono mai contento di quello che faccio, mai soddisfatto dell' espressione di quel che desidero esprimere, eppure spero e talora sento che è possibile ch' io faccia qualche cosa di valore duraturo». Incontentabilità del vero artista. A Parigi, dove si recò a completare la sua educazione universitaria, non si sentì ad agio: altri i mezzi, altri gli intenti d' arte. Ma vi approfondì lo studio delle lingue e letterature romanze, acquistando perfetta padronanza anche dell' italiano e dello spagnuolo. Nell' inverno del 1896-97 lo ritroviamo a Berlino; studia con ardore il tedesco, «lingua infernalmente dura». Nella primavera del 1898 esce la sua prima raccolta di versi, il *Song of the wave* sopra citato: circa 80 brevi poesie, la metà sonetti; uno di questi, bellissimo, ha il titolo *Nirvana* e un commento dell' autore. Nella breve guerra contro la Spagna, fa splendidamente il suo dovere come cadetto a bordo della «Dixie». Innamoratosi di Elisabeth Davis, la sposa nell' agosto del 1900 e, come per la fidanzata, scrive per la moglie liriche di commossa ed elevata ispirazione (nel volumetto *Poems*, 1902). Marito e padre felice, da allora la sua vita trascorre, in apparenza, tranquilla, confortata dall'affetto della famiglia e dalla amicizia, che sentì in modo potente e per animo, come la sua, elette: basti ricordare le lettere allo Stickney, che di poco lo precedé nella tomba, a Langdon Mitchell, a Marjorie Nott. Ma l' ardore nello studio e l' avidità del sapere (in un secondo soggiorno a Parigi imparò l' egiziano tanto da leggerne i geroglifici «with considerable fluency») insieme allo sforzo mentale durato per costruire, in brevi anni, due monumenti poetico-filosofici quali il *Cain* e l' *Herakles* dovettero minare la sua robusta fibra e preparare quella insidiosa debolezza cardiaca che la spezzò sì prematuramente.

Alla forma drammatica il Lodge giunge col *Cain* (novembre del 1904), il cui pensiero centrale anticipa l' *Herakles*: o piegare dinanzi al destino o asserire il proprio io; o farsi schiavo della natura, o dominarla. Abele, la sottomissione ad una forza non sua; Caino, la libera volontà; fede nel primo, libero pensiero nel secondo. Adamo non entra, propriamente, nel dramma, né può riuscire simpatico, come non riesce tale nemmeno nel poema del Milton. Ma Eva appartiene alle più dolci e nobili creazioni del poeta, maestro nel dipingere la paziente e serena rassegnazione della donna nel dolore, la fiduciosa mestizia con cui sopporta il sacrifizio proprio e le conseguenze del sacrifizio altrui. Di quanto tenera maternità vibrano le parole di Eva al figlio scacciato dall' ira divina dopo il fratricidio! «Va', solitario! Va', uomo divino! Ti seguirà il cuor mio, se i piedi stanno. Ma a te d' accanto ci sarà una donna; ti assisterà durante i lunghi giorni, sarà al tuo fianco nelle tristi notti, amerà te come il tuo cuore il vero! In lei concepirai figliuole ardenti, robusti figli dagli sguardi fieri, volti alla luce, all' opera verace. Io posi la scintilla, e il fuoco è tuo!».

Fra il primo e l' ultimo dramma stanno due altri volumi di versi: *The Great Adventure* (1905), 75 sonetti sul tema Amore e Morte; e *The Soul's Inheritance* (del 1906, ma pubblicata postuma), che anticipa anch' essa vari motivi più ampiamente svolti nell' *Herakles*. In quest' ultimo è veramente concentrata tutta la forza del suo pensiero, tutta la sua concezione del mondo e dell' uomo, tutto l' ardore mistico della sua anima eletta, tutta la forza e la grazia e lo splendore della sua poesia. E mentre per le altre opere io dovetti giovarmi delle notizie del suo biografo, mi sia concesso trattenermi un po' più su quest' ultima, l' unica che potei leggere — e rileggere — per intiero. Essa è anche la più estesa (da sola quasi quanto tutte le altre prese insieme) e la più difficile: sì che non ne tenterò nemmeno un' analisi completa, limitandomi ad accennare allo svolgimento dell' azione, per la quale il poeta segue la narrazione di Diodoro, ed ai passi più notevoli per lo splendore della forma o la profondità del pensiero. E che il Lodge abbia pensato ad Eracle come protagonista di un dramma simbolico, come immagine della evoluzione dell' anima che cerca e ritrova sé stessa e si scopre una ed identica coll' anima divina, si comprende facilmente: già i Greci videro in lui l' ascensione dell' uomo a Dio attraverso [illegible] le fatiche liberatrici; e già gli Stoici — Seneca fra i primi — notarono la somiglianza fra Eracle e Cristo: ambedue figli di Dio, combattono e soffrono per gli uomini; e dal rogo sale Eracle all' Olimpo immortale, come Cristo dalla croce al Paradiso: accanto all' eroe greco, la dolente Alcmena preludia pallidamente alla «mater dolorosa». Nell' età moderna, come cercai di esporre in un articolo dell' *Atene e Roma* (X, 343-62), la idealizzazione vien ripresa e svolta dallo Schiller e dall' Hölderlin, da Andrea Chénier e da Leconte de Lisle, da Verner von Heidenstam e da altri minori. Ma che accanto ai tre sommi che hanno trattato la stessa materia del Lodge, Eschilo Euripide Shelley (altra parte della leggenda è nelle *Trachinie* di Sofocle), il poeta americano figuri con onore, è l' elogio più grande che possa farsi di lui.

Il dramma è diviso in dodici scene; ed ai personaggi della leggenda (Eracle, Megara, Creonte, Alcmena, Iolao, Tiresia, la Pizia, Prometeo) il Lodge ha aggiunto le figure tutte simboliche del Poeta e della Donna: il poeta-eterno e la donna-eterna (das Ewig-Weibliche), che tengono in parte il posto del coro antico, pur essendo congiunti, come vedremo, da un filo ideale all' azione.

L' agora di Tebe, deserta. Su di un banco di pietra, stretto al muro di una casa, è seduta la Donna: dinanzi a lei il Poeta, e contempla il tramonto:

Il Poeta: Tornan gli uccelli al nido nel tramonto e a casa torna il cuore mio. Le stanche ali ripiega il dì. Nella violacea sera ecco le stelle ed il silenzio.... E il non compiuto còmpito migliore, come guerriero cui dubbiosa lotta tormenta e assilla, aspetta l' indomani, pieno d' angoscia e pure risoluto. L' ora del vespro fa sereno il senso misterioso della vita. E della vita la fiamma

La Donna: È amore!

Ma il Poeta, che dalla nativa Atene è giunto a Tebe con nuove e pur antiche speranze nell' anima, che ha imparato come nell' ultima perfezione dello spirito v' è per la vita una mèta più nobile dell' amore, e per l' amore, più nobile della donna, pensa a un' altra sposa celeste, sconosciuta e pur presentita, con altre bellezze che quelle cantate finora:

Il Poeta: ....e così tutto è detto: io ti lascerò con la tua vita, col tuo amore e il tuo riso, ch' io non servo ormai più né divido.

La Donna: No! non voglio ora lasciarti.

Il Poeta: A che mi segui?

La Donna: Luce non ho.

Si direbbe che il dramma sia imbastito e condotto, in parte, con procedimenti musicali; difatti, questa prima scena è come un preludio in cui vien presentato il motivo dominante dell' opera: lo spirito che cerca la luce interiore. E il motivo ritorna, variato di intensità e di espressione, più e più volte: e con altri s' intreccia, si fa più sonoro e dominante e si espande trionfale nella perorazione dell' ultima scena, l' incontro di Eracle con Prometeo.

Nella seconda scena, l' eroe risponde a Creonte che aveva solennemente dichiarato, dinanzi al popolo plaudente, di cedere il trono e il governo del regno ad Eracle: «Se troverò me stesso sarò una guida a tutti voi!... Non credere, o Creonte, di allettarmi con offrirmi quel che tutta la vita sei stato, un re prigioniero!... Di nessuno io voglio esser signore, e così essere signore e legge di me stesso. Chi deve saziare l' immortale sete dell' anima, come scenderebbe nel rigagnolo dove uomini e bestie hanno bevuto insieme e lasciata putrida l' acqua?».

Ma lunga è la via dal dubbio alla verità; e nella terza scena Eracle è ancora dubbioso e aspetta un segno, un cenno. Passano, nell' oscurità, il Poeta e la Donna. E il Poeta le ridice un canto sgorgato dall' anima sua in un giorno di beatitudine. È il canto della liberazione suprema, della riunione dell' anima umana con l' anima divina, ad essa identica, quale potremmo leggerlo in una *upanisad*, ma con un calore di affetto ignoto alla speculazione indiana e per cui sembra che l' anima torni a Dio come figliuolo al padre:

«Egli è nel sentiero innanzi a noi, Egli che è il Signore e la Vita e l' Amante; Egli è innanzi nella buona via, Egli è segreto, veloce e lontano; e i nostri occhi si sveglieranno per trovarlo e i nostri cuori affamati scopriranno la mèta mentre Egli ci guida, l'esser nostro mentre Egli ci ama...... Dove i venti rumoreggiano verso il mare, dove il mare scorre lontano, dove la Voce ci chiama dall' alto per ritrovarci, impavidi sul sentiero lucente di stelle, noi che vegliamo potremo approdare quando la nave si accosti alla riva, verso il sole, dove le montagne sorgono splendenti, inghirlandate di rose nello spuntar del giorno...... Colà il suo cuore sarà la nostra casa paterna, le sue braccia ci accoglieranno e ci sosterranno; dal momento ch' Egli ci conosce, noi siamo eguali a Lui; dal momento che fida in noi, noi siamo liberi. Noi apprenderemo misteri trascendenti che nessun labbro, fuori del suo, ci ha detto; noi ci troveremo, nel suo amplesso, trasformati in più che non siamo...... E quindi nella sua casa Egli solo sarà signore e padrone; la vita si sottometterà al suo dominio; e Lo serviranno quelli che prima eran superbi. Con Lui saliremo il sentiero sempre più presto, vedremo le stelle circondarci via via che i suoi sguardi scioglieranno le nubi...... Vedremo i cieli aperti; udremo il coro delle stelle: dalle radianti vette del pensiero, la voce sua risponderà, pura ed alta; e le ampie porte della luce si spalancheranno dinanzi a noi. E quando noi affatto soli entreremo, sapremo che il Signore è IO.

La parola del Poeta illumina la mente di Eracle di quella luce ch' ei pure va cercando. Finora era la bestia dentro di lui a lottare con altre bestie, era l' uomo a sfidare altri uomini; solo per caso indovinando che quando combatteva contro gli Dei, Dio era in lui. Sì, in lui le fiere hanno posto il covo, il serpente e il lupo e lo sciacallo, la scimmia e il cane, il leone e il porco: e approfittando del sonno del padrone, il cui paziente lavoro ha dissodato la giungla ed eretto la casa ed accesa la benefica fiamma, compiono in nome suo basse ed inique azioni e falsità e vergogne. Ma non sempre dormirà il signore! Quando, risvegliatosi, avrà compreso di esser diverso da loro, spianerà gli antri e i recessi delle fiere, farà della giungla un campo di bionde mèssi e di dolci frutta, dove le bestie saranno aggiogate all' aratro della sua volontà. «Allora io — esclama l' eroe rapito nella esaltante visione — proclamerò il Signore nella parola e nella azione e celebrerò il Signore! Allora io saprò che IO sono il Signore! e sentirò quell' estasi di sapienza che è fede e religione ed anima stessa».

Così il problema è più che posto; si sa già la via da seguire per risolverlo.

Nella quarta scena siamo nella casa di Eracle. Megara, la bella e mite consorte dell' eroe, canta ai suoi tre bambini addormentati un dolce canto di amore ansioso, di rassegnazione velata di mestizia: un canto che ripeto con le stesse parole, ma senza la ineffabile armonia che tutto lo penetra:

Calmo e profondo nella notte il cielo,
pien di rose il terrazzo; ed i miei figli
insieme addormentati, come gigli
che piegan dolce, stelo contro stelo.

Li hanno messi a dormire verso sera;
rugiada luneggiata gli occhi chiari;
i raggi del cadente sole, rari,
mettean sui cigli un' ombra d' ôr, leggera.

Dolci parole e baci m' hanno dati,
come i petali i fior, le ciglia han stretto:
si sono, immoti e senza sogni, a letto,
come uccellini stanchi, addormentati.

Dormono i bimbi miei, ch'empion di pace
l' anima mia, e di serenità:
mentre la terra paziente sta
nella polve immortale e oscura tace.

Quèta la strada: sorger, dileguare
vedi le stelle, mute, ad una ad una:
nel ciel di viola passa alta la luna
e col piede d' argento sfiora il mare.

Qual' intima letizia, tutta inonda
la pia luce dal ciel la stanza, in cui
posano i bimbi, ne' cantucci bui,
accanto a me la testolina bionda.

Dormono al petto mio tutta la notte,
sognando i primi sogni della vita,
riposan ora.... poi sarà finita
la pace fra le lacrime e le lotte.

Nel vostro nido caldo stretti stretti
dormite! troppo presto verrà il giorno....
Mentre la luna vi accarezza intorno
dormite, dal mio braccio ben protetti!

Ché *ieri* — è tutto quello che noi siamo,
e tutto quello che sarem, *domani*:
la *fine* non la scorgon gli occhi umani....
che il viaggio è lungo, questo noi sappiamo!

E che si nasce, si soffre, si muore —
e la Morte è ben strana e dolorosa;
verrà per voi la veglia senza posa....
Ora dormite, bimbi del mio cuore!

Ode Eracle il canto, ma l' anima sua impaziente non si adatta a prendere la vita com' è, senza indagarne il mistero. Iolao, che di questa vita rappresenta il lato materiale e il senso comune, si meraviglia che egli vada cercando lontano un sogno, mentre a casa sua ogni cosa è prospera e tranquilla: moglie amorosa, figli diletti, la corona di re, il nome glorioso per tutta la Grecia.... Parole vane; Eracle, sempre più inquieto, e insonne, discende nei tripudî della città, dove si gioisce, si ama e si vive, correndo verso il sepolcro. Forse colà lo aspetta il simbolo e il segno.

Passiamo rapidamente, per l' impossibilità di troppo dilungarci, e quantunque ogni pagina splenda di viva bellezza, sulle scene quinta sesta settima e ottava. I messaggeri di Euristeo sono giunti per imporre ad Eracle le fatiche: ma l' eroe, in un impeto d' ira, uno ne ha ucciso e contro gli altri due ha scagliato terribili minacce. Così egli si è lasciato dominare dalla passione degradante a cui si ribellava; e il Poeta dispera di lui, ma non la Donna. Mentre l' eroe sta, sempre dubitoso e angosciato, sopraggiunge Tiresia con un messaggio divino: Eracle troverà la luce e la verità attraverso la rovina e la desolazione. Messaggio di Dio; e per trovarsi a faccia a faccia con questo Dio, Eracle si reca a Delphi.

La nona scena: innanzi e dentro al tempio di Apollo; la Pitonessa sul tripode, un coro di profeti e sacerdoti canta il solenne imperscrutabile mistero della vita. Eracle si avanza fin nel santuario, ne trascina via la Pizia, strappa il velo che copre l' immagine del Dio.... il santuario è vuoto!

Eracle: Chi è il Signore, il Dio, e dove è Egli?

La Pizia: A chi domanda è risposto dalla sua stessa voce, chi osa avanzarsi, è sulla via: colui, la cui anima è libera e lieta di scegliere, ha fatto la scelta trascendente del Vero; chi cerca Iddio, ha trovato Iddio; chi bussa, è il padrone della casa.

Eracle (con un urlo): Mia è la desolazione e la morte!

La Pizia: Tua è la resurrezione e la vita!

Eracle: Io sono Iddio!

La Pizia: Non vi è altro Iddio che IO. Io sono ogni cosa che è! Io son disperazione e speranza ed amore ed odio, Libertà e Destino, il grido lamentoso della vita, lo stagnante silenzio della morte! Io sono la terra e il mare e il cielo, la corsa il corridore e la mèta. Io sono la parte ed IO il tutto; non v' è pensiero nè cosa all' infuori di ME!

Dal *tat tvam asi* (quello — cioè il Brahma — tu sei) dei teosofi indiani, dalle immaginose strofe di Gelâl-eddîn, il sommo fra i mistici persiani, nessuno aveva ridetto con altrettanto impeto e vigore il grande Verbo panteistico.

Dopo la scena solenne di sublimità, la scena terribile e angosciosa. Alcmena, la madre; Megara, la moglie; il Poeta e la Donna aspettano il ritorno di Eracle, ciascuno con un sentimento diverso e mentre il coro, con efficace contrasto alla rivelazione di prima, accentua in magnifiche strofe la debolezza dell' uomo di fronte agli Dei, lo sforzo vano di scuotere da sé la grossolana umanità. Atroce smentita gli darà subito l' eroe! Quando Eracle entra, trasformato da ciò che ha udito, sprezzante i legami della terra da che si è sentito il solo dio nel vuoto santuario, e Megara vuol richiamarlo agli affetti e alla dolce passione e Alcmena cerca intenerirlo mostrandogli i figli, egli compie la strage inumana! L' un dopo l' altra saetta le sue creaturine innocenti e alla madre, che inorridita geme sui loro corpi, esclama: «Piuttosto esulta! esulta! Non è compiuta l' opera? Sangue, il sangue del sacrificio, il caro sangue del cuore! Guarda, questi erano i miei figliuoli, questi erano i miei figliuoletti: eppure io li uccisi, non li risparmiai: Dio non è più di me spietato, perfetto e inesorabile».

Era inevitabile che in questa scena, di sinistra grandezza, l' intento simbolico nuocesse alla rappresentazione artistica; ma è gran merito del Lodge di aver reso, pur ponendo la strage sulla scena, la realtà meno orribile e repugnante che non sia nel racconto del nunzio, in Euripide: dove però Eracle non è responsabile della follia, scatenata nell' animo suo dall' odio della sua divina persecutrice.

Accolto una volta dal poeta questo tratto della leggenda, che le dotte ricerche del Wilamowitz mostrano estraneo alla concezione originaria dell' eroe, egli ne ha dato una motivazione in pieno accordo col concetto fondamentale del dramma; scrivendone con esso una delle pagine più belle.

Eracle è come morto per sua madre, per sua moglie, per il Poeta: è idiota o pazzo. Ma la Donna confida ancora in lui. E difatti l' eroe riappare, calmo e grave. Con quel folle delitto egli ha distrutto tutto quello che poteva dargli la vita di buono e di bello, ma l' anima, indistruttibile, è salvata. Non così intende Creonte, che mostra al popolo in Eracle la punizione degli Dei: «Poiché l' anima sua volle gareggiare con Dio, la mano di Dio lo colpì e lo abbatté con la follia: nessun disperato vorrebbe cambiarsi con lui». Però, quando il re pronunzia contro di lui la sentenza di esilio, così risponde l' eroe:

«Non vi sono in questo mondo acque lustrali che possano lavarmi del lor sangue o toglier via la macchia della loro strage! Quale io sono, tale io parto verso il futuro.... Guardate! Io sono l' Eroe e il Protagonista della vita, il Pioniere della vera causa della vita! Io sono il Sacrifizio! Io debbo pagare i lunghi, incalcolabili arretrati della follia e ignoranza umana, e dell' ira e del male — il prezzo della verità, il riscatto dell' anima! Poiché come per voialtri e per tutti gli uomini, così per me: la vita che mi diedero mio padre e mia madre era composta dei peccati e dei dolori, delle passioni e cupidigie, delle credulità e crudeltà, delle bugie e ipocrisie dell' uomo! E così la mia casa, la mia felicità, la mia speranza erano costruite di fragilità e di materia di sogni.... E per questo crollarono! Ma nella polvere vile guarda come l' oro verace dell' anima rifulge, più radioso, più risplendente, più rivelato nel lungo e desolato giorno della rovina, che non fosse mai nella gentile luce tranquilla della contentezza, della cieca securità della vita!»

Ed ora le Fatiche! ora i mali dell' umanità su di lui, Salvatore, Redentore! «poiché l' anima deve lottare, il Dio deve servire, finché la sua virtù si illustri e si esemplifichi nella degradazione e nella brutalità dell' uomo; finché la verità, amata e proclamata, sia infine vissuta e conosciuta!».

Il dramma di Eracle, è, in certo modo finito qui: l' ultima scena ci presenta la chiusa del dramma di Prometeo, la liberazione del Liberatore. Eracle, compiute le fatiche e non invano, porta al prigioniero di Zeus il fraterno saluto ed il grande messaggio: Dio ha regnato abbastanza, venga ora il regno dell' uomo! Dio è dell' infanzia dell' umanità, è la primeva livida forma proiettata, nella quale la mente timorosa e ansiosa degli umani raffigurava all' ingrosso, nella vasta ombra dell' ignoranza, il sentimento dello Sconosciuto inevitabile. Ma ora noi abbiamo compreso il simbolo, abbiamo visto che NOI SIAMO GLI DEI, noi i signori del cielo e della terra e di tutto ciò che esiste!

A queste parole, cadono i ceppi di Prometeo e l' aquila tormentatrice ritorna con lento volo, ma ritorna come falco addomesticato. Così la finale liberazione dell' anima vien conseguita con la Scienza dell' anima quella âtma-vidyâ che è unico strumento di salvezza per il mondo brahmanico. Solo per ignoranza Prometeo era prigioniero, e le catene di cui era avvinto esistevano solo nella sua immaginazione: la Verità gli dà la Libertà.

* * *

In una lettera del 30 settembre 1907 il Lodge prevedeva che il suo *Herakles* avrebbe avuto in America «una mezza dozzina di lettori». Ma forse nessun scrittore si curò così poco del successo e del consenso della folla. Già al Mitchell aveva manifestato le sue idee in proposito, con un limpido programma di sincerità artistica, cui egli difatti fu sempre fedele: «Io avrei un solo vantaggio personale nello scrivere un lavoro teatrale, cioè la sincera indifferenza a che fosse rappresen-

(1) *The life of George Cabot Lodge*. Boston a. New York, Houghton Mifflin Cy., pp. 206.

tato è a che fosse rappresentato con buon successo. E chiamo ciò un vantaggio, perché elimina la possibilità che la mia mente sia disturbata e quindi le mie forze indebolite da qualsiasi influenza esterna a me stesso. Sempre più mi convinco che appunto come la perfezione dell'essere consiste in una realtà perfettamente trasparente, così la perfezione artistica dipende dal grado secondo cui l'artista dice le sue proprie parole con la sua propria voce ed è libero dalle pastoie del vocabolario convenzionale e del megafono oratorio — quali esistono e possono esistere solo data la teoria di una folla onnipresente. Fate che ognuno parli con le sue parole ed egli sarà originale quanto Shakespeare e sempre interessante quanto Platone. Tutto il nodo della questione, intorno a noi stessi ed all'arte, consiste nell'emergere e districarsi dall'inviluppo di pensieri e parole e azioni che non sono nostre, ma che leggi e convenzioni e tradizioni hanno formato da una specie di miscuglio di idee ed emozioni e pregiudizi di altri uomini ».

Le ultime sue lettere sono piene di gioia e di serenità. E gli ultimi mesi di sua vita egli trascorse sulla stessa spiaggia dove erano sbocciati i primi fiori della sua nobilissima poesia. Per una dolorosa coincidenza, il suo primo canto comincia con un verso che sembra sentenza fatale: « Questo è il canto dell'onda morta in pienezza di vita » (*This is the song of the wave, that died in the fulness of life*). Quando la morte lo colse improvvisa, per debolezza di cuore, il 21 agosto 1909, il Lodge non aveva ancor compiuto trentasei anni.

Pensatore e poeta: ma più grande come poeta che come pensatore. Alla concezione dell'uomo-dio giunse attraverso il misticismo indiano (che studiasse le *Upanisad* resulta da una delle sue lettere); nella teoria della Volontà si ispira a Schopenhauer. E quantunque non lo nomini, mi par certa l'influenza, sullo svolgimento del suo pensiero, del Novalis: al vòto santuario di Delphi, dove Eracle è il Dio stesso, fa riscontro il discepolo che sollevato il velo della Dea di Sais riconosce nel volto divino il suo stesso volto. Ma tutta sua la forma: nel fulgore delle immagini, nella densità di espressione, nella scultoria evidenza, nella ineffabile armonia del verso. E quale poeta lo ammirerà, lo amerà anche chi non consenta col filosofo; anche chi pensi che Iddio, che è il Tutto cioè l'Infinito, non può esser contenuto nell'Uomo, che del Tutto è una piccolissima parte. Non lo disse già Çankara, il più grande teologo dell'India, in una strofa degna di un poeta? « Non c'è diversità di essenza, o Signore, fra te e me: io son tuo, ma tu non sei mio: poiché l'onda è del mare, non mai il mare dell'onda ».

P. E. Pavolini.

LE ULTIME SCOPERTE NEL BATTISTERO

Fin da quando, or sono più di cinque anni dopo il lungo restauro dei musaici, la cupola del Battistero si offrì di nuovo magnifica agli occhi nostri meravigliati, un unico voto fu fatto: che il ripristino del tempio fosse continuato fin dove fosse possibile continuarlo, removendo l'ingombrante altare barocco, appena alleggerito dal Del Moro delle nuvole di cartapesta, e ricomponendo quello romanico, del quale si erano andati trovando ricordi grafici e numerosi frammenti; ricostituendo il coro, del cui recinto altri cospicui frammenti si conoscevano; ricostruendo il fonte di dantesca memoria, nel centro dell'edificio, così come era, e come permettevano ricostruirlo frammenti copiosi, dati sicuri e possibili confronti.

Per quanto difficoltà materiali e tecniche ostacolassero la realizzazione di questo voto da qualche mese l'architetto Giuseppe Castellucci si è messo audacemente ed alacremente all'opera, col duplice intento di liberare la scarsella dalla macchina settecentesca e ricercare le fondamenta dell'altare primitivo e di fare contemporaneamente larghi saggi là dove erano il coro ed il fonte. E i resultati sono riusciti quasi oltre ogni speranza.

Cominciamo dalla scarsella. Remosso, in questa, il grande altare che nel 1731 Girolamo Ticciati innalzò, sormontandolo col gruppo colossale che tutta la scarsella invadeva, per meglio nascondere quel ripostiglio, quella specie di sagrestia che si era voluta pel comodo delle funzioni religiose, tutta libera è apparsa la decorazione marmorea delle pareti, decorazione che anzi si è potuta in parte ricompletare, ricollocando in uno scomparto della parete maggiore un tondo di porfido, che era stato incastrato in un gradino dell'altare settecentesco.

Levato via il pavimento e ultimato lo scavo di tutto il piano della scarsella, è apparso poi un grande arco a sacco, senza rivestimento apparente, fatto unicamente per sostenere l'antico altare, e che, abbassandosi dal piano attuale della scarsella per circa due metri e trentacinque centimetri, riposa quasi su musaici a tessere bianche e nere, appartenenti o alle piccole terme romane ritrovate nel 1895 dinanzi alla scarsella, o a quella casa romana che fu in gran parte scoperta nel 1897 presso il Battistero. Sembra anzi a prima vista che questi musaici abbiano servito da pavimento ad una antica cripta del tempio, sia perché, ripeto, dal loro piano si leva l'arco sostenente l'altare, sia perché questo arco ha lo stesso orientamento dei musaici; i quali — dirò qui di sfuggita — diversi per disegno e dimensioni, sembrano avere appartenuto almeno a quattro differenti cubicoli. Ma in questi scavi di tutto il piano della scarsella, a quarantacinque centimetri sopra i musaici romani, è apparso, per quanto frammentario, un resto di pavimento a larghe e sottili lastre di marmo posanti su di un esiguo strato di smalto, pavimento che con molta probabilità apparteneva alla cripta che s'apriva sotto l'altare, quando il tempio, invece dell'attuale scarsella rettangolare, aveva un'abside circolare, della quale già negli scavi del 1895 apparvero la curva maggiore, fuor dei limiti della scarsella, sotto il lastricato della piazza, e il muro esterno al suo inizio sul lato destro presso alla porticciuola, che ancor oggi immette nella scarsella stessa. Anche negli scavi attuali, a destra e a sinistra della scarsella, è apparso il nascimento di questa abside con un apparato identico a quello osservato all'esterno; e sono apparsi anche i lavori di raffazzonamento che si fecero quando all'abside circolare si adattò la scarsella rettangolare sui lati poggiandola in falso sul muro absidiale per mezzo di lastroni sporgenti, nel fondo, costruendo di grossi ciottoli, malamente commessi, un muro di fondazione che taglia la curva dell'abside primitiva. Oltre a queste muraglie, che forse possono portare un poco di luce sul mistero del bel San Giovanni, si è trovato sul lato sinistro della scarsella un massiccio di costruzione, che forse è l'embrione di una scala che dalla chiesa superiore conduceva alla cripta. Dico forse, perché per accertarsene occorreranno altri saggi, e perché questa scala discende fino al piano dei musaici romani, mentre il presunto pavimento marmoreo della cripta sarebbe stato quarantacinque centimetri più alto di questi musaici.

Ma se tutto ciò ha grande importanza per il problema che da secoli affatica storici e studiosi di storia dell'arte, palleggiantisi l'origine del Battistero tra il IV e il XIII secolo, la scoperta fatta dell'arcone è più che sufficiente al sicuro ripristino dell'altare romanico. Poiché non mancava di sapere se non dove fosse perfettamente situato; quale e come fosse si sapeva ormai sicuramente sia pei tre disegni a sanguigna e per le misure che Anton Francesco Gori, proposto di San Giovanni, ne aveva prese prima che Girolamo Ticciati le rovinasse, sia perché questi disegni e queste figure avevano permesso di ritrovare nel Museo dell'Opera sette delle dieci colonnette a tortiglione, che sostenevano la mensa, e sparsi pel pavimento del nuovo altare e del nuovo coro, otto dei dieci riquadri che stavano tra colonna e colonna, come si può vedere dalla illustrazione che riproduce la scarsella, libera dell'altare settecentesco e solo ornata del modello di quello romanico ricostruito dall'architetto Giuseppe Castellucci. Ma oltre a questi elementi il Castellucci ha ritrovato da tempo due frammenti dell'architrave e della cornice a modiglioni che ricorrevano lungo la mensa, e proprio in questi giorni, nel rinnovato pavimento, là dove era il fonte, ha trovato segata per metà e capovolta una parte della mensa stessa con qualche resto delle fogholine del fregio. Sì che da rifare completamente non v'è che lo specchio col graticolato dorato che occupava il centro del prospetto anteriore, e che il Gori ha disegnato e spiegato esser stato fatto per le reliquie che si conservavano entro l'altare; e da rifar, forse simile, lo specchio centrale da tergo.

La scarsella col modello dell'altare romanico. (Fot. Perazzo)

Né minor fortuna si è avuta pel fonte e pel coro, disfatti e rovinati — come è noto — dal Buontalenti nel 1577, per far più magnifico l'apparato del battesimo di Filippo figlio del granduca Francesco.

Per il coro i limiti sono dati non solo da un disegno del Buontalenti stesso, che ebbe la sfacciataggine di scriverci su « questo era il coro de' pretti che ogi è rovinatto — era di marmo »; ma anche dall'ammattonato che movendo dai lati dell'arco giunge fino al pavimento a tarsia del principio del XIII secolo, e quindi contemporaneo, come ha dimostrato Giovanni Poggi, all'altare, al coro, al fonte; ammattonato rimasto in parte scoperto quando il Ticciati iscrisse il suo coro circolare entro il rettangolo del coro primitivo.

E della cinta di questo, costituita da specchi a traforo e a commesso recanti da un lato cerchietti tangenti centrati d'una rosetta, e dall'altro quadretti racchiudenti una rosetta simile, numerosi sono i frammenti rimasti: sei — che formano tre interi specchi — furono murati nelle basi delle colonne dell'arco; uno fu trovato negli scavi eseguiti sulla piazza nel 1895 e portato nel Museo Archeologico; due furono ritrovati nel restaurare uno degli spigoli della copertura marmorea del Battistero.

E questo spigolo dette pure sette frammenti di varia dimensione e conservazione, appartenenti al fonte dantesco, come ebbe a narrare il Castellucci medesimo, qui sul *Marzocco*, nel luglio del 1907. E sebbene questi fortunati ritrovamenti in uno solo degli otto spigoli della copertura marmorea, consiglino a proseguire l'investigazione degli altri sette — a malgrado della spesa ingente che tale investigazione possa richiedere — pare già ci sono elementi sufficienti per una saggia e prudente ricostruzione del coro e del fonte; ed altri se ne potranno aggiungere di giorno in giorno, nel continuar che si fa delle ricerche sotto al coro e all'impiantito barocco.

Avanzi del pavimento del coro. (Fot. Mannelli)

Intanto, ai piedi dell'altare, come dimostra una delle illustrazioni, è apparso un largo tratto del pavimento del coro primitivo a commesso di marmi bianchi, rossi e neri. Sembra che fosse diviso in tre zone uguali limitate da larghe fascie di marmo bianco, e varie di disegno tra loro. La zona centrale può servire inoltre di confronto sicuro per determinare la larghezza del pavimento e del coro.

Avanzo di musaico romano e resto di pavimento marmoreo. (Fot. Perazzo)

Di più gli scavi là dove era il fonte, oltre a rimetterne in luce le fondazioni, potranno indicarci se il fonte era situato al pari del piano della chiesa, o sollevato su alcuni gradini come nel Battistero di Pisa, o piuttosto più basso del piano, come nel San Giovanni di Lucca, e come sembra suggerire una conduttura che, movendo dall'altare, scende giù verso il fonte. Forse questa serviva ad immettervi l'acqua, necessaria in gran copia pei numerosi pozzetti a immersione.

Ma altre scoperte fortunate, altri resultati importantissimi si possono sperare dal proseguimento dei lavori di ricerca nell'interno del tempio e dai saggi iniziati anche all'esterno e che forse sarebbe necessario continuare tutto intorno alla scarsella, per vedere se non compaia — tra questa e la curva dell'abside circolare — qualche traccia del pavimento di sottili lastre di marmo già rammentato, a confortar l'ipotesi che fosse il pavimento dell'antica cripta.

E sorprese potran dare anche le ricerche che la Soprintendenza agli scavi inizierà e condurrà — vogliamo crederlo — con la consueta sollecitudine, là dove il piano della scarsella è mancante dei musaici romani.

Finalmente altri saggi attorno alle fondazioni del muro absidale potranno aiutarci a districare definitivamente l'enigma del magnifico tempio; enigma del quale — come già ho accennato — prossimamente mi propongo di trattare, facendo tesoro dei nuovi elementi che ci vengono offerti dai lavori attuali.

Nello Tarchiani.

Pagine interessanti di Niccolò Tommaseo

Scrisse il De Sanctis, trattando de *La letteratura italiana nel secolo XIX*, che di Niccolò Tommaseo non sarebbero rimasti i tentativi artistici ma il *Dizionario dei sinonimi* e gli *Esercizi letterari* nei quali più si manifesta grande finezza ed acume di osservazione. Anche questa volta il De Sanctis fu profeta, salvo che oggi il Tommaseo poeta emerge, nella poesia dello sterile periodo intercorso tra il Leopardi e il Carducci, su l'Aleardi sul Prati su lo Zanella, e, fra i critici, per le sue caratteristiche di stile e di pensiero, non ha compagni né maestri né scolari, solitario come fu, chiuso, ispido; con attorno il silenzio che gradualmente ne cingeva l'anima, l'ombra che, lento strazio, gli abbassava le palpebre e chiudeva la vista.

Del resto « rimanere » è un verbo ambiguo. Nessun libro del Tommaseo è, in modo assoluto, un capolavoro, ma in tutti si hanno motivi e rilievi a cui non è giusto fare rinuncia. L'indole del suo ingegno e le necessità della vita errabonda lo resero un mirabile giornalista, se si intenda codesto vocabolo nel significato più alto; scrittore infaticabile di saggi, articoli, lettere, postille, quanto in pochi giorni potesse essere tratto a compimento, spedito ad amici, tipografi, giornali, raggiungendo lo scopo della discussione rapida, dell'onesto necessario guadagno. A « costruire » opere gli mancò tempo, pazienza, attitudine; della frammentarietà artistica si contentò insoddisfatto, egli che la vita sfrantumava in due esigli, la patria in due patrie; e visse contradditore e contraddetto nella critica e nella politica del tempo suo, classico-romantico, repubblicano-cattolico, mistico-sensuale.

Non chiediamogli opere, quando non poté darci che pagine. Chi segua le vicende dei libri tommaseiani osserva con rammarico che assai spesso l'autore li rimanipolava, forse con troppa disinvoltura, cambiandone il titolo o modificando la disposizione dei saggi: il volume *Bellezza educatrice* (Venezia, 1838) è riprodotto tutto o quasi nell'altro *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile* (Firenze, 1857); alcuni capitoli di *Bellezza e civiltà* ritornano nel volume *Il serio nel faceto* (Firenze, 1868); ivi pure leggesi parte dello scritto « Dante e Sordello » già comparso nei *Nuovi studi su Dante* (Torino, 1865), e la serie degli esempi comincia appena. Il *Dizionario estetico* (il Borgese lo vorrebbe intitolato *Recensioni per ordine alfabetico*) ad ogni edizione (1840; '52-'53; '60-'67) s'impinguava di parecchi scritti che continuavano a far parte degli altri volumi.

A furia di scelte e di raccolte, il Tommaseo si considerò, come fu in realtà, soggetto da star tutto in una antologia delle sue pagine più interessanti. Nel 1895 Guido Falorsi pubblicava, presso l'editore Barbèra, una prima scelta dal titolo *La educazione morale, religiosa, civile, letteraria dell'italiano*, ove buona è la biografia del Tommaseo, plumbee il più delle pagine e per l'intento di soverchio moralistico e perché dai volumi posteriori al 1855 nulla poté il Falorsi estrarre per ragioni di proprietà letteraria. Il recente volume *Scritti di critica e di estetica* curato da Adolfo Albertazzi, edito dal Ricciardi di Napoli, viene dunque opportuno a lumeggiare due lati caratteristici di un'opera così suddivisa e dispersa: l'Albertazzi, col suo sicuro buon gusto, con simpatica parsimonia, evita le astrattezze estetiche e le lungaggini critiche per mettere in rilievo teorie e giudizi aderenti alle cose, pieni di cose. Eccellente la tripartizione: *Saggi estetici, aspirazione ed arte, storia e fede; Figure storiche artistiche e letterarie; Critiche e polemiche;* — sentita e sobria l'introduzione, che ha ad un tempo della biografia e del saggio critico, contesta di citazioni come di prove testimoniali.

A questo primo un altro volume potrebbe seguire nel quale si comprendesse il Tommaseo poeta e narratore, filologo, politico, moralista perché, più o meno notevoli, sono tali i suoi aspetti, oltreché di critico e di esteta. Molteplicità che anche oggi suscita entusiasmi, tanto è poco vero che il Tommaseo sia un dimenticato. Senza assurgere alla fama di un Manzoni o di un Leopardi — chi li ha uguagliati sinora? —, egli ha una sua grandezza e suoi propri apologisti. Uno dei quali, Ettore Brambilla, ebbe a chiamarlo, con epiteto nietzschiano, « uomo enorme » e, ricordando l'immagine del Carducci per cui le chiavi di San Pietro furono da Dante gettate nell'abisso, osò scrivere che quelle chiavi qualcuno le ritrovò: « Se non è il Tasso o il Milton o il Klopstock, quest'uno si chiama Niccolò Tommaseo ».

Vien da sorridere. Ma nello stesso tempo Enrico Nencioni diede sul Tommaseo giudizi di ben altra misura, quando ne pose in rilievo il culto della parola « dote predominante che, fatta poi eccessiva, lo portò negli ultimi anni a tormentare lo stile, e divenne difetto »; definì *Fede e Bellezza* « il solo romanzo analitico di costumi contemporanei che si possa citar con onore in faccia ai tanti capolavori inglesi e francesi di questo genere », esaltò *Il supplizio di un italiano in Corfù* come « libro demostenico », nella « straordinaria facoltà di analisi » indicò la forza e la debolezza delle poesie.

Fra il De Sanctis e il Nencioni il Tommaseo apparve definito senza appelli e ancor più senza cassazione. Una giovine scrittrice, Gina Martegiani, in un bizzarro libro *Il romanticismo non esiste*, fece ancora un passo e, in una pensosa sintesi, noverando alcuni spiriti del Tommaseo (orgoglio smisurato, aspra necessità d'indipendenza, impraticità di sogni, senso della natura e del mistero, visione precisa dell'armonia universale, del simbolismo della natura) e alcuni caratteri della sua arte (mosaicità, dovuta all'irrequietezza dello spirito, entusiasmo, fede), lo aggregò ad una piccola schiera romantica in cui primeggia Giovita Scalvini.

Tommaseo romantico. Si storza un po' la linea; ma come desidereremmo di calcare la mano, di trovargli una sua originalità, di colorire tutta la sua opera alla luce di un dissidio intimo, di contraddizioni laceranti, di stranezze profonde! Tuttavia, anche la Martegiani ne conviene, e il Borgese lo aveva dimostrato, il Tommaseo non arricchì né impoverì il romanticismo critico ch'egli desunse dalle formule del Manzoni e quanto all'estetica, la identificò, in teoria, con la morale, perseguendo due principî così descritti nel *Secondo esilio*: « Il culto di quella bellezza

che innamori del bene dei molti, l'indagine di quella verità che agevoli il conseguirlo ».

Fu critico del particolare, mirabile; ma, come ognun sa, la critica del particolare è dote classica e Boileau aveva gusto non meno del Tommaseo. Il romantico si getta nel focolaio dell'ispirazione ed è tanto preso dall'anima che non gl'importa se, per giungervi, debba calpestare qualcosa. L'analisi critica è la sicurezza del Tommaseo. Vi si muove senza esitare. E non è pedante, perché anche a far delle postille si è critici e non pedanti quando ci si chiama Tommaseo e non Fanfani. Avete il commento a Dante, il più intimo fra i commenti. I suoi sono non soltanto particolari di parole e di frasi ma di idee e di uomini, e queste ultime note, collegate a colpi di penna e di antitesi o di parallelo, hanno consistenza di ritratto. Dalla nota al *portrait*: i due punti estremi e positivi della critica tommaseiana.

Il ritratto dell'Alfieri è perfetto. I giudizi sul Foscolo e sul Leopardi famigeratamente maligni, ma, ohé, con un maligno di quella forza non ci vorremmo trovare a tu per tu in un bosco, volevo dire in una polemica. « Nel dumila gli eruditi (scriveva a Cesare Cantù) dimostreranno il Manzoni panteista e il Leopardi quacquero. Ma nel dumila il Leopardi non avrà d'eminente nell'opinione degli uomini né anco la spina dorsale, perché i bachi della sepoltura gliel'avranno appianata ». Nella stessa lettera un'immagine corrosiva per i versi del Mamiani: « Invece di cavalcare questa sacrata mula che chiamano il secolo, e' si lascia strascinare a coda; e nel tramenio si va ripigliando i capelli il meglio che può ». Nel *Secondo esilio* si legge una necrologia di Mario Pieri, al Tommaseo ostilissimo, degna di comparire nella scelta dell'Albertazzi per il suo sapore piccante: « Il poveretto si credeva uomo antico; ed era una mezza lagrima di Gian Giacopo rappresa entro una mezza presa di tabacco di Melchior Cesarotti, e sbattuta omeopaticamente per settant'anni in una tinozza d'acqua salmastra. Ma le sue buone intenzioni guadagnarono due perpetue felicità alla sua vita: di tenero amatore de' classici ch'e' non capiva; e d'assaporare tutte le mattine la gloria ch'e' si frullava da sé, come i frati la cioccolata. I classici, dalla sua protezione ionta, potevano difendersi con un *alibi* estetico; la donna, che dicono intaccata dalla sua gratitudine, poteva difendersi con un *alibi* fisico, dico la bruttezza dell'uomo, la qual bruttezza lo faceva non, come Calandrino, invisibile, ma impalpabile, e simile in ciò agl' Immortali ».

Giosue Carducci dovette rifornire il suo turcasso, per le *Confessioni e Battaglie*, con parecchie di queste frecce.

***

Che cosa se ne conclude? Fu un grande critico? Ma paragonatelo al De Sanctis. Questi è meno ricco d'immagini e di scorci, artista sì, ma dimesso, di frase più umile. Eppure che divario fra i due! Il De Sanctis non ha bisogno di mostrare i muscoli, di fare « le forze », ha uno sviluppo organico, crea dei corpi. Prima di descrivere i filamenti nervosi, egli si occupa di trovare nei suoi autori e nei loro personaggi i centri vitali. Centri che, in un organismo più vasto, — tutta la letteratura, cioè la vita nazionale, — si collegano ad altri centri, comunicandosi il moto e il sangue. L'osservatore ha l'occhio al complesso e delicatissimo ingranaggio, con le vicende alterne della salute e della malattia, con le scorrerie ferali dei germi patogeni. Il Tommaseo non dura ad una fatica sì grave. Non è fisiologo o, per uscir di metafora, si stanca nei saggi estesi che includono un esame approfondito di un autore e di un tempo. Lo stile serrato e battuto gli cede subito, la linea non più breve si sciupa, il filo non va più a piombo. Gli studi sul Vico, sul Gozzi, sul Chiari fitti di citazioni e di digressioni, or biografia or critica or morale, non sono fusi in uno stile in cui trascorra l'anima dell'autore come il soffio del flautista nella canna del suo strumento: a quella stessa guisa che l'Alfieri diceva più fa tìe scolpire un carattere in un verso che in una tragedia, il Tommaseo riusciva più in un articolo che in un saggio, in un ritratto che in un articolo, in un periodo che in un ritratto.

Quanto più si vedeva precluso un lavoro di vasto intreccio tanta maggiore ingegnosità e profondità dimostrava in quei frammenti destinati a non comparire se non in mosaico. Ed era grande nel piccolo. Il suo ingegno, non meramente storico e critico, si inebriava nei chiusi territori dell'aneddoto, dell'apologo, della lettera, del *portrait*, compresso aveva un vigore che, dilatandosi, si esauriva alla superficie e non penetrava nel fondo. Le sue favole greche sono una meraviglia di stringatezza e non farebbero male a riprodurle quegli editori che si contentano di tradurre La Fontaine in prosa o peggio il Krilov in versi pseudoclassici. Tanto più utili ad essere riprodotte quelle favole perché il Tommaseo ne soppresse la moralità, sembrandogli a ragione che una moralità sola « le isterilisse della loro nutritiva bellezza », mentre un racconto favoloso apre la strada a cento interpretazioni diverse. Leggo nelle *Memorie poetiche*: « Vulcano, reputando la pelle cosa non necessaria a bellezza, prese Venere e la scorticò. Domandato, rispose: *per vedere se, spellata, parrà dessa*. — Questo va agli scrittori barbari e a' traduttori ». Apologo d'attualità.

Amore anche degli aneddoti, ho detto. Ne ha dei magnifici che gli cadono dalla penna come se, per trovarli e narrarli, fosse sufficiente di intingerla nel calamaio. Ecco un aneddoto a proposito dell'esiglio: « Quando colui che fu poi Carlo X rientrava in Parigi, per ingraziarsi i futuri suoi sudditi, i futuri ribelli, disse: *Rien n'est changé: il n'y a qu'un français de plus*. Il conte d'Artois non sapeva quello che si dicesse con codesta tremenda parola! ». Un secondo aneddoto, a proposito di Niccolò Coleti, continuatore dell'*Italia sacra*, dell'Ughelli: « Questo abate Coleti, vecchio venerabile e povero, passeggiando un giorno, sentitosi gridare da un giovinastro: — Dove va Ella, signor abate, con quel quondam cappello? — Passeggio, rispose, per la quondam Venezia ».

A poco a poco il carattere del Tommaseo si va delineando nel senso dell'originalità curiosa per cui si è scrittori meglio che critici. Allora è necessario che si dia una speciale importanza al volume *Il serio nel faceto*, edito dal Le Monnier nel 1868, dove, con vari saggi che hanno assai poco a vedere lì entro, se ne stampano parecchi di bizzarria romantica, un genere assai scarso in Italia e nel secolo XIX, a parte alcuni umoristi di imitazione come il Revere, trattato solo dal Didimo Chierico di Ugo Foscolo, dal Leopardi in qualche dialogo e, assai di recente, per influenza del Richter, da Carlo Dossi. Già il titolo specifica quale dovrebb'essere il contenuto dell'opera: raccolte, in tutta la storia letteraria e civile, nella pubblica e nella privata vita, « le allegrie che costarono lagrime e sangue, e le fiere gioie e le pure consolazioni che germogliarono dal dolore », si avrebbe materia « a più d'una tra quelle tante opere nuove che restano a farsi, delle quali io, a Dio piacendo, in un mio volume proporrò cinquecento da poter riuscirne cinquemila volumi ».

Cinquecento opere, cinquemila volumi: si va in frasca. E, nei passi che giustificano il titolo del libro, una felicità di umorismo schietto e creatore: specialmente negli scritti polemici su la Sand, contro il Gozlan, contro alcuni grammatici nostrani (soprannomi: don Gerundio, dottor Bastianello), ma più ancora, con una originalità esasperata e acida, nella *Proposta di cinquanta trattati da essere prolegomeni propedeutici alla gastronomia esoterica ed essoterica*, di cui riferisco, abbreviati, un paio di temi. « Storia estetica ed etica e politica dei macelli. Loro specie e cerimonie differenti. Dell'ordine dei macellari e beccai, sempre nel senso proprio non nel figurato. Studio morale intorno a' cuochi e agli sguatteri ». « Storia della fame. A cui forniscono messe ricca le poesie e le storie e le cronache e i giornali e le tradizioni e la viva esperienza.... Un'appendice sulle fami famose degli uomini singoli; dico, le regolari dei letterati e le irregolari dei grandi della terra ».

Procedendo ancora incappiamo in un *Romanzo intimo*. Oh, oh, al tempo della Sand e del Sainte-Beuve, al tempo di *Fede e bellezza!* Psicologia, dunque, sentimento, drammi di cuore. Ecco, si tratta del « più intimo fra i romanzi intimi, intitolato la *Cronaca d'un feto*, cioè la storia dei nove mesi dalla concezione alla nascita.... ». Il romanzo ridotto a novella, è uscito or è un anno: *La vita di nessuno*. Ma non lo ha scritto Niccolò Tommaseo.

Il saggio tipico di codesta letteratura è l'*Organino* che, riprodotto in parecchie antologie, rischia di finire come una suonata d'autore sotto la manovella del medesimo (organino). Le escrescenze maligne o semplicemente moleste della nostra civiltà sono simboleggiate nello strumento caro ai balli di campagna e inviso sul selciato cittadino. Oggi come oggi un simbolo cosiffatto è quasi scomparso; per fortuna c'è, a sostituirlo, il fonografo....

Non è difficile cogliere il significato delle bizzarrie tommaseiane nell'opera complessiva. È questione di altitudine. Al piano: umanità del senso e idealità della fede; il grano matura aureo e i covoni piegano carichi come le strofi meditabonde. Più in su, a mezza costa viti e olivi, terreno sassoso e aspro, pensiero e critica, lento e pur proficuo distillare di vino e d'olio. Più in su ancora: alta montagna; la vegetazione inaridisce, appaiono tracce di una grama e strana flora selvatica. Quelle bizzarrie rappresentano la solitudine, l'amarezza, il racchiuso egoismo, frutti acerbi mal rosseggianti tra spine lunghe e aguzze come aculei.

Giovanni Rabizzani

LE RELIGIONI ORIENTALI IN ROMA

In mancanza di vere e proprie cattedre di storia delle religioni, noi in Italia potremmo almeno avere fondazioni che ci permettessero di invitare di quando a quando qualcuno dei luminari stranieri di questa scienza, i quali in un corso di lezioni di maggiore o minor lunghezza, ma basato su una sintesi sostanziosa, ci mostrassero i risultati raggiunti in questo o quel dato campo degli studi religiosi o affrontassero dopo ricerche personali questo o quel dato problema ancora da risolvere e ancora attuale dinanzi all'attenzione degli spiriti.

È inutile dire che noi non abbiamo fondazioni di questo genere e non possiamo permetterci il lusso di aver ospiti quando non abbiamo nemmeno cattedre per titolari. D'altra parte è anche inutile ricordare che ancora in Italia, benché molti progressi si siano fatti e si vadan facendo in questo senso, la storia delle religioni è tuttora soltanto sacrificio di qualche Facoltà sperduta nel buio dell'oblio generale, come l'orientalistica di Roma, o pascolo di pochi giovani e disparati studiosi i quali vanno forse maturandosi lentamente entrando nelle facoltà teologiche confessionali, od uscendone.

Quando noi vogliamo avere sia pure un corso di lezioni di storia delle religioni siamo costretti, così, a tradurre libri stranieri continuando il triste e logico destino che ci impone di ricorrere all'estero sempre o quasi sempre quando si tratta di aver libri interessanti questa disciplina. Né vi ricorriamo sempre felicemente perché anzi, il più delle volte, non traduciamo l'essenziale e non traduciamo bene, sicché le nostre fatiche non ci valgono tutt'al più che a discernere le enormi, spaventevoli lacune che noi con questo o quel libro vorremmo colmare.

Ma la traduzione che ci è innanzi, quella delle lezioni di Franz Cumont su *Le Religioni orientali nel paganesimo romano*, sebbene ci offra appunto solo un corso universitario e venga in ritardo e sia tradotto da L. Salvatorelli con troppi francesismi, è di tal natura da compensarci di molte altre traduzioni e da farci ripetere sinceramente quel rimpianto che abbiamo espresso cominciando. Sono raccolte in questo nuovo volume della Casa Laterza di Bari le conferenze tenute al Collège de France e ad Oxford vari anni or sono da Franz Cumont sullo svolgimento esteriore ed intimo delle varie religioni orientali nel paganesimo romano e non sarà male ricordare che il Cumont è in questo campo una delle maggiori autorità, venuto in fama non soltanto per i suoi lavori eruditi come per quello illustrante i monumenti del culto di Mitra, ma anche per le sue eccezionali doti di sintetizzatore e di divulgatore, doti che in questo volume in special modo sono, insieme alla dottrina, pienamente e brillantemente dimostrate.

***

Piuttosto che addentrarci nell'esposizione e nella discussione che il Cumont ha fatto nel suo volume di tutte le idee particolari e generali e di tutta l'evoluzione esteriore ed intima dei vari culti orientali penetrati in Roma dal tempo della Repubblica all'avvento riconosciuto del Cristianesimo, còmpito che il Cumont assolve partitamente, religione per religione, occupandosi dei culti frigi, egiziani, siriaci, persiani e dell'astrologia e della magia, ma lasciando di proposito da parte Ebraismo e Cristianesimo, sarà bene esporre il concetto che ormai prevale non solo nel libro del Cumont ma in tutto questo campo di studi sul valore che le religioni orientali hanno avuto per Roma e pel suo paganesimo. È questa un'ottima occasione per combattere alcuni luoghi comuni che inquinano il giudizio che noi generalmente diamo intorno ai motivi che han procurato l'accettazione delle religioni asiatiche ed egiziane da parte dei Romani e lo sfacelo dell'Impero. Il principale di questi luoghi comuni è quello che ci fa ritenere l'Oriente assolutamente inferiore a Roma e ci fa dire che l'Impero si è abbassato, inquinato, diminuito di valore accettando i culti orientali e l'orientalismo in genere, il quale non avrebbe avuto nulla da dargli se non rammollimento cerebrale, fasti e pompe rovinose, sfrenati desideri sensuali, crudeli e obbrobriosi spettacoli e consigli d'immoralità.

Ora il vero è proprio, e quasi tutto, il contrario. Roma non è andata incontro all'Oriente e l'Oriente non ha potuto fare la penetrazione pacifica di Roma se non per questo: che l'Oriente aveva una reale e sensibile superiorità su Roma specialmente in fatto di religione, ma non in fatto di religione soltanto. Il trionfo delle religioni orientali a Roma non fu un fenomeno isolato scisso da ogni campo o d'industria, o di cultura, o di politica, o d'arte che non fosse il campo cultuale. Esso fu invece il risultato di una evoluzione e di un indirizzo di idee e di eventi generali e fu dovuto al fatto che Roma sentì e risentì la superiorità generale dell'Oriente. I Romani non erano mai riusciti ad imporre ai paesi annessi la loro religione, religione, come ognuno sa, più amministrativa che interiore, più formale che vissuta, più d'orpello che d'oro, religione che s'era a poco a poco denaturata e scheletrita sino a diventar puro inganno degli occhi dei fedeli e ludibrio per gli stessi sacerdoti ed àuguri che ridevano compiendo i sacri riti, religione senza contenuto, semplice impalcatura che traballava ad ogni spirar di nuove filosofie e che lo spirito filosofico e lo spirito sincretistico da due diverse parti rodevano dalle fondamenta. Ma l'inferiorità della religione romana era accompagnata da altre inferiorità rispetto all'Oriente. Il Cumont le addita tutte, con brevità, ma con argomentazioni e documentazioni convincenti. Le istituzioni politiche orientali sono maggiori e migliori di quelle di Roma, rimaste quelle di una città e quando i Cesari divinizzati vogliono modellare lo stato romano su più larghe, profonde ed assolute basi, non prendono a modello che le monarchie teocratiche e burocratiche dell'Egitto, della Siria e dell'Asia Minore nel periodo alessandrino. Nello stesso diritto, gli orientali superano i Romani nel mantenere le vecchie regole giuridiche, il loro diritto provinciale che reagisce sulle trasformazioni progressive dell'antico *jus civile*. Senza contare che i più grandi giuristi romani sono oriundi dalla Siria, vengono da Tiro, da Emesa, da Berito. Nelle scienze, i grandi astronomi, i grandi matematici, i grandi medici sono orientali; in filosofia le idee sono greco-asiatiche; le lettere sono coltivate soprattutto da orientali. Roma non ha nemmeno storici romani quando risorgono le letterature siriache e copte; l'« arte imperiale » non è che un'imitazione dell'Oriente, i Cesari si servono di mani straniere, i grandi architetti vengono anch'essi dall'Asia. Come si può dire, dunque, che l'Oriente era l'abbassamento d'ogni facoltà, d'ogni spiritualità, d'ogni forza romana? La verità è che Roma trovava nell'Oriente quella grandezza che essa aveva perduto, o che non aveva mai avuto e di cui aveva bisogno. La verità è che Roma s'imbeveva di culti orientali non per intimo deperimento che le faceva ricercare le bassure e gli obbrobri, ma perché tutto l'Oriente le si imponeva in tutte le sue forme di civiltà e le religioni orientali le davano un nuovo senso religioso.

***

Qual'era questo nuovo senso religioso? Non dobbiamo credere che soltanto col fasto e con l'orrore delle cerimonie religiose, con le processioni ingemmate e pompose e coi sacrifizi ed i riti cruenti e furenti, coi battesimi di sangue e le fumose profusie i culti orientali vincessero a Roma le loro battaglie. Se essi parlavano alle fantasie eccitandole, ai sensi esasperandoli, parlavano anche alla coscienza individuale e all'animo intimo, eccitavano di nuovo il sentimento, facevano rinascere nei cuori una pietà ed una certezza dimenticate o sconosciute. Provenuti poi dall'Oriente che pareva ricettacolo d'ogni sicura scienza, d'ogni cultura antichissima ed autorizzata, questi culti parevano dire una divina ed infallibile parola a dei pagani che non avevano più speranza né negli uomini, né in Dio, che vedevano violata e corrotta ogni legge, ogni costumanza, che ormai vivevano in una delusione sentimentale e in una titubanza intellettuale e morale continue. Perduta la religione della nazione, svanito e detorto il culto della città, ecco finalmente dei culti che parlano non al cittadino, ma all'individuo, che vogliono salvare non il cittadino soggetto alla burocrazia tiranneggiante, ma un'anima e un'anima da far rivivere nelle bellezze e nelle estasi dell'al di là. I congiunti in una stessa fede sono fratelli a qualunque città appartengano, da qualunque stirpe derivino. E son fratelli in una fede poveri e ricchi e tutti hanno una stessa speranza: la speranza d'esser purificati e salvati; e tutti hanno una necessità medesima: sacrificarsi per essere salvati e purificati. Sotto l'apparenza fastosa, pomposa, sanguinosa dei riti si prepara una nuova nudità e verginità di cuori. Quella dedizione ai culti pagani che sembra un abbrutimento sensuale, un correre disperato agli eccessi anche dispregevoli e inumani, un pazzo bisogno di prostituirsi in tutte le anormalità dell'idea e della carne non è in fondo che una ricerca del più nuovo, ma anche del più puro, una ricerca di fonti più limpide cui dissetarsi, un affannoso desiderio di uscire dalla convenzionalità muta ed esasperante del passato per gettarsi a nuove rive per altre acque. Quando anche i nuovi culti avranno dato la loro delusione, sarà però rimasto sotto le loro variopinte rovine un cuore libero che sarà pronto ad abbracciare il Cristianesimo: la purità senza eccessi, la nuova riva dalla freschezza reale e dalla placida intimità.

Il Cumont mostra nel suo volume l'avvento e il divenire dei vari culti orientali a Roma, ne segue per quanto è possibile le varie fortune ed i vari adattamenti, mostra come ognun d'essi in fondo cercasse sempre più di spiritualizzarsi, di estrarre un più fine senso di fede, e più sottili significati di purificazioni dall'involucro selvaggio, imbellettato e tragoroso di cui si rivestiva, mostra quali elementi ideali ed intellettuali contribuirono alla maggiore o minor fortuna di questo o di quel culto. Noi non possiamo seguirlo nell'esame che egli fa di ogni religione. Qui dobbiamo restar paghi a considerare l'indirizzo generale del volume e a prender atto delle correzioni, di cui esso fa testimonianza, che si debbono apportare all'interpretazione usuale del fenomeno orientalistico a Roma. I lettori potranno da sé medesimi vedere come si intellettualizzarono e moralizzarono i culti frigi, egiziani, siri, persiani nel paganesimo romano a contatto con la filosofia del tempo e con i bisogni spirituali e sentimentali delle popolazioni ormai sazie dell'impotente culto latino e potranno vedere così come ciascuna religione venne conquistando il suo terreno, venne adattandosi al suo ambiente, per colmare il vuoto in cui naufragavano la fantasia e l'anima romana.

Queste religioni orientali con tutto il loro sovraccarico di misteri, di riti, di purificazioni, di simboli, di processioni tanto operarono di buono e di utile che il Cristianesimo da una parte trovò per esse liberato il terreno alla sua predicazione, per l'altra dovette in qualche modo naturalmente accettarne vestigia, somiglianze, concomitanze. I culti orientali furono l'accensione delle anime non solo verso un più agitato e commosso senso della divinità ed anche della personalità umana, ma verso un ideale di giustizia e di fratellanza, d'amore e di riposo. L'oltretomba del culto egizio apriva qualche porta del paradiso cristiano, come la lotta tra lo spirito del bene e quello del male nel mazdeismo persiano ispirava la volontà della giustizia trionfante negli abbattuti animi romani come la fede nella soverchiante e assorbente divinità solare dei Siri preparava qualche via all'accettazione del monoteismo. Quando gli apologeti cristiani verranno a combattere e deridere le divinità del paganesimo romano, combatteranno e derideranno ormai dei fantasmi e delle ombre, non altro. Gli idoli sono caduti per colpi ben diversi da quelli che essi assestan loro con untuosi e ben congegnati e capziosi argomenti; gli idoli non vivono che d'una vita letteraria nella loro fantasia che rende terribili dei poveri cadaveri. Il cristianesimo trionfante potrà dunque occupare le sedi stesse che prima occupavano gli idoli senza neppure aver bisogno di cacciarli. Le immagini han da tempo ceduto il passo allo spirito. Ma lo spirito è stato portato dall'Oriente e non fortuitamente perché l'Oriente ha rovesciato su Roma i suoi emporii commerciali; e non perché l'immigrazione orientale abbia prodotto nell'Impero una alterazione e degenerazione delle forze latine portando un popolo imbastardito verso tutte le deleterie concupiscenze e deliquescenze intellettuali e cultuali, ma perché l'ossatura scarna e vuota dell'Impero aveva bisogno d'uno spirito animatore che lo riempisse e solo l'Oriente aveva questo spirito e Roma non sentì d'esser veramente grande e vivente se non quando sentì d'essere orientale.

★

MARGINALIA

L'Università Estiva anche di primavera

Siamo soltanto a mezzo febbraio; e gli alacri dirigenti della Università Estiva Fiorentina pubblicano già il programma dei corsi che si svolgeranno dal 1° agosto al 15 settembre, nei quarantacinque giorni dell'estate universitaria fiorentina. E non è troppo presto. Bisogna pure che il programma abbia il tempo di diffondersi in Italia ed all'estero per invogliare un buon numero di scolari ad accorrere sulle rive dell'Arno, quando il bel fiume è secco, ma fluisce (in compenso) la dotta e attraente parola dei valorosi insegnanti che si raccolgono intorno alla geniale e forte istituzione nostra. La leggenda paurosa della insopportabile calura è oramai sfatata: l'ombra del Cupolone per sei estati di seguito ha confortato de' suoi tepori, pieni di sogni e di poesia, i pellegrini dell'ideale accorsi da terre lontane a vivere per un mese e mezzo la vita italiana presente studiando nella nostra lingua la vita italiana passata. È un'altra leggenda anche — più trista e più falsa — si è andata così d'anno in anno sempre più sfatando nell'animo di coloro che frequentavano i corsi di Firenze: la leggenda d'un'Italia ancor bamboleggiante nella cultura, incapace di conoscere e di valutare la propria grandezza passata e di farsene materia e spirito di grandezza avvenire. Specialmente gli studenti francesi — i numerosi *italianisant* della Provenza, della Savoja, del Delfinato — debbono più d'una volta aver fatto, nel loro foro interiore, ammenda onorevole di più d'un giudizio temerario. [illegible] ne sono di quelli (racconta uno dei professori, Giulio Caprin) che cominciano a frequentare i corsi con una certa aria di diffidenza cortesemente nascosta sotto la comune *politesse*; ma la diffidenza passa, il sorrisetto di superiorità cede a un riconoscimento di eguaglianza. Il professore con le sue brave palme accademiche prende appunti come uno scolaro, confessa di capire qualche cosa che prima non si era dato la pena di capire, intuisce che tra quell'Italia del Rinascimento, di cui forse si era occupato come studioso di qualche magnifica cosa morta e quella che ora gli parla, se c'è differenza di valore individuale, non c'è soluzione di continuità. Con una nuova coscienza italianizzante ritorna a Marsiglia o ad Avignone, ma anche nel Nord, nel Poitou o in Normandia; e a casa sua non se ne dimenticherà, parlerà dell'Italia con qualche nozione che manca ai caricaturisti parigini non meno che a Sar Péladan.... ». I francesi e gli svizzeri, molto più che i tedeschi e gl'inglesi frequentano i corsi di Firenze; e li frequentano anche gli americani del Nord, accanto agli italiani delle provincie adriatiche e del Trentino, che vengono sull'Arno come potrebbero venirci piemontesi e lombardi a respirar quell'aria che piaceva tanto a Vittorio Alfieri e ad Alessandro Manzoni. Questa, insomma, dell'Università Estiva Fiorentina è una funzione di italianità e di toscanità nobilissima e singolarmente efficace, ben degna dei sussidi che le concedono il Ministero della Pubblica Istruzione, la Provincia e il Comune di Firenze, degnissima del munifico appoggio d'una donna come Adele Alfieri di Sostegno e degli sforzi tenaci che giovani come Piero Rosselli le consacrano da anni con

una fede capace di smuovere, se non le montagne, gli studenti delle più lontane regioni.

E se nei due ultimi anni, a malgrado della guerra e delle più o meno favolose voci di epidemie, il numero degli studenti è andato aumentando, è lecito sperare che la prossima estate ci porti una vera fiumana di *barbari* amici. Il programma che l'Università offre agli studiosi è tale davvero da invogliar chiunque aspiri a spender bene le proprie vacanze.

Quest'anno poi i dirigenti dell'Università Estiva — presidente è Piero Barbèra, vicepresidente il capitano Paolo Uzielli — hanno pensato di far dolce violenza al calendario, decretando che, a Firenze, anche la primavera sia estate agli effetti universitari. E così oltre ai 45 giorni della canicola, avremo — quest'anno — i 45 giorni del... gonfalon selvaggio. Dal 15 aprile al 31 maggio Fiorenza fiorirà di corsi estivi per coloro che, nella vera estate, preferiscono la Svizzera. Il programma di questa appendice anticipata, di questo beninteso corso temperato, sarà di poco diverso dal programma del solleone. Il prof. cav. Arnaldo Bonaventura parlerà del melodramma italiano dalle origini fino a Giuseppe Verdi; il dottor Luigi Dami farà un corso di storia dell'arte italiana con speciale riguardo all'arte fiorentina; il dottor Nello Tarchiani terrà pure alcune conferenze sull'arte italiana da Michelangiolo a Segantini. Proiezioni luminose e visite ai principali monumenti e alle Gallerie di Firenze integreranno le lezioni. Aldo Sorani oltre ad un corso di storia fiorentina, dalle origini della città sino agli ultimi Medici, ne terrà un altro sull'Italia contemporanea parlando dell'idea nazionale italiana, dei fatti e degli uomini del Risorgimento, e dopo aver tratteggiato l'evoluzione dell'Italia dal '70 a oggi esporrà i grandi problemi della vita nostra presente: dalla conquista della Libia alla questione del Mezzogiorno. A G. S. Gargàno e a Giulio Caprin sarà affidato l'insegnamento della letteratura italiana; il Caprin si occuperà dei primi secoli, dagli albori della nostra letteratura fino a Niccolò Machiavelli: il Gargàno parlerà in sei conferenze dei tre grandi poeti moderni, Carducci, D'Annunzio e Pascoli.

Ma se il corso primaverile potrà esser frequentato dai tanti che passano a Firenze i mesi più ridenti dell'anno, il corso estivo rimarrà sempre il solo adatto per coloro che le consuete occupazioni trattengono a casa propria durante la primavera, e che soltanto nei mesi caldi godono d'un po' di libertà. E nei corsi d'estate si cureranno in modo particolare la grammatica italiana e gli esercizi di traduzione dalle varie lingue. Il Gargàno terrà un corso speciale per gl'inglesi, il Sorani per i francesi, e il Caprin ne terrà due: uno per i tedeschi, l'altro per gli studiosi non tedeschi ma provenienti da paesi e da scuole d'indirizzo tedesco.

Inoltre nei quarantacinque giorni estivi si faranno le solite escursioni nelle vicine città della Toscana; Nello Tarchiani svolgerà una breve storia della incisione e un piccolo corso di « Elementi di iconografia cristiana », e Giulio Caprin una serie di conferenze dantesche.

La tassa d'iscrizione così d'estate come di primavera è di lire 45, una lira al giorno.... Vedremo se le iscrizioni saranno più numerose di primavera o d'estate. Intanto

> Ben venga maggio
> e il gonfalon selvaggio!

La B. del M

★ **La Sublime Porta.** — Perché il governo ottomano si chiama: la Porta? Molti non lo sanno o non lo rammentano; ma il *Tour de Monde* lo ricorda. In oriente la porta della città è stata in ogni tempo, e lo è ancora, ciò che l'agora era per le città della Grecia e il fòro per quelle dell'Italia. Senza dubbio essa non si sarebbe prestata, come le piazze pubbliche del mondo greco-romano, a servir di teatro ai dibattiti politici e giudiziari; ma le società asiatiche non hanno mai conosciuto la vita municipale dell'occidente; son rimaste paghe del regime patriarcale e del governo monarchico e non hanno avuto bisogno d'un vasto piazzale dove eriger la tribuna e far votare l'assemblea. Bastava un luogo di riunione in cui si potesse venire a discorrere ed a conoscer le notizie, in cui i vecchi in mezzo ad un piccolo cerchio di persone sedute su i talloni, potessero, dopo aver sentito le parti, risolvere qualche lite o qualche problema. Nessun luogo pareva così più opportuno della porta stessa della città o del villaggio. Aperta nei fianchi delle mura, essa poneva d'inverno al riparo dal vento e dalla pioggia coloro che vi si sedevano sotto ed in estate assicurava loro quell'ombra e quella frescura di cui avevan tanto bisogno. Chi andava e veniva passava da questa porta, si fermava un momento a discorrere prima di proseguire, portava e raccoglieva tutte le voci.... Più tardi, quando i re abitarono grandi edifizi separati, le porte del palazzo diventarono ciò che erano state le porte della città. Qui si riunivano gli ufficiali, le guardie di servizio, i sollecitatori, gli ambasciatori stranieri, tutti coloro che aspettavano d'essere ricevuti o volevano trovarsi sul passaggio del principe. La destinazione delle porte non è oggi cambiata. A Mossul, per esempio, le porte della città sono un vero edifizio composto di varie ali ed all'ingresso aperto sul Tigri il governatore della provincia circondato dai suoi impiegati rende giustizia. In questa città stessa le porte di alcune grandi case particolari son frequentate per lo stesso motivo dagli abitanti del quartiere. Così la parola *porta* ha contratto un significato curioso che avremmo difficoltà a spiegarci se non ricordassimo certi usi orientali.... La porta presso la quale si rendeva giustizia o per la quale si era introdotti all'augusta presenza del sovrano ha finito per rappresentare dapprima tutto l'insieme degli edifizi cui dava accesso, poi il sovrano stesso che vi troneggiava. La parte è stata presa pel tutto poi il contenente pel contenuto. Gli atti coi quali i successori di Maometto II manifestano la loro volontà terminano con questa dicitura: « Dato alla nostra Sublime Porta, alla nostra Porta di Felicità ». Oggi il palazzo del governo ottomano, la Porta, è una grande caserma piuttosto che una porta, ma nel linguaggio comune continua a chiamarsi la Porta, la Sublime Porta, la Porta ottomana.

★ **Le donne e la guerra.** — La signora Stobart, direttrice del corpo d'infermiere inglesi al seguito dell'esercito bulgaro in Tracia, rivendica nella *Contemporary Review* i meriti che competono alle donne per l'opera che esse possono prestare in guerra a pro dei feriti negli ospedali da campo. Nei Balcani, essa dice, le donne hanno provato ancora una volta, a prezzo di ogni sacrificio personale, che la loro opera di infermiere, lungi dall'esser d'impaccio, è di aiuto straordinario in tempo di guerra e purché esse siano istruite e disciplinate possono fare un bene inestimabile. La Stobart, col permesso del governo bulgaro, aveva stabilito le tende della sua infermeria a Kir Kilisse poi si è recata col suo piccolo drappello di infermiere, di suore e di dottoresse a Lule Burgas. Esse riuscirono a curare settecentoventinove feriti, quasi tutti contadini con i quali parlarono per mezzo di interpreti. Quando la piccola spedizione di donne inglesi si presentò a Sofia chiedendo di essere inviata su i campi di battaglia, essa fu invitata a palazzo reale dalla Regina che parlò con simpatia a tutte, informandosi dei compiti che ciascuna infermiera poteva assumersi. Le due giovani principesse, vestiti modestamente con abiti ornati di merletti bulgari, erano anch'esse presenti e dissero che anche loro si occupavano di essere utili perché ogni giorno facevano del pane che andavano poi a distribuire ai soldati negli ospedali. La regina distribuì ad ogni infermiera il ritratto suo e quello delle principesse e la mattina dopo mandò alla stazione a salutare le partenti un messo con una cassa di provviste pel lungo viaggio. Purtroppo le provviste non poteron sempre essere abbondanti per i feriti e la Stobart ha dovuto constatare che se è penoso curare gli ammalati ed i feriti, è talvolta più penoso trovar di che nutrirli. In ogni modo le donne infermiere vinsero ogni difficoltà e si occuparono con devozione anche delle cucine. La Stobart è lieta che un manipolo di donne inglesi abbia preso in qualche modo parte alla terribile lotta sostenuta dai popoli balcanici per liberarsi dalle loro sofferenze, ma nondimeno ella non ha riportato una buona impressione della guerra. Gli spettacoli cui ella ha assistito l'hanno convinta che la guerra è un male. La carneficina di corpi umani, le innumerevoli donne e gli innumerevoli bambini morti di esaurimento le sono parsi spettacolo indegno d'un mondo che si dice in evoluzione verso il dominio dello spirito. « Io sento il desiderio, a rischio d'esser ridicola, di ricordare — essa scrive — che un nuovo pericolo sarebbe aggiunto al mondo se le donne consentissero col loro silenzio gli errori e le indegnità che la guerra fa soffrire agli uomini. Se noi crediamo nella spirituale evoluzione dell'umanità, non dobbiamo più tollerare la guerra come una tragedia, ma condannarla come un delitto ».

★ **America sperperatrice.** — Un'autorità americana, il dottore C. Wardell Stiles dell'Ufficio Igienico degli Stati Uniti, ha fatto pubblicare dal Senato della Repubblica Nord-Americana un documento impressionante desunto da dati statistici. Si tratta — scrive la *Morning Post* — d'un rapporto la cui conclusione è la seguente: « L'America era un tempo così ricca di minerali, d'acque, di foreste, di vite che si è data ad una pazza prodigalità. Questo spirito di prodigalità è stato tale che tutto questo patrimonio della nazione, se non vuole esaurirsi tra breve, deve esser vigilato e custodito ». Secondo afferma il rapporto del dottor Stiles, in America si sacrificano senza necessità annualmente un milione e cinquecentomila vite umane, mentre tre milioni di persone sono rese inabili al lavoro con una perdita finanziaria per lo Stato che si può far ascendere a seicento milioni di sterline. Le malattie, la cattiva alimentazione, gli accidenti industriali sono la causa di questo enorme sperpero di vite e di danaro, sperpero che potrebbe e dovrebbe essere evitato. La razza americana è invece non solo una « razza suicida », ma una « razza omicida ». Le malattie fanno strage negli Stati Uniti. La sola tubercolosi porta allo Stato una perdita finanziaria annuale di duecento milioni di sterline. La percentuale delle morti per tifo in America è tre volte più grande di quella dell'Inghilterra. Una delle più grandi Compagnie d'Assicurazioni sulla vita ha pubblicato statistiche dimostranti che l'anno scorso morirono per tifo negli Stati Uniti un numero di persone maggiore di quello degli uccisi durante la Guerra Civile americana. Ai morti per malattia si aggiungono gli innumerevoli morti per accidenti ferroviari. Nel primo semestre dell'anno scorso si ebbero più di diecimila morti e più di settantamila feriti per scontri o disastri ferroviari, senza contare le parecchie centinaia di ferrovieri morti o feriti durante manovre. Badate che queste cifre sono ufficiali! I processi industriali americani sono nello stesso tempo i più pericolosi, i meno igienici. Nelle officine dove gli operai stranieri sono visitati dal medico e in qualche modo salvaguardati, talvolta gli operai americani sono invece perfettamente trascurati. Le industrie americane producono una mortalità assolutamente maggiore di quella europea. La gara stessa che l'uomo fa con la macchina, gara che in America è così febbrile, è tanto più micidiale quanto è più necessaria ed affannosa... Ma ora, per fortuna, anche l'America comincia a comprendere il valore della vita umana e che è inutile lamentare una diminuzione delle nascite quando le madri americane sanno che la maggior parte dei nati è costretta a morire. Oggi gli Stati Uniti cercano di correre a riparare tanto sperpero di energie vitali e lo stesso documento che rivela la devastazione prodotta dal lavoro e dalla morte, è una prova che si ricorre al rimedio.

★ **Giuseppe Lipparini** al Lyceum. — Dinanzi ad un pubblico affollato ed eletto, sabato scorso, Giuseppe Lipparini ha detto al Lyceum fiorentino varie sue poesie con bellissimo successo. Egli ha preso le mosse da quella indimenticabile Melitta dei cui canti anche i nostri lettori ebbero recentemente un saggio squisito. Ma di quei versi di puro gusto ellenistico la scelta per la lettura dovette essere forzatamente assai sobria. A Melitta tennero dietro gli epigrammi africani, scritti in occasione della guerra libica dove è lo stesso magistero della forma, e quel piacevole *Arrosto*, carme omerico e pantagruelico dove con modi graziosamente dimessi si celebra secondo le più pure tradizioni classiche, ma con perfetta sincerità d'ispirazione, la buona tavola e la dolcezza del desco familiare. La lettura fu conclusa da una deliziosa lirica — *La stella prigioniera* — che ci riportò dalla terra in cielo. Giuseppe Lipparini è un eccellente dicitore dei suoi versi. Caldo, efficace, musicale. La sua dizione ricorda anche per le inflessioni di accento bolognese quella simpaticissima di Enrico Panzacchi. Il pubblico del Lyceum mostrò per segni non dubbi il suo vivo gradimento e le signore della sezione letteraria offrirono al poeta un rinfresco.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Su Antonio Meucci inventore del telefono.

Ho letto con piacere nel *Marzocco* del 9 febbraio la lettera, che il prof. Ferruccio Rizzatti ha scritto da Perugia: « A proposito dell'invenzione del telefono », contenente molte verità circa la priorità, che spetta di tale invenzione al fiorentino Antonio Meucci. Se non che, sapendo indiscutibili i meriti di questo nostro concittadino, omai da anni legalmente riconosciuti, mi permetto di fare osservare, che non può dirsi conforme al vero l'asserzione, che nessuno se ne sia mai occupato, eccetto l'illustre professore Augusto Alfani, e molto meno, che nessun giornale italiano n'abbia mai fatto cenno.

Mi faccio perciò un dovere di ricordare l'articolo, che io ne scrissi nel 1890, cioè tre mesi dopo la morte dello stesso Antonio Meucci, e che fu stampato nel *Fieramosca* del 23-24 gennaio detto, indirizzato all'onor. Francesco Guicciardini, allora sindaco di Firenze, già mio collega d'Università ed amico. Ivi riportai anche quello che ne aveva scritto l'*Elettricità* di Milano nel gennaio 1889: e consigliai d'inviare a nome di Firenze le dovute condoglianze alla famiglia di detto Meucci, morto di 86 anni a New-York il 6 ottobre 1889, amicissimo di Garibaldi, e cugino di Ferdinando Meucci, già professore al nostro Museo di Fisica e Scienze Naturali. Naturalmente non ebbi risposta o notizia da chicchessia; e quando pensai di procurarmi un abboccamento col competente assessore comunale, il professor Roiti, questi non teneva più il suo ufficio. A costui il noto « Yorick », per altre ragioni, in una delle sue palinodie seminuliche, dedicò un giorno, quasi seriamente, i seguenti versi.

> Immenso Roiti
> A fine sei giunto!

senza tuttavia muovere alcuno, almeno a confortare e glorificare il nome di quel povero fiorentino, morto nella miseria, e fin qui mai abbastanza curato neppure dalla sua città natale.

Tale mio articolo con aggiunte fu poi ripubblicato dalla *Nuova Rassegna* del 28-29 settembre 1901, nella occasione della solenne apertura dei telefoni in tutta Toscana. Finché tornai sull'argomento nel giornale livornese *La Toscana* del 3 agosto 1902, in seguito ad un articolo, stampato dalla *Scena Illustrata* del 1° luglio, su certo Innocenzo Manzetti d'Aosta; e finalmente nell'*Arte e Storia* del gennaio 1909 scrissi un ultimo articolo, la cui chiusa è questa: « Né Firenze, né l'Italia può renunziare al vanto d'un nome sì benemerito del mondiale progresso, del primo precursore di Guglielmo Marconi. E Firenze cominci dal denominare "Antonio Meucci" una delle sue strade nuove ». Le quali parole Guido Carocci commentò così: « *Arte e Storia* si associa pienamente alla proposta del suo collaboratore e si augura che il nome di Antonio Meucci, vanto dell'Italia, ma soprattutto gloria di Firenze nostra, che gli dette i natali, non debba esser lasciato in quel mare d'oblio e d'indifferenza, dove il moderno scetticismo e la nostra tradizionale neghittosità abbandonano facilmente ciò che dovrebbe esaltare ».

Mentre sta per avvicinarsi il venticinquesimo anniversario della morte di quel poco fortunato inventore, sarebbe giustizia che almeno Firenze ne rievocasse e rinfrescasse la memoria, appunto perché né camarille locali, né barbassori imperanti, son collegati per faziosi interessi al suo nome. Ed effettivamente [illegible], che per certi poveri diavoli il basso volgo si muove soltanto a spinte, e quasi mai spunte.

Paolo Galletti.

★ Le vicende dell'Argentina.

Riceviamo e imparzialmente pubblichiamo:

Signor Direttore,

Un amico cortese e premuroso mi manda il penultimo numero del suo giornale nel quale leggo un articolo che mi riguarda. Non avrei neanche questa volta risposto agli attacchi dell'*autore*, se fossi stato ancora legato alla istituzione che diressi per più di quattro anni; ma ormai non sono che uno *spettatore* e però debbo esser grato a colui che scrisse l'articolo in questione, perché, senza volerlo, mi rende l'impagabile servizio di dirgli.... la verità.

L'*autore* afferma:

I. — *Che io mi disgustai con Garavaglia.* Non è vero. Quando entrai all'Argentina egli ne era uscito da sette od otto mesi ed anzi aveva già formato una compagnia per conto proprio e con Irma Gramatica.

II. — *Che tutti coloro che si erano resi benemeriti (?) dell'Argentina furono da me allontanati.* Non so chi si sia reso benemerito dell'Argentina. So che questa si è resa benemerita di moltissime elette persone le quali non avrebbero trovato alcun tornaconto ad allontanarsi ... dall'Argentina.

III. — « *Comici, autori, scrittori, musicanti, fornitori furono messi nella necessità di ricorrere sempre al Tribunale per farsi dar ragione e tale ragione fu sempre loro riconosciuta* ». Non è vero. Io sfido l'*autore* a provarmi che una volta sola, e per mio fatto e colpa, l'Argentina abbia dovuto pagare un soldo a chicchessia. Ché anzi furono parecchi gli attori che dovettero pagare delle penali (la signora Melato, la signora Dalla Porta, il signor Tumiati, la signorina Lombardi ecc.) e tutte le cause che fui costretto a promuovere furono vinte dalla Società.

Del resto il miglior testimone è proprio l'*autore*, il quale, come *fornitore di traduzioni*, fu non solo sempre pagato, ma sempre con anticipi di non lieve entità.

IV. — *Il Comitato dell'Esposizione pagò lire trecentomila all'Argentina.* Non è vero. Il Comitato pagò alla nostra Società proporzionalmente, meno di quello che dové pagare alle altre compagnie che vennero a Roma, e cioè Benini, Novelli, Andò, Tina di Lorenzo. E del programma eseguimmo: *Montelliaccio*, *Ruy-Blas* di Victor Hugo; *Don Juan Tenorio* di Zorrilla; *La Furia dormente* di Fausto Salvatori; *Fiamma* di G. Antona-Traversi e F. Pastonchi; *Il Sogno di un tramonto di autunno* di G. d'Annunzio con gl'intermezzi musicali di Gennaro Napoli, ed altri molti ed importanti lavori. Le spese di messa in iscena importarono diverse diecine di migliaia di lire e nel solo 1911, per il completo insuccesso della Esposizione, la nostra Società ebbe una perdita superiore alle centomila lire. Il Comitato del 1911 pagò all'Argentina un'assicurazione di lire ottantamila, con le quali la nostra Società dové anche svolgere una stagione popolare al teatro Adriano scritturando un'apposita compagnia, ed una stagione *estiva* al teatro Costanzi, e vi rimise delle buone migliaia di lire.

Questo è il guadagno fatto col Comitato!

È vero che una parte del programma non fu svolta, ma se le recite delle commedie dell'Aretino e del Tasso non ebbero luogo; se le grandi rappresentazioni al Palatino rimasero nella mente di chi le aveva nobilmente ideate, la colpa non deve attribuirsene all'Argentina, la quale ne subì, invece, tutto il danno perché dall'attuazione intera del programma avrebbe potuto ricavare quel beneficio che invano sperò dal ciclo di rappresentazioni svolte al teatro Argentina, al teatro Adriano e al teatro Costanzi.

V. — « .... *si riuscì a disgustare anche il Benelli che pure dell'Argentina era stato ad un certo momento il salvatore* ». Non è vero. Col Benelli vi fu un piccolo dissidio di indole artistico-finanziaria e nessuno dei due, nella difesa ai propri interessi, seppe trovar la via giusta e ci dividemmo, ma per breve ora. Dopo pochi mesi ogni equivoco era finito ed oggi siamo sempre legati da fraterno affetto.

È vero che la produzione benelliana (col sapiente sfruttamento che potemmo darle) arrecò benefici non indifferenti, ed è anche vero che fu questo il meritato compenso alla mia gran fede in Benelli, fede immutata e che io ebbi per lui quando altri lo evitava, quando altri gli aveva perfino rifiutata la *Cena delle Beffe*!

E non avrei altro da aggiungere. L'*autore* che mi definì pubblicamente (n. 105, *Giornale d'Italia*, 1910) « *il più generoso dei direttori ed il più benevolo degli amici* », oggi mi chiama « uomo furbo ma di non larghe vedute ».

E via, furbo no! In una delle tante lettere, nelle quali l'*autore* mi chiedeva dei piccoli servigi, scriveva: « .... ma quello che urge e che ti chieggo
« come un favore d'amico è che tu spenda la tua
« influenza e la tua eloquenza a mio favore come si
« trattasse di cosa tua. È di quelle cose che contano
« nella vita e tu sai che io non sono uomo di di-
« menticarlo ».

Ebbene, questo piccolo despota « *furbo* » ha commesso la suprema ingenuità di credergli, sempre!

E mi pare che basti; né aggiungerò altro. Il resto dell'articolo non mi riguarda e non mi interessa. Confido nella sua imparzialità per la pubblicazione della presente e la ringrazio ed ossequio.

Roma, 12 febbraio 1913.

Gino Pierantoni.

Abbiamo comunicato questa dichiarazione a Diego Angeli, di passaggio a Firenze nella settimana, ed ecco come egli replica:

La scarsezza di tempo e di spazio non mi consente di rispondere a lungo alle categoriche affermazioni dell'avvocato Gino Pierantoni. Per quanto riguarda le passate gestioni dell'Argentina, basta ricordare le proteste del pubblico e del Municipio, i risultati degli ultimi anni, lo stato di disorganizzazione in cui versa l'azienda, le critiche della stampa per constatare che nelle categoriche affermazioni suddette c'è per lo meno dell'ottimismo. Rimane il « fatto personale » il quale veramente non entrerebbe in una controversia d'indole pubblica. Del resto potrei citare la troppo abusata frase del cardinale di Richelieu: « Datemi due righe di scritto e c'è da mandare un uomo alla Bastiglia ». L'aver salutato l'avvento del nuovo direttore nel *Giornale d'Italia*, non mi poteva impedire, a prove fatte, di riconoscere che io e gli altri i quali credevano che l'Argentina avesse trovato final-

mente il suo assetto definitivo, ci eravamo ingannati. Il programma era eccellente: soltanto non fu mantenuto. E nel mio cambiamento di giudizio non c'è nulla di strano.

Come non c'è nulla di strano che io in qualità di traduttore mi sia rivolto all'amministratore delegato dell'Argentina per ragioni appunto amministrative, ed anche come ad un amico, visti i rapporti cordiali che allora correvano fra noi. In quanto poi al preteso favore, potrei ripetere con Dante che: « I lieti onor tornaro i tristi lutti » e che io finii con l'averne il danno e le beffe. Ma il pubblico non s'interessa a queste quisquilie personali, che potrebbero anche essere spiegate per esteso e servirebbero a dimostrare certi metodi della passata amministrazione del teatro Argentina. Ma, come ho detto, questo esorbita da una critica d'indole generale. Quello che bisognerebbe dimostrare, coi fatti e non coi sillogismi, è che l'esercizio dell'Argentina è stato — dal punto di vista artistico e materiale — quello che aveva promesso di essere. E qui ognuno è in caso di rispondere.

DIEGO ANGELI.

★ Ancora l'Associazione dei Musicologi italiani.

Signor Direttore,

Voglia permettermi due brevi osservazioni all'articolo del dottor Untersteiner. Le stesse critiche che l'articolista muove all'Associazione furono, come è a tutti noto, formulate da me per il primo e condussero, specialmente in seguito al mio intervento personale, a quella crisi di Firenze che l'Untersteiner stesso ricorda.

L'Untersteiner accenna anche ai motivi che obbligarono l'Associazione a rimettere in carica (non ostante tutte le critiche fatte) l'antico presidente. Tanto più che mi preme di passare alla seconda osservazione, questa: che le mie critiche furono formulate dopo maturo esame e in seguito ad informazioni assunte presso parecchi specialisti e specialmente presso quel competente bibliografo che è il dottor H. Springer di Berlino. E però è, per lo meno, divertente che il professor Gasperini lo citi a difesa del proprio operato, relativo al famoso Catalogo. Concludo osservando che la sezione di Torino, una delle più numerose e alla quale io stesso appartenevo, si è dimessa in massa, specialmente in seguito ad una relazione fatta dal dottor Cantù, segretario della sezione stessa, nel mese di maggio o giugno dell'anno scorso se ben ricordo la data.

Per chi voglia rivedere le polemiche passate, ecco l'elenco delle pubblicazioni per quel che mi riguarda: *Rivista Musicale Italiana* fascicolo I, 1912: « I cembalisti veneziani e l'Associazione dei Musicologi », *Nuova Antologia* maggio 1911: « Problemi della nostra cultura musicale ». *Rivista Musicale Italiana* fascicolo III, 1911. « Per l'avvenire degli studi musicali » e inoltre *La Voce* del 14 dicembre 1911, l'*Orfeo* del 17 dicembre 1911 e del 6 gennaio 1912 e lo stesso *Marzocco* del 17 dicembre 1911. E mi pare che basti! Coi più distinti ringraziamenti per la sua cortese ospitalità la saluto cordialmente.

Dev.mo

FAUSTO TORREFRANCA.

★ Intorno a Scipione Sardini.

Signor Direttore,

Non a torto George Cain, narrando nel *Figaro* — come riportò il *Marzocco* nel n. 2 — la visita fatta al già sontuoso palazzo di Scipione Sardini in Parigi, trasformato oggi in panetteria, disse che quel ricco ed intelligente italiano del secolo XVI era di origine toscana; ma, per amore d'esattezza, posso aggiungere ch'egli fu lucchese, nato da G. B. Sardini e da Giovanna Antelminelli circa il 1520.

Da una ricerca sollecita nelle scritture domestiche di quell'antica famiglia patrizia, donate al nostro R. Archivio di Stato, risulta che Scipione, dopo avere servito i Micheli e gli Arnolfini nelle guerre di Fiandra, « si buttò in Francia » — per ripetere l'espressione viva del cronista Gherardo Burlamacchi — donde la sua fortuna.

Da altri documenti però apparisce come fosse già salito in patria a non poca estimazione, se successivamente sostenne ambascerie a Carlo V ed a Filippo II, a Maria Tudor ed a Caterina de' Medici. « .... Incontrò egli talmente il genio della Regina — annota un illustratore della famiglia — che lo richiese alla Repubblica per ritenerlo, come lo tenne appresso di sè, prevalendosene, con la più intima confidenza, in tutte le occorrenze del di lei difficultoso governo ».

Invero, come non era ancora conosciuta in Francia la raffinatezza del costume, ch'ivi portò la Medici; così non v'era stato finora introdotto alcun concetto razionale di sviluppo intorno al sistema delle finanze. Anzi, non è fare offesa ai nostri vicini dire che la loro *virtù*, in tutto il significato cinquecentista che ha la parola, era essenzialmente la guerra; e che appresero da noi, insieme con la scienza politica, la dottrina economica.

Scipione Sardini, ricco d'un nome, e di sostanze, ma più d'ingegno, possessore altresì di largo credito in patria e fuori di patria, non fu dunque nel suo ufficio fiscale un semplice appaltatore di gabelle, nè tanto meno un avventuriero italiano del secolo XVI: ma colui che seppe giovare con l'esperienza e con l'acume dell'uomo politico, spiccata duplice dote dei lucchesi d'altri tempi, alle sconcertate economie della Reggenza; e, naturalmente, con suo profitto legittimo, checchè spacciasse allora l'inetto livore dei signori francesi. I quali — come ricorda il cronista Penitesi nell'Elogio delle famiglie della sua città — scoccarono contro di lui lo strale dell'epigramma, noto solo nella sostanza all'Estoile

> Sardinae quondam fuerant, nunc grandia cete.
> Sic Italos nutrit Gallia pisciculos.

E non solo questo distico, ma quest'altro pure, allusivo sempre alle dovizie accumulate, in società col Gondi di Firenze, e con Lodovico da Diacceto, nelle sue speculazioni di finanza

> Sardinus Gondusque ... vectigal... et ...
> Undique crescunt et Diaccetii opes

Nessun documento prova la verità dell'accuse d'avere egli falsificato carte a suo vantaggio; laddove molta lode gli viene, propenso com'era ad illuminato mecenatismo, dall'avere indotto Aldo Manuzio *iun.*, secondo afferma nelle sue Memorie il Bassompierre, a scrivere *Le Attioni di Castruccio Castracane;* e dall'avere ospitato nel magnifico palazzo della parrocchia di San Severino, come scrisse in una delle sue lettere il Servin, lo sventurato Domenico Bandio, sovvenendolo d'una pensione di ottocento scudi l'anno; cosicchè a ragione il De Thou potè compendiare la liberalità del Sardini dicendo che qualunque uomo dotto e *virtuoso* trovava in casa sua un accesso dolce ed umano ed ogni maniera di soccorsi e di protezione.

Ma i libelli, anzichè desistere, fioccarono addirittura, quando il gentiluomo lucchese, questa volta davvero « senza scrupoli » sposò la bella e ricca figliuola di Gilles de La Tour, signore di Limueil e visconte di Turenna, la vivace e culta Ysabeau, già amante del principe di Condé. Uno di quei *pamphlets*, vergato con frizzante *verve* a mo' di sequenza latina, principiava:

> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]

Ma l'accorto e pratico lucchese rispose a queste pasquinate innestando nel suo stemma quello dei La Tour, iscrivendo al suo *bilancio* i diritti di successione alla morte dei suoceri, e intascando subito, il 1563, una dote ingentissima. E così, se pure non era già sorto, il palazzo Scipione aprì le vaste sue sale alla piena letizia di feste e di convegni geniali.

Non risulta dalle scritture di famiglia l'anno della morte del fortunato patrizio. Il nominato Burlamacchi, che scriveva intorno al 1590, dice: « .... è venuto in nome di facultà di 250 mila scudi: seguita poi la morte del re tutto è in conquasso, e non si può dire come il giuoco è per andare: lui seguita la fortuna di Navarra ».

I ritratti di Scipione e d'Isabella, fatti in Francia e portati a Lucca da un discendente, si trovavano al principio del secolo XIX nella villa di Monsagrati, e forse oggi sono, dimenticati, nel palazzo Sardini di Lucca.

Con ossequio,

G. LAZZARESCHI.

Lucca, 18 gennaio.

★ Veneto e friulano.

Signor Direttore,

Giulio Caprin nel suo bello e buono articolo su *Gorizia* nostra, scrive che ivi « il friulano ha ceduto al veneto, come a Udine, come quasi da per tutto nel Friuli ». Ora questo non è vero: non dico di Gorizia, che non conosco intimamente così da poter smentire categoricamente l'affermazione; ma di Udine e di gran parte del Friuli. A Udine il friulano è parlato da tutti, e, quel che più monta, *sentito* da moltissimi; tanto che ci sono alcuni non illetterati, che parlano *sempre* in friulano, anche discutendo di letteratura o d'arte, « e di questi cotai son io medesmo ». Certo che le borghesucce rimpannucciate tentano un loro rozzo e stupido veneto, così diverso dal frizzante e festevole dialetto della laguna: certo che i « giovani di negozio », in una città dove gli impiegati forestieri e i soldati son molti, vi rivolgono la parola in veneziano o in italiano; ma, almeno per l'uso spicciolo della vita, può dirsi che il *friulano* sia d'uso generale. Purtroppo coi bambini c'è molte volte il vezzo di parlare un italiano venezianeggiante, o un veneziano italianeggiante, per ragioni, diremo così, didattiche: purtroppo il bel friulano schietto d'un tempo, « che suona — dirò col Caprin — come il provenzale dei trovatori », s'intorbida d'italianismi: ma questo avviene per tutti i dialetti, presso tutte le nazioni. Tanto meno poi è esatto il dire che « il friulano ha ceduto al veneto quasi da per tutto nel Friuli », chè dalle Alpi sin quasi a Pordenone non si conosce il veneto, e si parla da tutti il friulano, mentre da Pordenone a Sacile il veneto s'è sempre imposto, come potrei documentare, ed ha o sopraffatto o inquinato il friulano originario.

Dirò di più: in Friuli fiorisce, e non inonorevolmente, tuttora una letteratura dialettale, della quale si parlerebbe assai più largamente, se il nostro ladino non riuscisse per molti incomprensibile; letteratura che vien riguardata, non già come una curiosità, ma come una manifestazione logica dell'indole e della vita paesana.

Questo, perché l'amico Rabizzani non mi scriva: « Se non si conosce il Friuli, siete in colpa voi friulani, che non ce lo fate conoscere », e perché il Caprin voglia aggiungere alle giuste rivendicazioni sul carattere non straniero di Gorizia e del Friuli, anche questa affermazione importantissima, che il dialetto friulano si parla ancora in Friuli quasi da per tutto, ha una letteratura buona e abbastanza larga, esprime un atteggiamento non fittizio, ma ingenuo, della superstite razza ladina.

Con ringraziamenti ed ossequi

Cividale 10 febbraio 1913.

BINDO CHIURLO

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Franco Fano e Mario Ferrigni hanno avuto un'idea veramente originale, e per quanto nella simpatica e arguta prefazione vi scherzino amabilmente su, hanno composto un libro meno inutile di quel che possa apparire alla prima, e certo non più di molti altri che cotidianamente si stampano.

Il pubblico che frequenta il teatro di musica è il più vario e complesso dei pubblici. Vi sono in esso due estreme categorie (una specie di estrema sinistra e di estrema destra): una — a scelta — è formata dei musicofili puri, ai quali è perfettamente indifferente la favola del melodramma, che essi seguono, o ostentano di seguire, sullo spartito, e l'altra invece è formata di coloro che altro nella musica non interessa se non la favola, e seguono — senza la minima ostentazione, questi — la musica.... sul libretto. Tra queste due categorie estreme ve ne sono molte altre che risultano da una sempre nuova combinazione dei due elementi del melodramma: più spartito, e meno libretto, più libretto e meno spartito, tanto spartito quanto libretto, nè libretto nè spartito.... Certo è, in ogni modo, che a comporre il melodramma ambedue gli elementi sono essenziali e costitutivi, e se uno d'essi, il libretto, è stato oggetto fino ad oggi di troppo modeste cure, ciò non toglie che alla grandissima parte del pubblico esso sia necessario per comprendere il melodramma. Di qui, sempre per la gran maggioranza del pubblico, la necessità di conoscere il libretto, e, *pur troppo*, il sacrificio di doverlo leggere o almeno discorrere.

Nel *pur troppo* del periodo precedente è tutta la ragione del libro del Fano e del Ferrigni.

I quali, persuasi che ad intender la musica del melodramma sia necessario conoscerne almen la favola, e volendo evitare a chi va a teatro la lettura del libretto, novanta volte su cento illeggibile da una persona che abbia il senso.... morale dell'arte e della lingua, hanno riassunto in prosa le favole di circa centosettanta opere in musica, dall'*Orfeo* di Gluck (1774) alla *Conchita* dello Zandonai (1911), dando per ognuna l'argomento, il nome degli autori così della musica come del libretto, la data della prima rappresentazione e il nome della città ove questa avvenne. Non mancano qua e là brevi note esplicative, che, specialmente per la tetralogia wagneriana — dove davvero l'argomento è intimamente fuso con la musica — riescono utilissime.

L'edizione — del giornale *Il Mondo Artistico* — squisitamente elegante: soltanto, sulla indovinata copertina, manca qualche cosa. Ci voleva, a mo' di epigrafe, come s'usa, un verso, un bel verso che desse il *tono* a tutta la librettistica italiana e straniera. Per un'altra edizione non sarebbe consigliabile metterci, per es., il glorioso: « Sento l'orma dei passi spietati .... »!

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **Maria Carreras**, la valentissima pianista allieva dello Sgambati, ha dato per conto della Società Filarmonica Fiorentina — risorta da poco tempo ad una nuova e promettente attività — due concerti che resteranno, senza dubbio, fra i migliori di questa annata musicale. Un pubblico alquanto scarso al primo concerto, ma numerosissimo al secondo, tributò all'artista le accoglienze più calorose, ammirandone le interpretazioni così potenti ed equilibrate, prive di ogni convenzione, lo stile italianamente largo e sobrio al tempo stesso, il tocco morbido e, quando occorra, robusto, la tecnica perfetta.

★ **All'« Institut Français de Florence »** ebbe luogo lunedì scorso un concerto in cui dalla signora Elena Cambo-Borgia-Foligno furono cantate, con l'arte finissima che la distingue, due composizioni di Ettore Berlioz: *Les champs* e *Elegie* e la *Chanson perpétuelle* di Ernest Chausson.

Il maestro Gino Modona, fece gustare al pianoforte, con vera intelligenza del genere impressionistico, tre fra le più suggestive creazioni del Debussy, fra cui il bellissimo *Hommage à Rameau*. In unione al violoncellista Odoardo Dalle Vedove — che fu molto apprezzato da quel pubblico intellettuale — eseguì la *Sonata in sol* di Jean-Baptiste Bréval (1756-1825) assai interessante anche dal lato storico. Il concerto, che lasciò in tutti i presenti una schietta impressione d'arte, ebbe nel suo organizzatore, M. Paul-Marie Masson, un illustratore dei più autorevoli e dei più piacevoli per la profondità della dottrina e per l'eleganza della parola.

★ **In Orsanmichele**, ha commentato il XXIX canto del *Paradiso*, giovedì scorso, il prof. Arnaldo Della Torre, il quale ha assai piacevolmente intrattenuto il pubblico con una lettura sobria, spigliata e chiara, avvivata, là dove Beatrice si lascia trasportare a calorose invettive contro i predicatori ingannevoli e vani, da larghe ed esilaranti citazioni di tipi di predicatori effigiati dal Sacchetti, dal Passavanti e da altri nei loro motti e nelle loro scede. Il pubblico ha salutato la fine della lettura vivace con nutriti applausi.

Concorsi

★ **Il R. Istituto Lombardo di scienze e lettere** pone tra gli altri a concorso i seguenti temi letterari e storici: *Premio dell'Istituto del 1914*. « Il pensiero e l'arte degli scrittori francesi d'avanti e dopo la Rivoluzione sugli scrittori italiani degli ultimi decenni del secolo XVIII e del secolo XIX ». Scadenza 1 aprile 1914. Premio L. 1000. *Fondazione Pizzamiglio*. « L'amministrazione dei Comuni rurali dell'Alta Italia, Valle del Po e catena delle Alpi, nell'antichità e nel medio evo ». Scadenza 31 dicembre 1913. Premio L. 3000. *Fondazione Ciani 1916*. « Un libro di letture per il popolo italiano, originale e non ancora pubblicato per le stampe, eminentemente educativo e letterario », Scadenza 30 dicembre 1916. Premio un titolo di rendita di L. 350. Altri libri di lettura pel popolo italiano sono messi a concorso, con vari premi per la stessa Fondazione. Uno deve essere di genere narrativo drammatico, l'altro di genere scientifico, il terzo di genere storico. *Fondazione Massarani pel 1913*. « Il risorgimento della storiografia in Milano nella seconda metà del secolo XVIII ». Scadenza 31 dicembre 1913. Premio L. 2000.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ANGIOLO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 8 — 23 Febbraio 1913 — Firenze

SOMMARIO

A causa dello sciopero, il periodico esce, fra non piccole difficoltà, in sole quattro pagine. Speriamo di poter presto compensare gli abbonati e i lettori.

PER MARIA

Non sono io forse il piccolo Giovanni
che sua mamma accompagna alla stazione?
Essa gli ha messo in ordine i suoi panni,
i suoi colletti, le camicie buone.

Esso va, solo; solo va, lontano
per aiutare la sua dolce madre,
vedova; ei deve a lei dare una mano
per gli altri; agli altri ei deve far da padre.

E molte cose con sospir gli ha detto
nella soave e piana sua favella,
e già gli pose, con sospiro, al petto
l'argentea croce di suo padre... quella...

Ed ora eccola al piè del nero treno,
piccola, con un pallido sorriso,
scarna, muta, pensosa; l'occhio, pieno
di lagrime invisibili, in lui fiso.

Le labbra bianche con la triste piega
dicono ancora ciò che il cuor ben ode:
oltre lui guarda a quando a quando, e prega;
oh! parla e guarda all'angelo custode.

Giovanni Pascoli.

Agosto 1892.

Scoperta di affreschi dell'Angelico nella cappella di Niccolò V

Il Vaticano è il più meraviglioso sacrario di rivelazioni artistiche che vi sia nel mondo. Non vi ha luogo donde tanta vita d'arte si sprigioni luminosamente nei secoli, come dai Musei, dagli archivi, dalle gallerie, dai saloni, dalle loggie, dagli oratorî di questo palazzo veramente romano ed imperiale, che il popolino dell'urbe chiama per antonomasia il « Palazzo ».

Agli studiosi della storia e dell'arte offre un campo di sempre nuove scoperte. Poco tempo fa dal fondo di un magazzino ritornò alla luce un bellissimo quadro del Garofalo raffigurante probabilmente la Sibilla augustea, il quale curato con amore dal Principi potrà presto ammirarsi nella Pinacoteca. Ma in questi giorni è avvenuta un'importantissima scoperta.

Un operaio dovendo abbassare il piancito di una stanza sentì suonare a vuoto il muro della parete presso la quale lavorava. Avvertito il soprastante, questi, fatti gli opportuni rilievi comprese che il vuoto corrispondeva al vano d'una delle finte finestre della cappella di Niccolò V, e precisamente a quella su cui pende il cartello di Gregorio XIII. Fatta l'apertura nel muro apparvero improvvisamente negli sguinci della finestra le superbe decorazioni originali. In formelle esagone, alternantisi a rosoni, si videro raffigurate su fondo d'oro teste di angeli, di apostoli di profeti. Sette ve ne sono che girano nello strombo di ogni finestra; cosicchè sono riapparse ben 14 figure, stupendamente vive, ed alcune di una freschezza di colore che meraviglia e riempie di gioia. Nessuno, ch'io sappia, fra i tanti studiosi che hanno illustrato la cappella del Beato Angelico, aveva mai espresso il dubbio che dietro le finte finestre si nascondessero le vere. Ciò che oggi sembra debba apparir naturale. L'iscrizione di Gregorio XIII non allude affatto che quel papa fece chiudere le finestre della cappella, e parla solo dei restauri compiuti sotto quel pontificato, purtroppo ai danni delle meravigliose pitture, che poi subirono l'onta dei secondi restauri di Clemente XI. La tabella di Gregorio XIII suona così:

Greg. XIII. Pont. Max. Egregiam hanc picturam. Joanne Angelico.

Fesulano. Ord. Prae. Nicolai papae V. Iussu.

Elaboratam ac vetustate paene consumpt. Instaurari mandavit.

Io ho avuta la ventura di poter ammirare fra i primi, gli affreschi rinvenuti, sprofondando il capo nell'apertura del muro, di contro al fondello ancor chiuso, con l'aiuto di una lampadina elettrica. Indicibile è stata la mia commozione.

Alcune delle teste raffigurate nelle formelle sono d'una bellezza e d'una sobrietà così robusta di disegno che richiamano subito alla memoria quelle dei profeti affrescati dall'Angelico nella cappella della cattedrale orvietana. Tuttavia credo che bisogna andar canti nell'attribuire senz'altro all'Angelico le decorazioni di queste finestre. Non v'ha dubbio che le grandi composizioni dell'oratorio riguardanti la vita di S. Stefano e di S. Lorenzo appartengano al pennello del Fiesolano, ma l'esecuzione dei dettagli decorativi noi sappiamo che il Maestro così ad Orvieto come in Vaticano l'affidò, almeno in parte, all'allievo suo Benozzo Gozzoli, e quindi il nome del discepolo ci si affaccia naturalmente quando esaminiamo queste decorazioni.

Tuttavia è un fatto che la bellezza angelicale di quelle teste, la finitura con cui furono dipinte sul fondo d'oro che sembra in alcune formelle quasi alluminato su pergamena, tanto è caldo di tono, ci riconfermano nella credenza ch'esse debbano appartenere proprio al pennello di fra Giovanni. D'altra parte queste decorazioni che in certo modo incorniciano, limitandolo, uno dei principali quadri della vita di S. Lorenzo, data la poca elevazione delle finestre dal suolo della cappella, erano fatte per essere compiutamente godute dal visitatore. Indi la ragione della loro finitura; indi la presunzione legittima che l'Angelico le abbia eseguite di propria mano. In ogni modo dell'Angelico sarebbero indubbiamente i disegni di queste figure giacchè in esse si riscontrano in maniera indiscutibile i caratteri stilistici della sua arte, che è ben diversa da quella di Benozzo come può vedere chiunque confronti le teste di questi esagoni con quelle dipinte dal Gozzoli nei medaglioni della chiesa di Montefalco.

Nelle attuali condizioni, difficile è lo studio iconografico delle figure. Il primo finestrone che si presenta nella parete destra al visitatore ch'entra nell'oratorio è quello meglio conservato. Ivi, in alto, si vede l'immagine del Cristo che tiene aperto il libro della Vita, negli altri medaglioni sono le teste pensose di profeti i quali svolgono fra le mani i rotuli del vaticinio vergati in caratteri ebraici visibilissimi come quelli dei profeti dell'affresco orvietano. Ciò che caratterizza queste teste è la dolcezza grave dell'espressione piena di nobiltà meditativa. Nel vertice interno dell'altra finestra vedesi una immagine che si direbbe di Abramo. Il patriarca brandisce il coltello del sacrificio con la destra e posa con dolcezza la mano sinistra sul capo del figlio Isacco, il quale sembra il fratellino del bimbo recato a mano dalla vecchia nel quadro dell'elemosina di S. Lorenzo. Questa è l'unica formella che contiene due figure. Nelle altre vi sono teste le quali debbono essere ben conservate, ma che io ho potuto mal discernere per la polvere che le ricopriva.

I lavori di ripristino delle due finestre, che ancor serbano le oriature esterne di marmo bianco, sono condotti con estrema diligenza dal comm. [illegible], già arch. [illegible] dei palazzi Apostolici comm. Mannucci e dall'esperto stuccatore cav. Failani il quale ha l'incarico delicato di ricollegare alla parete alcuni pezzi di affresco che minacciavano in una finestra di cadere. Con specialissimi ordegni si procederà alla segatura dei fondelli e le finte finestre saranno conservate su tela a memoria della scoperta. Si spera che almeno una di queste riaperte, possa riavere luce dall'esterno ed è possibile che saranno apposti alle medesime i tondi di vetro in stile quattrocentesco come c'indicano le riproduzioni fatte al tempo di Gregorio XIII. Ma le vetrate della cappella furono quelle dipinte da fra Giovanni da Roma nell'oratorio, quand'esso era ancora lo studio di Niccolò V. Dai registri vaticani apparisce che il dipintore in vetro fra Giovanni da Roma raffigurò sopra una di queste finestre la beata Vergine, e su l'altra i Santi Stefano e Lorenzo, alle gesta dei quali s'inspirò poi l'Angelico per le pitture delle pareti della cappella.

Ad avvalorare questa mia supposizione sta il fatto che si è rinvenuto sul posto un pezzo di vetro con sopravi dipinta la testa di S. Stefano, e due frammenti, che, riuniti, compongono la testa di un angiolo; le quali figure certo, appartenevano ad una delle vetrate che andarono distrutte in occasione dei summentovati restauri di papa Gregorio.

Delle due cappelle che l'Angelico affrescò in Vaticano, quella del Sacramento, commessagli da Eugenio IV, fu demolita sotto Paolo III per dare il passo ad una scala. Oggi un caso fortunato ci restituisce nella sua integrità architettonica e decorativa l'oratorio meraviglioso di Niccolò V, che vien chiamato anche « studio » nei documenti contemporanei pubblicati dal Muntz. Quivi l'Angelico scrisse il suo testamento d'arte e di fede. La cappella di Niccolò V può ritenersi l'opera più perfetta del divino Maestro.

Chi dalla stanza di Raffaello o dalla tremenda maestà della Sistina, o dal sontuoso appartamento borgiano, passa nell'oratorio di S. Lorenzo, respira la pace cristiana del convento di S. Marco, dimentica, per un istante, i fasti del rinascimento, ed accoglie in sè la forza ingenua di un'anima ricca dell'antica fede medioevale. Nelle scene della Distribuzione delle elemosine fatta da San Lorenzo, e della Predicazione di S. Stefano l'Angelico tocca la vetta suprema della sua forza espressiva. Là c'è tutta la grandezza semplice della massima virtù cristiana; qui nella calma musicale diffusa nei cuori semplici delle donne dalla parola del Santo, sentesi la verità della vita e la poesia della fede. Nella cappella di Niccolò V, il pittore beato cantò il poema della più alta umanità, il migliore poema cristiano che abbia udito il Rinascimento, al quale forse chiese talvolta un conforto Michelangiolo, quando discendeva stanco dalle volte tragiche della Sistina.

La scoperta di questi giorni non solo aggiunge una nota di bellezza al [illegible] angelicale, ma di fronte alla fatalità dei disgraziati restauri di Gregorio XIII e di Clemente XI, che in più luoghi han deturpato irrimediabilmente le composizioni di fra Giovanni, riafferma il valore primitivo dell'opera con la grazia intatta delle nuove figure ritornate alla luce dell'ammirazione umana.

Piero Misciattelli.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

LA VITA DI COLA

Io non vorrei leggere la storia se non a traverso le biografie. Quando colui che racconta gli avvenimenti che han dato l'impronta ad un periodo di tempo — come ad esempio la « cattività di Babilonia » — ha davanti agli occhi non le singole persone che contribuirono a produrre un determinato numero di fatti, gravi di conseguenze più o meno previste, ma la tradizione che ha fatto vivo nella memoria degli uomini il ricordo di un popolo o di una regione, egli è portato ad adeguare il valore degli individui all'importanza dell'ambiente in cui operarono, e la conseguenza è sempre un'alterazione di quei medesimi valori. È ciò che è avvenuto per Cola di Rienzi nella stima del Petrarca, suo contemporaneo, e in quella posteriore di Ludovico Antonio Muratori. La celebrazione che fa il primo del figlio del tavernaio non ha mestieri di essere ricordata; ma non è inutile richiamare che il più acuto indagatore delle testimonianze della nostra [illegible] i due uomini avevano per il loro giudizio dinanzi agli occhi, l'uno soltanto la grandezza di Roma antica, e l'altro quella della Roma papale: e la loro enfasi procede più da quella visione che dall'intelligenza degli atti di un semplice individuo nato in certe condizioni e da certe altre portato ad operare conformemente alla sua natura, alla sua educazione e alle particolari condizioni della società in mezzo a cui egli visse.

Allorchè la storia si intravvede, per converso, come il risultato di singole azioni individuali, allorchè abbiamo sotto gli occhi non un'astrazione — il popolo o la città — ma l'uomo con la sua forza o le sue debolezze, con la sua abnegazione o le sue miserie, con la coscienza che ha di sè o con le sue illusioni sproporzionate alla sua mentalità, con i suoi movimenti generosi e coi suoi impeti irriflessivi; allora gli avvenimenti si tingono di un altro colore, e nelle pubbliche vicende noi troviamo certi tratti particolari e significativi, che diversamente ci erano sfuggiti: una vita, insospettata altrimenti, gonfia le vene della moltitudine a un dato momento della sua esistenza, ed essa assume quasi la fisonomia di una persona che noi non dimentichiamo più.

Per restare a Cola di Rienzi, noi l'abbiamo troppo visto finora alla luce dei primi bagliori della Rinascita, e gli atti di lui, che pur ebbero per un momento la forza di piegare verso una determinata direzione il corso dei pubblici avvenimenti, ci appariscono come il risultato del nuovo impulso che agitò, a un certo periodo, la vita italiana. Facilmente noi dimentichiamo perciò l'uomo e la sua pochezza, per non vedere in lui se non la manifestazione più o meno completa di una idea, come avvenne a Francesco Petrarca. Se noi avessimo invece sotto gli occhi quelle memorie spicciole della vita di lui che un Fortifiocca, o un Lello Petrone che sia, pubblicò in romanesco, l'effetto potrebbe essere contrario: noi potremmo, cioè, tenendo fisso il nostro sguardo all'uomo, cogliere in lui la degenerazione e la caricatura di un'idea. Ma a ciò fare ci sarebbe necessario saper scegliere fra tutte le particolarità biografiche anche più insignificanti, quei tratti caratteristici che valgono a delineare una particolare fisonomia.

E ciò che ha fatto Gabriele d'Annunzio per il tribuno romano: ciò che si propose una volta di fare per molti uomini illustri ed oscuri, e che finora non è rimasto che all'inizio soltanto. E per noi è una perdita veramente grandissima; poichè sarà difficile che alcun altro possa render vive le memorie così varie della storia italiana, come ha saputo far lui in questa *Vita di Cola di Rienzo* (Milano, Fratelli Treves, editori) con quella sua penetrazione che è il risultato di una meravigliosa intuizione e di una riflessione profonda.

Non è vano, per chi si accinga a leggere queste fresche pagine — non nuove, ma che troppo sfuggirono all'attenzione generale quando furono pubblicate la prima volta, or sono parecchi anni — il vanto che l'autore sa di potersi dare di aver ritrovata l'arte latina della biografia, l'arte, cioè, « di scegliere e di incidere tra i lineamenti innumerevoli delle nature umane quelli che esprimono il carattere, che indicano la più rilevata o profonda parte dei sentimenti e degli atti e degli abiti, quelli che appariscono i soli necessarii a stampare una effigie che non somigli ad alcun'altra ». Questi tratti egli li ha ritrovati con la sua diligenza di certosino — quella diligenza che è una delle doti sue più grandi e più ignorate dal pubblico, perchè egli sa nascondere sotto la magnificenza del suo gesto naturale la disciplina severa a cui lo educa nella sua più chiusa solitudine — nelle croniche, nelle memorie, negli epistolarii, nelle lapidi, « in simili materie inerti e consunte ».

Di questa severa preparazione il lettore non è messo a parte. La biografia è un'opera d'arte e non un'opera di erudizione. Ciò che le materie inerti e consunte celano di vita non è lasciata all'industria del lettore che abbia facoltà di saperlo cogliere: è già diventata vita che si comunica più facilmente a tutti per il tramite dell'arte

Credo che nessuno potrà rimanere insensibile alla narrazione di certi avvenimenti a cui la scuola e l'erudizione han dato una tinta di grigio e che rimangono peso inerte in fondo alla nostra memoria. La vita italiana del medioevo e della Rinascita, così ricca di movimenti e di passioni, noi non la sentiamo che poco, abituati come siamo a considerarla nelle sue conseguenze finali che si riassumono in tante formule: le passioni di parte per il medioevo, la magnificenza corruttrice per la Rinascita; ma quel che di vivo ebbero via via nei momenti della loro formazione quelle conseguenze, ordinariamente ci sfugge, e sarebbe la parte più interessante che alla conoscenza del passato nostro gioverebbe più che mai. Egli è che noi abbiamo trascurato l'arte della biografia che è così viva presso certe altre nazioni che hanno e della loro storia e alle volte anche della nostra un'immagine più adeguata.

Se l'atto di Gabriele d'Annunzio avesse tanti imitatori quanti contraffattori ha suscitato il modo della sua espressione, egli potrebbe andar superbo dell'impulso che ogni suo gesto ha suscitato in Italia, e noi non saremmo annoiati da quella imbelle schiera di suoi imitatori che porta sulla fronte il marchio servile del suo dominio. Non si può riassumere l'impressione che gli avvenimenti a cui assistiamo durante la lettura del libro, suscita in noi: ma è certo che il tribuno romano ha vissuto dinanzi ai nostri occhi, e continua a vivere nella nostra memoria, la sua vita volgare di tavernaio, a cui un ardore per le memorie dell'antica Roma e una curiosa disciplina di studî parvero dare nella giovinezza uno scopo di ideale nobiltà. Ma fu un lampo. La natura sua e la sua educazione ebbero inevitabilmente il sopravvento, ed egli fu sempre impari a quel segno a cui parve poter tendere per un momento e nella sua immaginazione e in quella della plebe di cui egli non cessò mai di far parte per la sua mentalità e per i suoi istinti. Il favor popolare lo portò a rappresentare una parte che non era per lui, e riuscì volgare e insolente, grottesco nella sua magnificenza, e stupido nella sua crudeltà. Gabriele d'Annunzio a cui si è fatto carico, come per una deficienza della sua arte, di non sentire il ridicolo, potrebbe vittoriosamente rispondere con questa *Vita* ai suoi critici. È un vero *humour* il suo, non quello a cui più solitamente pensiamo quando pronunziamo quella parola straniera, ma quale può esser proprio di lui, data la sua maniera di concepire la vita. Il contrasto fra la figura di Stefano Colonna, pari sempre alla indomita fierezza del suo sangue, e la figura del tribuno di cui ogni atto risente della volgarità del suo spirito, è colto con una tale penetrazione da formare veramente un indimenticabile quadro di una vita rivissuta in tutte quelle singolarità che hanno fatto di alcuni umoristi gli inarrivabili risuscitatori di tipi umani, popolo vivente del nostro mondo fantastico.

E così per merito suo noi portiamo nel mezzo della realtà, che avevamo perduto di vista nelle declamazioni del Petrarca, un periodo della vita di Roma, che ci parve — e ci pare ancora qualche volta — un movimento di nobili aspirazioni e non fu se non un ribollimento dei più incomposti e dei più bassi istinti della folla, miseri anche in qualche tragico momento.

E poichè il narratore ha sentito potentemente quella vita nei suoi tratti essenziali, ecco anche che il suo libro è di una precisione di linee meravigliosa: non una parola che non serva ad incidere, non un particolare che non serva ad inquadrare entro linee precise un episodio. C'è tanta realtà in questa esattezza che l'espressione magistrale, incisiva,

diventa ciò che essa deve diventare in ogni opera d'arte sovrana; il mezzo inosservato per avvicinarci direttamente alle cose.

E noi restiamo soltanto a lettura finita compresi del magistero di quest'arte, quando possiamo, cioè, aver l'agio di esaminare i procedimenti dell'artista. Solo allora ci accorgiamo che egli era conscio dei suoi mezzi, e che egli è sempre quel miracoloso artefice che tutti conosciamo. Allora solo comprendiamo il suo lungo *Proemio* che non è la parte meno interessante del libro, e quella della quale il suo *humour* scoppia alle volte così irresistibile che noi ci domandiamo quale nuovo Gabriele d'Annunzio ci prepari il suo spirito nella sua prodigiosa infaticabilità.

G. S. Gargàno.

Profili di musicisti francesi contemporanei

CLAUDE DEBUSSY

Oggi come oggi, e da [illegible] anni in qua, vale a dire dalla morte di César Franck, Claude Debussy è senza dubbio il più grande artista che la Francia possa vantare fra i suoi musicisti.

Il grosso pubblico francese potrà magari preferire oggi, alla musica del Debussy — preferire e stimarla perciò degna di maggiore ammirazione — la musica di un Saint-Saëns e perfino la musica di un Massenet: ma i più acuti, i più intelligenti, i più sensibili comprensori dell'arte musicale moderna sentono benissimo in Francia, e anche in Italia, come finirà poi per sentirlo il pubblico grosso, che ben più della musica impeccabilmente e pur anche generosamente costruita di un Saint-Saëns, musica non proprio generata da una intima profonda necessità di espressione conseguente a una intima, profonda e larga ricettività di impressioni, musica che è più che altro il frutto di un signorile, squisito e sapientissimo dilettantismo; e ben più della musica di un D'Indy, costruita non meno sapientemente e ammirevolmente di quella del Saint-Saëns, anzi costruita secondo principî — se così può dirsi — di architettura intellettualistica ancor più rigorosi e inflessibili, musica tutta pervasa di *intenzioni* estetiche fra le più pure e severe ed austere, musica generata da una fede incrollabile e inattaccabile nella *moralità* dell'arte, musica che vuole essere benefica agli uomini in virtù del suo contenuto sempre intenzionalmente elevatissimo, religioso quasi divino, ma che esiste più per virtù di ragionamento che di palpiti di vita, più per virtù di mente che di cuore, e contiene e offre più sermoni chiesastici che rivelazioni religiose; e ben più della musica sedicente verista di un Bruneau e di uno Charpentier, non scarseggiante, quella dello Charpentier in special modo, di vita e di contenuto simpaticamente umano, e non scarseggiante di pagine piene di fervore e di ardore sentimentale, non scarseggiante, insomma, di cose belle e ammirevoli e importanti e significative e considerevoli, ma che è arte di non alto volo e non sa esprimere che la parte meno profonda della vita, e ritrae ed esprime, per così dire, la scorza soltanto della vita, e, per di più, mentre vorrebbe essere espressione reattiva al romanticismo in nome della realtà, non è poi che produzione postrema e mascherata di una intuizione romanticissima della vita; e ben più della musica volutamente ostinatamente testardamente antimodernista di un Magnard; e ben più della musica eclettica e intenzionalmente ben equilibrata di un Dukas; e anche ben più, per quel che se ne può dire fin qui, delle musiche dei più giovani, sia di quella finissima, sottilissima del Ravel, sia di quella più nutrita, più generosa, ma sempre troppo abbondante di scorie, dello Schmitt, sia di quelle, per molti rispetti interessanti e considerevoli, del Ducasse, del Samazeuilh e di alcuni altri minori: ben più, insomma, di tutte queste musiche, e non parliamo poi della musica sentimentaluccia e borghesuccia del Massenet e dei massenetiani, vecchi e giovani, la musica di Claude Debussy esprime la vita intima, mentale e sentimentale, della Francia contemporanea.

I primi frutti della attività creatrice di Claude Debussy datano da circa 30 anni fa. Nato nel 1862, il Debussy otteneva nell'84 il «Prix de Rome» con quella cantata intitolata l'*Enfant Prodigue* che è, fra le composizioni sue, una delle pochissime in cui quelle brave serie ed assennate persone che sono gli antidebussysti affermano, bontà loro, di trovare qualcosa di bello. Da Roma il giovane musicista mandava, dopo breve tempo, ai sovrani giudici del Conservatorio un'altra cantata, inspirata da una squisita poesia di D. G. Rossetti, la *Demoiselle Élue*. Fu un mezzo scandalo: i sapientissimi giudici si sentirono feriti nella loro dignità, ché forse credettero il Debussy avesse voluto burlarsi di loro — e forse si pentirono, troppo tardi, sfortunatamente, di avergli concesso, in premio della sua prima cantata, il soggiorno in Italia, a Villa Medici.

C'è bisogno di dire che la *Demoiselle Élue* vale dieci volte di più dell'*Enfant Prodigue*?...

Alla cantata inspirata dal preraffaellita italiano, seguirono però, malgrado il biasimo dei giudici ufficiali, altre composizioni, di diverso genere, ancor più ardite e nuove. E furono composizioni per canto e pianoforte, inspirate quasi tutte da poeti decadenti (le *Ariettes oubliées* da Verlaine, i *Cinq poèmes* da Baudelaire, le *Chansons de Bilitis* da Pierre Louÿs), e furono composizioni per piano solo, la *Petite Suite*, e la *Suite Bergamasque*, e le *Masques* e l'*Isle joyeuse*: e a questo elenco bisogna aggiungere le composizioni maggiori, maggiori per la mole e il mezzo d'esecuzione: il «Quartetto» per archi e le opere sinfoniche: vale a dire il «Preludio» all'*Après-midi d'un Faune* del Mallarmé, e la *Suite* intitolata *Printemps* e i tre *Nocturnes*.

Ho sentito dire molte volte, e molte volte ho letto, che nella musica del Debussy si ritrova molto César Franck, che quasi si potrebbe considerare il Debussy come un continuatore del Franck, e che la musica del Debussy, come pure quella di tutti i moderni musicisti francesi, non esisterebbe quale essa esiste se César Franck non avesse per primo aperto le nuove vie per le quali essa ha preso e prosegue tuttora. Bisogna bene intendersi su questo punto. Che alla nascita e alla formazione dell'arte debussysta e di quella francese moderna in genere abbia contribuito e giovato l'arte di César Franck si capisce; una espressione d'arte, qualunque espressione d'arte, prende intorno a sé, dalla vita contemporanea (né dovrebbe mai prenderlo altrove) il suo contenuto, ma per quel che riguarda la sua strumentalità, quelle che dicevansi una volta, e potremmo ben dire ancora, le sue forme, essa non può sorgere *ex nihilo*: bisogna necessariamente che essa prenda e intorno a sé e dietro di sé. Dire che negli aspetti formali, nella strumentalità dell'arte debussysta si ritrovano forme franckiane è dire una cosa indiscutibile, ma non è dire una cosa biasimevole e tale che ne resti diminuito il valore dell'opera d'arte. Sonvi degli echi franckiani in Debussy, v'è della materia franckiana (anche dello spirito franckiano? e perché no?) ma così come in Dante vi sono degli echi dei poeti del dolce stil novo e magari della poesia provenzale, come in Goethe c'è della materia dei poeti dello *Sturm und Drang*, come nello stesso Franck c'è della materia di derivazione wagneriana, per non dire d'altro.

Ma in confronto di ciò che nella musica del Debussy può riconoscersi dovuto alle esperienze del Franck, quanta copia di nuovi accenti espressivi, di nuove esperienze, di nuove invenzioni ritmiche e armoniche e melodiche! Nel suo carattere generale la musica di Franck è lirica, e di quel lirismo ardente e spesso vampante caratteristico degli ultimi classici e dei primi romantici dell'800 tedesco: la musica del Debussy è sempre, anche quando l'autore stesso la chiama lirica, musica discorsiva, narrativa, e in un certo senso drammatica. [illegible] la musica del Franck, nonostante il suo più preteso che dimostrabile, più apparente e illusorio che reale, cromatismo, è musica costruita tonalmente, è un edificio ogni pietra del quale può avere un suo particolare colore tonale differente dal colore di quella pietra vicino, ma considerata in sé ha un colore tonale unico e fermo e perfettamente riconoscibile; la musica del Debussy invece, anche quando il suo autore pare voglia fissarla un poco in una tonalità riconoscibile, è sempre atonale: la policromia franckiana esiste ma è [illegible] quella del Debussy, è [illegible], [illegible] diamo bene, che non abbia la sua ragione d'essere.

E la ragion d'essere della policromia, della discorsività della musica debussysta è nel suo contenuto, di cui parlerò tra poco, che è diversissimo dal contenuto della musica franckiana, la quale, come la musica dei romantici tedeschi cui or ora l'avvicinavo, esiste in virtù di quella continua esaltazione della commozione, per cui si arriva all'improvvisazione quasi incosciente, al rapimento mistico. Musica molte volte grande, perché veramente fusa alla fiamma di una commozione che non poteva manifestarsi che liricamente. E se molto meno grandi e meno persuasive troviamo le musiche dei seguaci del Franck con D'Indy alla testa, è perché esse esistono per una esaltazione della commozione più volontaria che naturale, e furon congegnate a freddo, non fuse al fuoco vivo.

Quando fu rappresentato per la prima volta all'«Opéra Comique» il *Pelléas et Mélisande*, la sino ad ora unica opera teatrale del Debussy, opera che dicesi gli sia costata quattordici anni di lavoro (dico questo per coloro che credono soltanto nella vecchia estemporaneità *more italico*), la maggior parte delle composizioni che dianzi ho nominato era già stata scritta, se pur non pubblicata. Voglio dire che ancor prima di far rappresentare quel *Pelléas* che doveva procurare al suo autore la fama universale mettendolo in prima linea fra i musicisti del nostro tempo, il Debussy era già di fatto se non di nome il più squisito, il più profondo, il più grande musicista della Francia contemporanea.

Cinque anni or sono Louis Laloy, il vessillifero, l'esegeta sagacissimo dell'opera del Debussy, scriveva in un articolo pubblicato nella *Grande Revue* (dove era proclamato, e non a torto, e senza esagerazione, che dopo François Couperin la Francia non aveva avuto un musicista più del Debussy, né quanto il Debussy, padrone della sua arte sì da far esprimere alle note ogni più sottile e misteriosa modulazione del suo proprio sentimento) scriveva dunque, il Laloy, che fra le opere del Debussy non esistono quelle che si dicono opere giovanili, attribuendo a questa parola il significato di imperfette, e per qualche rispetto manchevoli od esuberanti, e stilisticamente incerte.

Infatti la perfezione formale del *Pelléas* esisteva già nelle composizioni per canto e piano e per piano solo dianzi nominate: esisteva, esiste, per esempio nella musica dei cinque *Poèmes* del Baudelaire.

E a questo punto parmi opportuno discorrere brevemente delle caratteristiche formali più importanti della musica del Debussy. Discorreremo poi della ragion d'essere di tali forme del loro contenuto.

Sono, pare impossibile, proprio le meravigliose caratteristiche formali dell'opera debussysta, esse che per noi giovani musicisti valgono non solo come preziosissime esperienze di nuove sonorità, di nuove combinazioni ritmiche e armoniche e melodiche, ma valgono altrettanto e anche più in quanto rivelazioni di una percettività e di una sensibilità squisitissime che sono tra le doti precipue dei più acuti e più vivi spiriti del nostro tempo, sono proprio le forme della musica debussysta che maggiormente offendono il ben educato gusto dei musicisti antimodernisti.

Per questi assennati e giudiziosi signori la musica di Debussy manca — ecco l'argomento principe per la sua condanna — di melodia. Non è vero, non occorre dirlo, ché musica senza melodia non può esistere, per la semplice ragione che la melodia è implicita nel ritmo, nel movimento, e nessuno ha mai potuto e nessuno potrà mai esprimere alcuna cosa, e tanto meno esprimerla musicalmente, senza ritmo, senza movimento: ma è piuttosto questo, che la melodia debussysta non è melodia della loro, di quella che essi sanno fare, e la sapevan fare i loro babbi e i loro nonni: di quella melodia che si lascia docilmente accomodare in stampi di qualsiasi dimensione come pasta da pasticcini: né la materia ond'essa è formata è diversa: una certa quantità di insipida farina, e un po' di zucchero, e una goccia di essenza, e acqua, molta acqua...

Non meno che la melodia debussysta — l'assenza di melodia, dicono — offende i musicisti antimodernisti la armonistica debussysta. Il che sino a un certo punto si capisce benissimo, ed è giusto perché l'una cosa è la necessaria conseguenza dell'altra.

Ma la verità è che malgrado i suoi difetti e i suoi eccessi l'armonistica del Debussy è la più sapiente, la più ricca, la più varia che cuore e mente di musicista abbiano mai sentito e concepito da che le musica esiste come attività espressiva dello spirito.

Già l'armonistica dei grandi romantici, Schumann e Wagner fra i tedeschi, Berlioz e Franck tra i francesi, era un prodigioso strumento ricco di numerosissimi tasti rispondenti a svariatissime e profondissime modulazioni del sentimento umano: ma l'armonistica debussysta ha aggiunto allo strumento nuove corde [illegible] per cui potrebbe non potersi ottenere essere sensazione per quanto sottile e [illegible] che non avesse a trovare la sua es[illegible]ne musicale.

E in virtù della sua armonistica [illegible] ora insuperata il Debussy [illegible] espressioni di una finezza e di una squisitezza miracolose: e [illegible] citare per esempio le ultime battute del *Balcon* dove per mezzo di successioni irregolari di accordi di quinta e di sesta, concludenti sopra un accordo di nona, è espresso con efficacia insuperabile un senso di nostalgia sensuale che mette nell'anima un dolcissimo brivido; e quel [illegible], sul principio, dove, mentre la poesia dice:

> Tu réclamais le soir; il descend, le voici,
> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

gli accordi [illegible] la luce crepuscolare.

Di ciò dianzi che la musica debussysta [illegible] armonistica non possa vivere e svolgersi secondo le leggi tradizionali e comuni. Un accordo, per gli armonisti — come abbiamo da chiamarli? tradizionalisti?... scolastici?... diciamo *quegli altri*, per intenderci — è una combinazione di suoni che ha il suo posto ben fisso in un ordine prestabilito di suoni costituenti un sistema (nel senso aristotelico), una tonalità: per il Debussy un accordo è semplicemente un accento dell'espressione, un segno, un colore, e, si badi, di qualità e valore non già predeterminati, ma variabili e modificabili dalla sua posizione e disposizione e avvicinamento ad altri accordi. — Onde la abolizione delle risoluzioni fisse, onde le successioni di accordi dissonanti apparentemente arbitrarie e inesplicabili secondo teoria.

E se ho detto che l'armonistica del Debussy ha difetti ed eccessi, non ho proprio voluto riferirmi alla sua mancanza di logica, che non esiste, o esiste soltanto all'apparenza e per chi non sappia guardare oltre la superficie, e neanche al suo, che a taluni potrebbe sembrare, eccesso di licenza, sibbene a quella quasi esclusività di accordi motori, che appunto per essere ininterrotta da pause e da riposi consonanti, mentre fiacca e distrugge talvolta la energia motrice degli accordi trasformandola in una specie di tensione nervosa quasi impotente a risolversi, genera poi in chi ascolta una impressione penosa analoga a quella che si prova quando sognando si soffre e si vorrebbe rompere il cerchio del sonno e non si può, e pare che l'anima sia diventata bifronte e guardi dall'una parte un pauroso mondo di misteri che si vorrebbe fuggire e dall'altra la vita che pare di non poter riconquistare.

Questi caratteri della melodia e dell'armonia debussysta esistevano già nell'opere anteriori al *Pelléas*, esistevano così da potersi già dire che il Debussy era padrone della sua arte, espertissimo del suo linguaggio. Né in verità il *Pelléas* e le opere posteriori, siano quelle da camera, per canto e piano e piano solo (le seconde *Fêtes galantes*, le *Chansons de France*, le *Ballades* e le *Estampes* e le *Images* e il *cahier* di *Préludes*), siano quelle orchestrali (*La Mer* e *Iberia*), sia il *San Sebastiano*, hanno recato nell'arte debussysta molt'altra ricchezza e novità di elementi espressivi: e dicendo questo so bene di essere in contradizione con coloro, come il Laloy, che trovano il Debussy più recente, in confronto di quello più giovane, quasi un classico, inquantoché la grazia, la intima malinconia, la gioia discreta e quasi timida, e, insomma, i sentimenti raffinatissimi generatori delle opere prime sino al *Pelléas* parrebbero ormai superati da un senso umano più profondo e più largo, espresso in uno stile ormai fermo, pieno, maturo.

Ma nel *Pelléas et Mélisande* c'è da considerare, oltre la ricchezza e novità di quella musicalità di cui abbiamo sin qui discorso, la espressione del dramma.

Dopo il dramma musicale di Riccardo Wagner l'Europa ha avuto due soli tentativi coscienti di dramma musicale: quello straussiano e quello del Debussy (la parte veramente drammatica dell'opera di Moussorgski, drammaturgo musicale nato, essendo tutta puramente instintiva e perciò quasi casuale) e il secondo pare a me di molto più importante dell'altro, e nella storia della musica francese mi pare sia il primo saggio di dramma musicale vero e proprio, in quanto drammi musicali non potendosi propriamente considerare né le opere teatrali di Lulli o di Rameau né le opere romantiche (di un romanticismo temperato di classicismo gluckiano e di composta magnificenza spontiniana) del Berlioz (c'è un bel salto da Rameau a Berlioz, non è vero?... ma non è colpa nostra se in mezzo ci stanno i *vaudevillistes*, e poi gli operisti dell'«Opéra Comique» e poi Meyerbeer e Gounod e simili) né la ardentissima *Carmen*, dove pur son, qua e là, accenti di una verità drammatica meravigliosa ma soffocati nelle antidrammatiche forme chiuse dell'opera lirica. Né mi pare possano reggere a confronto del *Pelléas*, come tentativi di dramma musicale, le opere wagnerizzanti, sebbene per tanti rispetti importantissime e considerevolissime e ammirevoli, del Franck, del Bruneau, del D'Indy, dello Charpentier.

Dire che nel *Pelléas* non vi è più nemmeno l'ombra di forme chiuse e melodrammatiche è dir troppo poco: ma non vi è più la minima concessione a quelli che i melodrammisti potevan credere, e credono tuttavia, essere i *diritti della musica* (e si badi che dato il loro temperamento essenzialmente lirico avevano ed hanno perfettamente ragione e io per primo non penso affatto a dolermi dei frutti del loro lirismo). È chiaro, almeno per me, che la musica non ha altro diritto fuor che quello di non esser costretta a esprimere ciò che essa non può, per esempio delle astrazioni, dei concetti. Ma i compositori di opere teatrali, i melodrammisti, i melodisti, le vorrebbero riconosciuto un altro diritto: un diritto di espansione illimitata, o limitata soltanto dalla maggior o minor veemenza e continuità della loro inspirazione. Essi non sapendo, anzi non potendo, *far entrare in sé stessi il dramma*, rivivere il dramma, essi che non sanno essere che spettatori del dramma, sia pure sensibili e capaci di commozione sin che si vuole, essi non si accorgono, non si sono mai accorti, che la da loro creduta espressione del dramma è semplicemente espressione di sentimenti generati, sì, dal dramma, ma che sono *fuori del dramma*, non si sono mai accorti, i melodrammisti, che le opere come le loro, in cui sono rispettati i *diritti della musica*, non sono mai, per quanto ricche di cose belle e di melodie commoventi, drammi — cioè azione — ma espressioni di impressioni del dramma — cioè, se così posso dire, frutti di riflessione passiva.

Il *Pelléas et Mélisande* è un dramma dove il contenuto sentimentale, di umanità, scarseggia ed è soverchiato da un contenuto di percezioni: onde una musica straordinariamente ricca di colore, di sfumature di colore, di sonorità meravigliosamente evocatrici e suggestive, ma anche straordinariamente povera di vibrazioni di sentimento. Ma se noi prescindiamo dal valore e dal significato del contenuto dell'opera d'arte, se noi la consideriamo indipendentemente dalla simpatia più o meno viva che noi possiamo sentire per essa, noi possiamo non ammirarla e non riconoscere la sua grande importanza. E non possiamo non convenire che in quella intonazione musicale del [illegible] nella quale è stato [illegible] (senza rimpianti, si capisce), a qualsiasi pro[illegible] melodico, e in quello strumentale sommesso quasi sempre mormorante, dove gli accenti sia pur rari del sentimento sembrano scolpiti in altorilievo, il dramma musicale esiste e vive non solo più che nelle opere più ricche di melodia e di canto che noi possiamo citare, ma esiste e vive per la prima volta nella storia dell'arte musicale francese.

***

Claude Debussy è indubbiamente il più grande musicista della Francia contemporanea. Ma qual'è [illegible] la sua grandezza rispetto all'umanità?... E qual'è il valore della sua arte considerata indipendentemente dalle rispondenze che essa può avere [illegible] con un momento fuggevole della storia dello spirito umano?

In un bellissimo libro di recente pubblicato, scritto da un puro e nobile giovane artista italiano, il quale, oltre a essere un artista, è anche un critico fra i più profondi e più saggi che io abbia mai conosciuto, esiste un esame e poi una valutazione della modernissima musica tedesca e francese, che mi sembrano, almeno per [illegible] esclusiva l'altra. E a proposito dell'arte di Claude Debussy [illegible] queste parole: «Ecco Debussy che crede ormai sinceramente l'arte dover essere un oblio, un'atmosfera [illegible] ormai è lontano dal cercare con ansia la libertà nella concreta responsabilità del vivere; mentre l'arte è la più austera implacabile miracolosa ricordanza che tutto bronzeamente scolpisce». E più oltre: «Non è che l'arte musicale moderna manchi di dramma, né di possibilità espressive aderenti alle sinuosità alle asprezze al movimento del dramma di coscienza e di volontà da essa sentito. Quello di cui la dobbiamo imputare è il non eroismo, la non religiosità, la — insomma — *angustia di drammaticità*». E più oltre ancora il critico — credo sarà già stato riconosciuto in lui Giannotto Bastianelli — si domanda: «Che contano la raffinatezza miracolosa dell'espressione di questi ammalati e le loro rivolte disperate, ma effimere, e le loro freschezze improvvise d'ingenuità pur sempre *troppo coscienti* e i loro dolcissimi e snervanti oblii?...».

Ed ora, mentre sono per tentare di determinare il contenuto e quindi il valore dell'arte debussysta, mi tornano alla memoria con i frammenti del bellissimo libro del Bastianelli altre parole con le quali, in articoli miei pubblicati da qualche tempo, cercavo di rendere l'impressione prodotta in me da musiche analoghe a quella del Debussy, dalla musica, per esempio, del Ravel. Dicevo: «In quasi tutte le musiche, pur così fini, eleganti, *spirituelles*, e in ogni modo sempre interessantissime dei francesi contemporanei, si cercherebbe invano un senso vibrante e commosso di larga umanità. E non vi canta che rarissimamente la gioia; e non vi si sferra mai un grido di dolore profondo e fecondo di vita. Ma in luogo della gioia vittoriosa vi si esprime una fittizia allegrezza quasi senza sorrisi, e in luogo dell'espressione del dolore non vi si trova che l'espressione di una tristezza grigia, stanca, *morne*». E di una certa composizione del Ravel dicevo (e potrei ripeterlo di molte altre del Debussy): «Vi è una voce, la voce del musicista che canta un aspetto della natura, della realtà esteriore: ma vi pare ch'egli canti la sua contemplazione paurosa degli aspetti immoti di una natura arrestatasi nel suo cammino in forza di uno spaventoso prodigio: e la voce pare si perda in un cielo senz'atmosfera, senza calore».

Sì; se io ascolto una delle opere dei modernissimi francesi, e del Debussy più che d'ogni altro, io prima godo delle sue squisitezze di espressione, mi sento quasi accarezzato dalle sue onde di sonorità che mi sfiorano morbide e vaporose come la peluria del cigno e quasi profumate come l'aria di un giardino a primavera, e poi, a poco a poco, sento quasi invadermi da un dolce torpore, molto dolce, e mi pare che i miei sensi acquistino una fissità strana e poi sento che perdo la coscienza di me stesso e non solo il mio spirito, ma il mio corpo mi sembrano immobilizzati; e forse non è dissimile il mio stato dallo stato in cui volontariamente si ponevano quei poeti ed artisti decadenti (e fra loro erano Théophile Gauthier e il caro a Debussy Charles Baudelaire) che intorno al 1850 si riunivano all'Hôtel Pimodan in casa di Fernand Boissard a mangiare il miele intriso nella decozione di *cannabis indica*. E quando l'incanto è finito, e io ritorno in me medesimo, mi par quasi di uscire da un sogno penoso e mi sento pieno di tristezza. E allora mi metto ad esaminare, ad analizzare la musica che ho ascoltato e cerco la ragione dell'impressione che ho provato. E trovo degli accordi che presi isolatamente mi piacciono, quasi fossero fiori sonori nell'atto di sbocciare, ma presi tutti insieme mi danno quella penosa impressione di sospensione e di tensione nervosa senza possibilità di risolvimento della quale ho già parlato; e trovo il tessuto degli accordi punteggiato di misteriosi accenti fugaci, che sembrano interiezioni sommessamente esalate dalle bocche di esseri evanescenti e soprannaturali; e trovo una quasi continua ondulazione ritmica così lieve e dolce che par quasi creare una materia liquida entro cui lo spirito debba essere sommerso.

Ed ecco: l'affinità tra l'arte musicale del Debussy e l'arte dei poeti alla quale egli ha sempre chiesto l'inspirazione mi appare manifesta, tanto che il musicista mi sembra il continuatore, il fratello di quelli: e mi pare ch'io potrei adattare al Debussy le parole scritte dal Gauthier per Charles Baudelaire; potrei ridire, cioè, che quella del Debussy è «l'arte pervenuta a quel punto di estrema maturità, cui volgono, prossime al tramonto, le civiltà che invecchiano: stile ingegnoso, complicato, sapiente, pieno di gradazioni e di ricercatezze... lo stile di decadenza».

Sì, la musica del Debussy ha la prodigiosa potenza di soffocare in noi la volontà di vivere — secondo il precetto schopenhaueriano — la potenza di immergere il nostro spirito nel *nirvana*.

Ma è questo, è proprio questo che l'arte dovrebbe darci? questo che noi dovremmo chiederle? Soffocar in noi la volontà di vivere? non dovrebbe invece, l'arte, essere esaltazione di vita? esaltazione di umanità?... Che il nostro spirito sia pur travolto dall'onda di vita creata dall'opera d'arte, ma per sentire accresciuta la sua sostanza, rinvigorita le sue energia, che l'arte sia, insomma, non annientamento, ma esperienza fortificante della volontà, e generosa e generatrice di umanità, di amore.

Verso un'arte come questa ch'io dico, piena di sentimento umano, vigorosa, sana, si sarebbe già indirizzata, secondo alcuni critici, e specialmente secondo il Laloy, la più recente attività del Debussy. E dovrebbero considerarsi come saggi della nuova arte debussysta i due ultimi poemi sinfonici: la *Mer* e *Iberia* e le ultime composizioni da camera.

Per me confesso che non trovo nelle più recenti musiche del grande artista francese un contenuto molto diverso da quello delle opere precedenti: tutt'al più mi pare ci si possa trovare — se ci si limita a considerare gli argomenti trattati — la aspirazione a un rinnovamento di contenuto.

Aspirazione che però mi sembra negata dal fatto che il Debussy sta lavorando alla composizione di due opere inspirate a due novelle di Edgardo Poe, poeta decadente quanti altri mai e precursore e maestro del Baudelaire.

***

Ed ora, che ho detto, brevemente ma con la maggior compiutezza che ho potuto, del contenuto dell'arte debussysta, ora io voglio riaffermare che essa è bella, meravigliosamente bella, e disprezzarla o vituperarla non può se non chi non la conosce o ne parla per sentito dire, o chi non può comprenderla.

Noi vogliamo, noi invochiamo un'arte più umana, più generosa di vita? Va bene, ma non possiamo, non dobbiamo dimenticare che per arrivare a quello stato di piena coscienza e di volontà eroica onde nascono le grandi espressioni d'arte bisogna passare attraverso a mille e mille esperienze di vita; e l'arte del Debussy se non signoreggia la vita (se la signoreggiasse la esprimerebbe pienamente) la esperisce, ed è, in quanto risultato di esperienze meravigliosamente sottili e raffinate, ricca e densa di insegnamenti preziosissimi. Per questi insegnamenti che essa contiene e offre dovrebbe non pure essere conosciuta, ma essere amata da tutti gli spiriti non sordi alla voce della Bellezza.

Ildebrando Pizzetti.

La crisi universitaria

I recenti concorsi per la Magistratura e per le Scuole medie (sia per quelle dipendenti dal Ministero della pubblica istruzione, sia per quelle, numerose e importanti, dipendenti dal Ministero d'agricoltura industria e commercio) hanno dimostrato che l'insegnamento superiore in Italia è in una crisi dolorosa e profonda. Questa è la verità, molto nuda e molto cruda, che determina nel nostro spirito un malessere indicibile, un senso di sconforto che nulla vale ad attenuare. La crisi, veramente, è vecchia almeno di qualche decennio, ma oggi essa è in un periodo di tale acutezza che quanti amano la cultura italiana non possono che chiamare a raccolta le forze migliori del paese per salvare una delle nostre più nobili tradizioni, quella universitaria, dallo sfacelo più miserando.

Perché i laureati in giurisprudenza non sono, in genere, in grado di sostenere un esame che non è molto facile ma non è molto difficile? Perché i laureati in lettere si presentano ai concorsi, in genere, sforniti spesso delle più elementari e indispensabili cognizioni; e, se presentano lavori a stampa più o meno ampi, questi sono, assai spesso, scritti male e peggio pensati, senza metodo, senza critica, senza intima originalità, senza valore scientifico? Perché, insomma, e gli uni e gli altri, avvocati e professori, non sanno fare il proprio mestiere e si affacciano alla vita professionale con tanta e così insolita anemia spirituale? — Ecco le domande che il pubblico colto si rivolge tutti i giorni, e alle quali il paese reclama una risposta precisa, che serva, insieme, di incitamento, di ammonimento, di conforto. Ma è evidente che, come di tutti i fenomeni sociali, è impossibile una diagnosi semplice e piana del male che tormenta i massimi istituti della nostra cultura nazionale, ed è quindi impossibile rispondere seccamente alle domande tormentose, perché le cause del male sono molte e complesse e si disperdono, avvelenate radici, nelle profondità più remote della nostra vita nazionale. Non sarebbe, perciò, qui né opportuno né possibile esaminare nei suoi vari aspetti il problema angoscioso: bisognerebbe scrivere un libro, e forse un libro non basterebbe! Meglio, dunque, isolare qualcuno dei tanti sintomi e delle tante cause del male.

Escludiamo subito che si tratti di un infiacchimento morale della gioventù studiosa. Chi è giovine ancora e vive tra i giovani sa per prova quanto entusiasmo, quanta fede, quanto amore per tutte le cose belle e buone animi la gioventù, quanta sete di sapere è in essa, quanta buona volontà di fare, il meglio che sia possibile, il proprio dovere. Se un professore eloquente parla dalla cattedra, essi, i giovani, accorrono ad ascoltarlo, lo circondano di ammirazione, di affetto, di riverente ossequio; se un avvocato illustre perora e discute nel Foro, essi affollano le aule giudiziarie; se un conferenziere di alta fama è annunziato, essi procurano di avere un posto nella sala. E poi, se la gioventù non fosse, ancora e sempre, disinteressatamente amante della cultura, chi oserebbe frequentare le nostre Facoltà di lettere, data la posizione tragica fatta dallo Stato e, pur troppo!, dalla pubblica opinione all'insegnamento medio? Se il calcolo utilitario prevalesse su i dolci inviti e i platonici richiami del disinteresse scientifico, fra dieci anni si dovrebbero chiudere i due terzi delle Scuole medie! Né si tratta, io credo, di un fenomeno transitorio e inevitabile, dovuto al momento attuale del nostro sviluppo economico e politico, in cui le energie più feconde cercano affannosamente e trovano il loro campo d'azione lontano dal campo degli studî o, almeno, dal campo degli studî non rispondenti ai fini utilitari della coscienza individuale e collettiva. Né, forse, *tutta* la colpa è da attribuirsi alle depresse condizioni economiche della piccola borghesia italiana (che dà il maggior numero degli studenti universitari), per le quali lo studente è preoccupato del suo avvenire e non domanda all'Università che il pezzo di carta legale che gli dia il mezzo di salvare dalla fame sé stesso e i suoi; condizioni orrende, che gettano tra le

braccia di Minerva moltissimi che non hanno i mezzi necessari per darsi alle speculazioni affaristiche.

Probabilmente, queste e cento altre cause più riposte hanno determinata la crisi universitaria attuale; ma io voglio mettere in rilievo un'altra causa, che non ha proprio nulla di comune né con la politica scolastica dello Stato italiano né con le condizioni sociali del paese. E la causa, tutta di ordine morale, consiste nei nostri metodi d'insegnamento, nei regolamenti scolastici, in tutto quel vieto ammasso di norme, di tradizioni, di finzioni, di imposizioni e di mortificazioni che costituisce il nostro mondo universitario e lo mortifica. Anzitutto, imperversa ancora nelle Università il corso monografico, troppo spesso angusto, povero di vita, infecondo, scheletrico, che è quasi l'episodio, il più delle volte, insignificante di ciò che dovrebbe e potrebbe essere il corso. Il romanista, che ha studiato per conto suo a fondo uno degli instituti del Diritto Romano, insiste su ciò che meglio conosce e trascura tutto il resto; il civilista, che è stato costretto ad occuparsi, per ragioni.... professionali, di un dato argomento, ne fa oggetto delle sue lezioni e delle sue *dispense*, ampliando con molte parole le poche pagine di una memoria legale. Così lo storico che abbia speciale competenza in alcune particolari questioni di storia medioevale o moderna, di quelle si occupa nel suo corso, sì che la lezione serve, di solito, a meglio elaborare il materiale raccolto per un libro o per un opuscolo. Ora, se questo sistema è appena tollerabile nelle Facoltà di lettere, è disastroso in quelle di giurisprudenza: niente idee generali e fondamentali in ciascuna materia, niente sintesi fecondatrici. E, allora, o lo studente impara per conto suo ciò che la scuola non gl'insegna, o la sua cultura resta monca, primitiva, rudimentale.

Ma si facesse almeno lezione! Nelle grandi Università, che son quelle, poi, che dànno il maggior contingente di laureati, le lezioni si fanno... e non si fanno. Molti, troppi professori, sono deputati, avvocati, uomini d'affari, giornalisti, tuffati nel gorgo della vita cittadina, senza volontà e senza tempo per pensare agli studi e alla scuola. Il grado accademico serve egregiamente per salire in alto nella stima pubblica e nella carriera professionale. L'Università, quindi, diventa a poco a poco quel tal pubblico edificio nel quale bisogna pur, di tanto in tanto, perdere quaranta minuti di tempo (del tempo meno produttivo, s'intende!), tanto per giustificare in qualche modo la spesa che lo Stato sopporta per l'insegnamento superiore. La lezione, quindi, quando si fa lezione, è improvvisata, disordinata, colorita talvolta a forti tinte, sorretta dal gesto e dalla parola, ma intimamente scolorita e vacillante.

Poi, per lunghe settimane, le occupazioni professionali fanno dimenticare l'esistenza di quel tale edificio, che non crolla mai, Dio mio!; e gli studenti sono costretti a prendere la eroica risoluzione di non farsi più vivi e di affidare le sorti della propria cultura e quelle degli esami al manuale onnisciente che quasi tutti i professori delle grandi Università hanno cura di stampare, appena la cattedra è conquistata, e amano ardentemente di vedere tra le mani dei giovani.... Agli esami chi ha comperato il manuale, preferibilmente la più recente edizione, e l'ha studiato alla meglio, è promosso; chi no, affronterà a suo tempo la spesa e la fatica, e passerà. Gli studenti di lettere, che, di solito, non hanno manuali *consigliati*, trovano l'invocato aiuto nelle dispense che uno studente più attivo o un bidello industriale gettano sul mercato universitario. Sono, quindi, implicitamente, autorizzati a non frequentare l'Università, né pure essi che dovrebbero seguire i corsi con diligenza assidua. Se sono preti, se ne vivono in campagna, nelle loro pievi; se sono signorine preferiscono di stare a casa; se non sono né preti né signorine, preferiscono fare il poeta, il giornalista, il ripetitore, il libero studioso. Così, su cento inscritti forse venti frequentano i corsi; gli altri fanno una fugace apparizione all'Università nei giorni degli esami.

A tutto questo bisogna aggiungere che nei centri più affollati una barriera insormontabile divide il professore dagli scolari. Il professore è una selvaggina inavvicinabile, fa la sua lezione e scappa. Conoscerlo personalmente, godere della sua conversazione, domandargli dei consigli, sottoporgli dei progetti è quasi impossibile. Onde, è impossibile che si facciano dei lavori seri, meditati, metodici, perché tutte le persone colte sanno che il metodo per lavorare non può essere insegnato dalla cattedra. Le tesi di laurea, perciò, risentono, quasi tutte, di questo male grandissimo: talvolta, leggendole, voi vi accorgete di trovarvi dinanzi a un giovane intelligente, colto anche, volenteroso, pieno di fede, ma vi accorgete altresì delle sue gravi deficienze di metodo, cioè di ordine, di critica, di precisione. Il più delle volte, la tesi non è che una povera compilazione, magra come le vacche d'Egitto, stentata, fiacca, spropositata; ma, siccome chi deve esaminarla ha molta fretta e ha troppe cose da fare, essa è letta a metà e giudicata con benevolenza. Ci sono, anzi, nelle grandi città, delle vere agenzie per la fabbricazione delle tesi di laurea a un tanto l'una: e molte memorie civili, commerciali, penali si trasformano — nella fabbrica — in tesi di laurea con una toeletta sommaria e grossolana.

I regolamenti scolastici fanno il resto. Io non so se vi sia al mondo imbroglio più intricato dei regolamenti universitari. Penso, ad ogni modo, che il mondo universitario non possa trovare «il suo simile» che nel mondo ferroviario — letizia italiana l'uno e l'altro. Oggi un esame deve essere dato prima di un altro, domani dopo, domani l'altro nello stesso anno scolastico, in un quarto giorno abolito, cioè relegato tra i cosiddetti esami di materie libere o facoltative. Oggi l'iscrizione va fatta con determinate formule, domani la procedura è un'altra. Se cadete in errore, guai! Avviene ciò che avviene per le cause civili: si guadagnano in merito, si perdono in rito! Quando il mondo è calmo, e gli studenti son pacifici e *si fanno vedere* per i corridoi dell'Università, ecco la tempesta: un ordine del Ministero sconvolge l'*ordine* degli studî iniziati, pretende esami che non erano richiesti il giorno prima, scova il merlo prezioso di un dimenticato e dimenticabile articolo di regolamento; ed ecco l'agitazione, il fracasso, lo sciopero. I professori pareggiati attendono ai loro corsi e, in alcune Università, servono a tener su l'insegnamento; ma ecco una gragnuola di disposizioni ministeriali che turba ogni cosa, guasta, distrugge, senza una ragione al mondo; ed ecco nuovi disordini, nuovi scioperi, nuovo carnevale!

Finalmente, ora si concede la cosiddetta terza sessione di esami, a marzo, ora si nega; ora la si rende autonoma, ora no; ed ogni anno sono tumulti, in quasi tutte le Università.

Dove se n'è andata la *Scuola*? Dove la feconda libertà degli studî? Dove l'efficacia dell'insegnamento? L'Università minaccia di diventare un teatro, in cui, un po' tutti, si rappresenta la nostra farsa; o un ufficio pubblico, a cui il cittadino domanda un passaporto, una tessera che gli permetta l'ingresso nell'ambiente delle persone colte, cioè in un teatro più vasto, più chiassoso, più desolante, forse. Eppure, in Italia è antica la dignità dell'insegnamento, antica la scuola: dal vecchio Imerio ai nostri maggiori Maestri viventi quanto cammino! Quanta luce da Firenze, da Pisa, da Bologna (per citare alcuni esempi soltanto) si è diffusa per il mondo!

La casa del Maestro aperta allo scolaro; aperto al giovane fidente e riverente il cuore del Maestro, la scuola affollata, sempre, in tutte le ore; e, fuori della scuola, la conversazione dotta, cortese, amichevole; e l'aiuto generoso e spontaneo, di libri, di note, di consigli di ammonimenti: ecco i ricordi più cari della nostra prima giovinezza, fiorita all'ombra del convento savonaroliano: ecco i bisogni, i più gravi, i più urgenti bisogni della vita universitaria. Sarebbe nobile e bello che la grande riforma universitaria non venisse dallo Stato, incompetente, disorientato, manchevole; ma venisse dall'Università stessa.

Se faremo meno cause, e ci occuperemo meno delle competizioni degli uomini e dei partiti politici, e faremo più lezioni e vivremo più per la scuola e nella scuola, la crisi che ci travaglia sarà in parte risoluta. Rimarranno le altre cause di perturbamento, di depressione, di scompiglio; ma quella qualunque vita universitaria che le condizioni della società moderna consentiranno sarà più consciamente vissuta, più utilmente spesa.

Romolo Caggese.

ÈL SGNER PIREIN

Carneade! Chi era costui? si domanderà certo, inarcando le ciglia, la generazione che comincia ora a mettere i baffi. Ma la generazione che li ha o se li rade già da qualche tempo, e specialmente la generazione bolognese ed emiliana, sentirà con un po' di melanconico piacere risonarsi agli orecchi il simpatico nome dell'eroe petroniano che dal 1880 al 1907 soleva quasi ogni settimana confidare al suo buon pubblico affezionato le gioie e i dolori della sua famiglia, le sue speranze e le sue delusioni, i suoi commenti bonari e faceti sugli uomini e i fatti del giorno. Il signor Pierino, figura caratteristica del piccolo borghese di quei tempi, scosso dalle novità ogni giorno prorompenti, ma sempre attaccato in fondo alle tradizioni, di mente corta e di iniziativa ancor più corta, e tuttavia dotato ogni tanto di quel buon senso pedestre grossolano che era proprio degli uomini della sua taglia, era riuscito, per virtù del suo creatore, Antonio Fiacchi, un *tipo* vivente, parlante, e noi ascoltavamo le sue confessioni ebdomadarie e assistevamo agli avvenimenti più intimi della sua ultramoderna famigliuola, come se proprio un signor Pierino in carne ed ossa, nostra vecchia e cara conoscenza, e non il giornalista Antonio Fiacchi, ci fosse stato davanti.

Il nome di Antonio Fiacchi sarà ricordato a lungo nel giornalismo bolognese, che egli fu uno dei primi a nobilitare. Petroniano puro sangue, cuor d'oro e forte ingegno, era nato con due passioni che non poté mai abbandonare: il giornalismo e il teatro. Cominciò in casa sua, fanciullo, a fondar giornali e ne fondò a scuola; poi nel 1874 fondò il giornale teatrale *Il piccolo Faust*, che diresse fin all'89 e che ancora vive; e fondò alfine nel 1880, con Alfredo Testoni, con Oreste Cenacchi e con Giovanni Bacchi, l'*Ehi! ch'al scusa....*, il primo giornale umoristico bolognese fatto sul serio, quello di cui, dopo tanti altri giornali umoristici e satirici più o meno ben fatti, dura ancora il ricordo e il compianto fra i bolognesi. Nato giornalista, la sorte lo volle impiegato al telegrafo, ed egli chinò il capo sotto il volere della sorte che lo tenne per vari anni a Bologna e poi lo trasferì a Roma, donde continuò a prender parte alla vita giornalistica bolognese e dove morì, sessantaseienne, nel 1907. Fu impiegato — dice di lui, e forse pensando un poco anche a se stesso, Lorenzo Stecchetti — ed «è notevole come l'amaro dell'umorismo pervada e contagi spesso le opere degli stipendiati che si lasciarono tentare dal demonio delle lettere. Furono impiegati il grandissimo Porta, il Belli, il Zorutti e tanti altri che per avi ebbero il Berni, il Tassoni ed altrettali illustri costretti ai lavori forzati dello scrittoio e degli uffici. L'Ariosto reggeva un'umile podesteria in Garfagnana, il Rabelais fu correttore nella tipografia del Grifio e il Dickens era resocontista parlamentare quando esordiva coll'immortale *Pickwick*. Pare che l'arte di mascherare le miserie della vita sotto il lepore della forma sia il retaggio della famiglia di *Monsù Travet!*». Meno grande del Bersezio, Antonio Fiacchi si contentò di creare *Èl sgner Pirein*, il quale è quindi men grande di *Monsù Travet* e non, come questi, immortale; e tuttavia merita anche oggi, qualche anno dopo la sua scomparsa, una parola sincera di affetto e uno sguardo di simpatia. Cominciò a parlare nell'*Ehi! ch'al scusa...*, poi nell'*È permesso?* e nel *Bologna che dorme*; e le sue confessioni erano sempre attese col più vivo desiderio dai lettori. Molti anni, a Bologna e nell'Emilia, comperavano l'*Ehi! ch'al scusa....* e gli altri giornali, specialmente per cagione del popolarissimo amatissimo signor Pierino, tanto che qualche volta dei numeri che contenevano i suoi più spiritosi articoli, si dovette fare una ristampa.

Gli scritti più belli del signor Pierino li ho riletti in questi giorni, raccolti con lodevole cura e discernimento da Oreste Trebbi, in un bel volume dello Zanichelli, a cui Lorenzo Stecchetti ha premessa una bella affettuosa e un po' malinconica prefazione, e sulla cui copertina un altro egregio umorista bolognese, *Nasica* (A. Majani), ha disegnato il caratteristico pupazzetto della simpatica macchietta petroniana. E confesso subito che ho rivissuto di quando in quando gli anni in cui io pure mi dilettavo della prosa del signor Pierino; ma più spesso ho provato un senso come di delusione. Il signor Pierino era un *tipo* vivente e parlante anni fa, quando da ragazzo mi dilettavo della sua prosa umoristica; ora la sua voce si sente venir da lontano, molto più da lontano di quanto si possa supporre pensando ai brevi anni trascorsi dalla sua morte, e ci parla con un linguaggio, con uno spirito che non è più possibile comprendere perfettamente o apprezzare. Non c'è cosa che muti più presto e più profondamente dello spirito e dell'umorismo: è un senso delicatissimo che coglie spesso i soli riflessi, le sole sfumature delle cose. Di rado ne coglie la sostanza fondamentale, l'essenza prima ed eterna; e rari quindi sono i tipi comici immortali nel tempo perché immortali nello spirito dell'uomo: Don Chisciotte, per esempio, e il Conte di Culagna, e, meno noto per cagione del dialetto adoperato dal suo poeta, ma non meno vivo e immortale, Giovannin Bongée. Il tipo del signor Pierino, non potendo essere eterno, avrebbe potuto almeno riuscire più duraturo se il Fiacchi, valendosi meglio degli elementi che già aveva a propria disposizione, gli avesse dato, principalmente, un'anima. Un uomo ha caratteri esterni e caratteri interni; ma l'artista deve mirare a sviluppare questi ultimi se vuole che il suo tipo sia completo, che sia veramente un uomo, se desidera che la figura da lui creata viva a lungo anche fuori del tempo in cui è sorta e divenga magari immortale. Il Fiacchi, forse per compiacere al grosso pubblico che più facilmente coglieva l'aspetto esteriore ridicolo del signor Pierino e se ne dilettava, forse perché egli stesso non ebbe la visione chiara della sorte che il tempo avrebbe riserbato al suo eroe o, se l'ebbe, non se ne prese cura, il Fiacchi curò del suo eroe solamente i caratteri esteriori. Il signor Pierino (accennerò fra poco alla sua parentela con Oronzo E. Marginati) parla un italiano spropositato, misto di dialetto. Seguendo l'abitudine bolognese, oggi ancor viva, egli fa spesso seguire alla frase bolognese la traduzione italiana; e, in generale, la parola italiana ha solo somiglianza di suono con la dialettale, ma un significato tutto diverso (l'*involto* diventa un *avoltoio*, il *callo* un *calice*), oppure ha un suono diverso, ma il signor Pierino vi fa una ridicola confusione di bisensi, come quando, credendo troppo volgare il dire che ha in mano una *bugia* accesa, dice più gravemente e dignitosamente che ha una *menzogna*. Lietissimo poi è il signor Pierino quando può illustrare i suoi detti e le sue osservazioni con richiami che non c'entrano: «aver dello spirito è una gran fortuna, dseva quèl che si fava il caffè a macchina», «si sa dove si comincia, ma non si sa dove si vadi a finire, dseva quèl ch'ruzlava zò dal scal», «ogni cosa ha un lemit (limite), com dseva quèl ch'stiuppava (scoppiava)», «l'è tant ciar (chiaro), com dseva quèl ch'bveva del brod d'ustari». *Èl sgner Pirein* ha insomma un modo particolare caratteristico di *parlare*; ma non ha un modo particolare caratteristico di *pensare* e di *agire*; ed è per questo appunto che il tipo del Fiacchi ha vissuto solo nel tempo suo ed ora si è irrevocabilmente dileguato da noi.

Un modo caratteristico di *pensare* e di *agire*, ho detto, avrebbe potuto averlo; ma il Fiacchi accennò solo a questa parte del suo tipo, senza svolgerla compiutamente come aveva fatto per la esteriore e meno importante parte del modo di parlare. Il signor Pierino è l'esagerazione del piccolo borghese timido, superstizioso, bonario, vittima dei famigliari, degli amici, degli estranei: è un imbecille, in tutta l'estensione del termine, a cui ne fanno di cotte e di crude, senza che egli se ne accorga e se ne lamenti; un tipo ferravilliano, come giustamente osserva lo Stecchetti, ma non però buffonesco e molto più nobilmente sentito e molto più artisticamente espresso. Solo verso i suoi ultimi anni il signor Pierino diventa un poco più sagace e ha osservazioni argute e maliziose sugli uomini e i fatti di cui parla, ma, in complesso il mutamento non è molto sensibile, ed egli resta così, per tutta la sua vita, un povero minchione, corbellato da tutti, che racconta con l'aria più ingenua ed allegra di questo mondo i tiri birboni che l'hanno colto. E ciò è troppo comune o troppo poco non comune, perché l'anima sua possa dirsi tipica, caratteristica. L'amaro, il triste, sia pure ridotto a un qualche cosa, che lo Stecchetti vede nell'arguzia del Fiacchi, io non ce lo trovo. Se però il Fiacchi avesse insistito di più, — e non solo di passaggio, come ha fatto, — nel rendere il signor Pierino vittima dell'età di transizione in cui visse (su per giù, tuttavia, non è vero?, tutte le età in cui sono passati i nostri padri e quella in cui passiamo noi, sono di transizione), nel farlo interprete dello stato d'animo della piccola borghesia d'allora, avrebbe forse creata una figura eterna, perché, attraverso le particolarità secondarie transitorie del tempo, tutte esteriori, avrebbe artisticamente colto un atteggiamento dello spirito di molti uomini, sostanzialmente identico in ogni secolo. Una figura non eterna, ma almeno più duratura e artisticamente più importante ci avrebbe creata, se si fosse anche contentato di fare del *sgner Pirein* la parodia dell'umorismo predominante nel tempo suo, la caricatura del freddurista allora in gran voga. E ogni tanto sembra proprio che questo aspetto particolare balzi decisamente fuori dalla figura del signor Pierino, la quale allora tutta si colorisce, si anima, si eleva. *Èl sgner Pirein*, infatti, butta fuori ogni tanto le sue *materialine*, freddure, frizzi, pia evolezze di una cretineria che consola, ed è evidente dal modo con cui le dice, dall'accoglienza con cui i suoi interlocutori le salutano, che egli fa in quel momento la caricatura dell'umorismo del tempo suo. Più spesso però la sua *materialina* vuole far ridere per se stessa, non come parodia ma come eco dello spirito del suo tempo, e la figura del *sgner Pirein*, viva allora dello spirito di allora, torna oggi a scolorirsi, ad abbassarsi, a perder vita.

Inutile, dunque, o semplicemente pietosa oggi la fatica del Trebbi, dello Stecchetti e l'iniziativa dello Zanichelli? No, certo. Il signor Pierino ha ancora virtù, ogni tanto, di richiamare sulle nostre labbra il sorriso. Quando filosofeggia, per esempio, è ancora di una grazia assai fresca, di una *vis comica* che ancora si comunica al lettore. Sentite un piccolo brano di una sua discorsa sopra la timidezza. «Che cosa è la tomidezza? La tomidezza l'è la mancanza dèl stupein (stoppino)! Sisignore! il timido sa, come gli altri, preparare la girandola d'un discorso, il razzo d'una burletta, lo scopiettio d'una bella dichiarazione di amore; ma in tùtt sti fugh a j amanca èl stupein, per fari scuppiar, brillar, saltar pr'aria! — Èl temid al sa benessum com s'fa a dar un stiaff (schiaffo), ma ci manca la molla che ci facci alzar la mano! Non c'è vomo che capisca meglio del timido l'eroismo ed il coraggio, ma ci manca la forza per essere erove e coragioso. — Al va da un calzular a cumprar un par ed scarp fatti. Se ne prova un paio che ci sta dentro due volte. — Ci vanno queste? dis l'umarein che ce le ha messe e ch'l'è anch in znocc (ginocchio) in terra. — Mi sembrano un pochino vantaggiose.... — Proviamo queste altre! E ce le mette con tali sforzi da dvintar rôss com'è un gamber. — E queste? — Mi sembrano un tantino strettuccie.... (E il dialogo continua, finché il calzolaio riesce con pochi sforzi ad appiccicare al suo timido avventore un paio di scarpe così strette che non può nemmeno camminare. L'avventore saluta riconoscente e se ne va). E, brancolando dri a la muraja, ariva ad aferare un omnibus, per giungere a casa con i sudur fredd per cavars le duve morse che ha nei piedi e rimettersi le vecchie, dòp avèir fatt, int la stanzia de per lù, una scena con èl calzular, dicendo tutto quello che aveva pensato durante la suva seduta in botega, mo che a j era mancà èl stupein per farel saltar fora!».

Non è gran cosa, ma la figura dell'uomo timido non è, in questi pochi tratti bonari, sorridenti, piacevolmente e perfettamente delineata? *Èl sgner Pirein*, inoltre, vivrà nella storia del giornalismo umoristico bolognese, di cui è una delle più emergenti figure, e vivrà anche, ciò che più importa, nella storia dell'umorismo italiano, come capostipite di altre figure comiche più vicine a noi: la *sgnera Cattareina* di Alfredo Testoni, parente stretta del *sgner Pirein* specialmente nei caratteri esterni, pure in essa molto prevalenti; Oronzo E. Marginati, di Luigi Lucatelli, esso pure, come tempo fa ha notato Oreste Cenacchi nel *Carlino*, abbastanza affine, esteriormente e interiormente, del timido bonario personaggio bolognese. Non so se passerà anche nella storia della letteratura italiana: forse sì, magari di straforo. Perché *èl sgner Pirein Sbolenfi* — sarà opportuno ricordarlo — ebbe una figliuola, l'Argia, della quale si innamorò Lorenzo Stecchetti, tanto da diventare, per un periodo fortunatamente breve della sua vita, un'anima sola e un solo corpo con lei. Scrisse allora, e copiosamente, *èl sgner Pirein* in risposta allo Stecchetti; ma sforzava certo la sua indole, sanamente arguta, non fatta per le grassoccie licenziose facezie: bene quindi ha fatto il Trebbi ad escludere dal volume ogni scritto di tal sorta. Quanto allo Stecchetti, chi gli ha mai perdonato le poesie di Argia Sbolenfi? Nessuno; e neppur lui m'immagino, che della condanna del pubblico porta ancora il peso: trascurato e dimenticato poeta che ebbe forse eccessiva fama un tempo, ed è certamente vittima oggi, se anche in parte per sua colpa, di un oblio eccessivo.

Giovanni Nascimbeni.

MARGINALIA

Guerra e Archeologia

Nel pomeriggio di domenica per invito dell'*Atene e Roma* il prof. Lambros dell'Università di Atene ha parlato nell'Aula magna del nostro Istituto di studî superiori sul «Movimento archeologico nei paesi greci».

Dopo avere opportunamente rammentato che in Germania e Italia gli studî delle antichità prelusero alla ricostituzione ed al trionfo delle nazionalità, ha accennato all'opera del grande greco di Tessaglia, Righas di Velestino che fu il primo fautore dell'unione balcanica contro il dominio ottomano, con i suoi canti patriottici, con le sue pubblicazioni classiche o rivoluzionarie ad un tempo, e che fu anche il protomartire della libertà Ellenica, come quegli che finì strangolato sulle rive del Danubio, presso Belgrado. Ed ha accennato altresì come la costituzione della *Società degli amici dell'antichità*, avvenuta nel 1813, vent'anni prima della liberazione di Grecia, fosse d'impulso grandissimo al movimento rivoluzionario. Né quando questo fu per trionfare, l'amore per l'antichità fu sopraffatto. Ché anzi — come il Cambros ebbe a raccontare — mentre il filelleno Francesco Fabner assediava cogli Ateniesi i turchi trincerati nell'Acropoli, essendosi saputo che questi, dopo aver esaurite tutte le loro munizioni, cominciavano a fare uso del piombo tratto dalle congiunzioni degli antichi monumenti, e dei marmi stessi, Pittakis — che fu poi il primo soprintendente delle antichità — inviò segretamente un sacco di piombo ai nemici assediati.

Quando poi la sacra terra fu libera, si costituì, insieme con la soprintendenza governativa, la *Società Archeologica Greca*, e si cominciò a pubblicare il *Giornale Archeologico*, per quanto i mezzi fossero esigui e ci si dovesse contentare soltanto di due piccoli musei, l'uno, dello Stato, nell'Acropoli, adattato alla meglio in una delle case semidiroccate della guarnigione turca, l'altro, della Società Archeologica nei sotterranei del Varvakeion, mentre lo stesso Pittakis, il soprintendente, era costretto ad adoperare il martello e la sega per eseguire una riparazione urgente ad un edificio dell'Acropoli.

Poi la Grecia e l'Europa tutta iniziarono quelle ricerche sistematiche, che dell'Ellade antica dovevano rivelarci le millenarie meraviglie, dal continente alle isole, alle coste dell'Asia Minore, fino agli abissi sottomarini, come è avvenuto per le ricerche fatte nel golfo di Salamina, presso l'isola di Cerigotto, e che hanno dato i resti di una nave naufragata recante, tra le molte statue, il magnifico efebo di bronzo, uno dei maggiori ornamenti del museo ateniese.

Nè, con le antichità elleniche, si sono dimenticate le antichità bizantine, trascurate nel primo; e si sono rintracciati manoscritti per tutto l'antico suolo di Grecia, e se ne sono fatti cataloghi.

Ma la guerra attuale — ha proseguito il Lambros — aprirà allo scavatore, al ricercatore un territorio immenso, dal mare Jonio, attraverso all'Epiro, fino a tutto il mezzogiorno della Macedonia, e al settentrione della Tessaglia, fino a Creta.

Intanto il lavoro è cominciato all'indomani dell'occupazione: a Taso vi è già un intendente del governo ellenico a sorvegliare gli scavi della missione francese; a Chio il comandante greco ha dato incarico al direttore del ginnasio ellenico di fare l'inventario delle collezioni private dell'isola; due intendenti, abbandonato il fucile, fanno ugual lavoro in Macedonia, mentre l'Arvanitopulos ha già scoperto a Cosani una statua d'Ercole, ad Elassona una statua di donna acefala, una stele con un epigramma arcaico, un marmo fitto di iscrizioni; mentre un torso muliebre bizantino è stato scoperto a Grevena; mentre a Salonicco un intendente è già al lavoro, e si pensa di nominarvi una speciale commissione archeologica.

Così fa la Grecia quello che ha fatto l'Italia in Libia e nelle isole dell'Egeo, delle quali più specialmente ha parlato — nella serata di domenica, alla *Leonardo da Vinci* — Giuseppe Gerola, che ebbe dal nostro governo l'incarico di studiare i monumenti di Rodi e delle altre isole, all'indomani della occupazione.

Dalla relazione, che per vari motivi — non ultimi i diplomatici — attende ancora d'essere pubblicata, il Gerola ha tratto una minuta ed accurata trattazione dei *monumenti dei cavalieri di Rodi*, in Rodi stessa e nelle isole vicine dai primi decenni del secolo XIV al 1525, illustrandola con bellissime e nitide proiezioni.

Il Gerola ha dimostrato che i cavalieri importarono un'arte estranea a quella locale e che s'impose nelle costruzioni civili e militari, ma che qualche condiscendenza ebbero per l'arte bizantina, nelle costruzioni religiose per quanto le principali chiese dell'isola siano d'architettura franca.

Ben poco ci rimane però di quanto innalzarono i primi grammastri, ché la chiesa conventuale saltò in aria nel 1885, la cattedrale latina è una rovina, i palazzi sono per la massima parte rifatti. Ma del XV rimane la ricchezza decorativa dei palazzi, con quelle *treccie* che s'aggirano attorno a porte, finestre, edicole, e che diventano la caratteristica delle costruzioni dei cavalieri, rimangono gli edifici innalzati dai due grammastri, costruttori splendidissimi, il D'Aubusson e Amboise che ebbero quasi a rifare la città dopo l'assedio del 1480, e i terremoti del 1481. Sì che più che una città ricca di monumenti, fecero una città ch'era tutta un monumento, ricollegando gli edifici l'uno all'altro con quei numerosi archi rampanti che ancora oggi danno un aspetto caratteristico alle vie rodiesi, decorando questi edifici di porte ben sagomate, di finestre incorniciate, di edicolette, di nicchie, di stemmi, di ornati a rilievo e a traforo, di merlature svariate, di sostegni per bandiere, stendardi, vessilli. Fino a questo momento, su di un fondo bizantino che va poco a poco dileguando, si sovrappone il gotico fastoso di schietto carattere francese, poiché francesi sono tre delle lingue della religione, francesi la maggior parte dei cavalieri, francesi i grammastri che più costruirono: ma non vi manca una notevole influenza del gotico catalano-aragonese, come rivelano le porte archiacute racchiuse in una incorniciatura rettangolare, posante su goccie, la decorazione floreale un po' farraginosa, l'aquila che reca nel petto lo scudo, le torricelle di sporto al sommo dei fortilizi e delle torri maggiori; né vi manca anche qualche stanco influsso dell'arte inglese e della tedesca.

Più tarda è l'influenza italiana e limitata alle opere fortificatorie del tempo del grammastro Fabrizio del Carretto. Allora ingegneri italiani da Basilio di Vicenza a Girolamo Bartolucci fiorentino, a Matteo Gioeno siciliano, rendono più poderose e più belle le muraglie, le fortezze le torri massiccie. Ma il Gerola pensa che anche le fortificazioni anteriori fossero italiane, come veneziano era il soffitto a carena di nave della distrutta chiesa conventuale, italiano il suo campanile quadrato, veneziani i candelabri che i turchi adoperarono poi per la loro moschea.

Per quel fenomeno di ritardo che si nota nei luoghi lontani dai centri ove si maturano e si svolgono le nuove forme d'arte Rodi continuò nel suo tronfio goticismo per tutto il secolo XV; anche il Del Carretto v'indulse negli edifici civili e religiosi. E quando poi l'isola aveva appena aperto gli occhi al Rinascimento, e cominciava a decorarsi e abbellirsi con classico gusto, Solimano la tolse ai Cavalieri di San Giovanni e la ricacciò nel medioevo per altri tre secoli.

* **La geografia nel Cinquecento.** — Il Peschel ha chiamato con eccessivo esclusivismo il Cinquecento «il secolo tedesco della geografia». Paolo Revelli inizia nel *Bollettino della Società Geografica Italiana* un interessantissimo studio inteso a lumeggiare invece la parte capitale che l'Italia ebbe nel campo geografico oltre che in tutti i campi della cultura cinquecentesca. Nel Cinquecento come forse in nessun secolo la geografia è coordinata indissolubilmente all'intero sistema delle scienze che sembrano per la prima volta costituirsi liberamente annunziando l'èra del razionalismo intellettualistico basato sul metodo sperimentale. Da ogni campo della scienza e della tecnica giungono stimoli allo studio della geografia. Perfino l'arte militare contribuisce indirettamente allo sviluppo della conoscenza geografica, non solo perché richiama l'attenzione su elementi fisici o su elementi antropici, bensí perché essa dà impulso anche al progresso della rappresentazione topografica. Infatti nelle relazioni più particolarmente di tipo militare vengono aggiunti sempre e necessariamente schizzi, piante, carte topografiche di fattura più o meno sommaria e fedele, ma pur destinati a favorire o almeno a consigliare una più esatta rappresentazione cartografica delle unità geografiche.... Da fonti diversissime, per tramiti vari, derivano stimoli alla considerazione di carattere geografico. E se le opere che decisamente rivelano questo carattere sono nella prima metà del secolo indubbiamente scarsissime, quasi senza numero, invece, son quelle che ci permettono di seguire lo svolgimento storico di più d'un concetto che noi chiamiamo oggi geografico. Nei primi tre decenni del Cinquecento, quando l'arte e la vita tutta sono il trionfo incontrastato del classicismo, la rinascita dell'antichità, non solo nel rinnovato culto della forma, ma pel valore attribuito al mondo e all'attività verso il mondo diretta, di cui

la precedente èra cristiana era stata la negazione ascetica, il bisogno di penetrare profondamente lo spirito d'un'opera classica, la sua vera voce interiore, suggerisce e provoca ricerche filologiche che hanno il loro immediato riflesso nella toponomastica; così come il desiderio di imitare o vincere gli antichi nella descrizione di fenomeni naturali provoca tutta una serie di descrizioni nella quale si ravvisa, ad un tempo, l'impeccabilità della forma latina ed un nuovo atteggiamento dello spirito, almeno per ciò che riguarda l'osservazione e la valutazione dei fenomeni naturali. Vi sono persino poemi epici, a tacere dei poemi su Cristoforo Colombo di Lorenzo Gambara e di Giulio Cesare Stella, poemi epici come la *Mutineis* di Francesco Rocacciolo che si conserva ancora inedito e poemi storici come la *Venatiis* di Francesco Modesti da Rimini che hanno scarso valore artistico, ma lumeggiano luoghi con fedeltà storica e descrittiva....

★ **Le ricerche scientifiche in Germania.** — Due grandi istituti di ricerche scientifiche — leggiamo nella *Nature* — sono stati ora aperti in Germania. Un terzo si aprirà prossimamente. L'istituto di chimica a Dahlem, presso Berlino, è stato costruito su terreno appartenente allo Stato e gli edifizi son costati un milione trecentosettantacinquemila franchi, dono della « Verein Chemische Reichsanstalt », che ha egualmente dotato l'istituto d'una rendita annua di centosettantamila franchi. Il direttore è il Beckmann di Lipsia, assistito da altri due professori. Il secondo istituto è quello di chimica fisica ed elettrochimica. Esso è dovuto alla liberalità di un grande industriale berlinese, il Koppel, ed è posto sotto la direzione del professore Habel di Karlsruhe, noto pei suoi lavori intorno alla fabbricazione sintetica dell'ammoniaca. Infine la creazione di un istituto di ricerche specialmente consacrate al carbone è stata decisa recentemente a Mulheim nel bacino della Ruhr. Gli edifizi costeranno ottocento settantacinque mila franchi ed il doppio di questa somma sarà speso per gli strumenti. Questo istituto dovrà stare in intimo contatto con gli industriali della regione, le Università e le amministrazioni che possono presentargli problemi scientifici che desiderano veder studiati a loro proprie spese, ben inteso, e, al bisogno, col loro proprio personale. I direttori e gli scienziati degli istituti di ricerche hanno il diritto di brevettare le invenzioni fatte da loro nel corso dei loro studi, a condizione di lasciare una partecipazione del venticinque o trenta per cento all'istituto.... La genesi di queste fondazioni è interessante. Ci si è impensieriti in Germania del fatto che le obbligazioni pedagogiche dei professori d'Università non permettevan loro di dedicarsi alle ricerche scientifiche propriamente dette. Infatti, il compito principale di questi professori è di formare degli ingegneri e dei tecnici e non si ammette che questo compito essenziale, così benefico pel paese, possa essere trascurato per qualsiasi motivo. Ma, collo svilupparsi dell'industria tedesca, questo compito s'accresce continuamente e si è potuto temere che ne risultasse un rilassamento nella produzione scientifica pura e in conseguenza che la fonte prima da cui derivano i progressi industriali non venisse ad essiccarsi. Fu allora decisa la creazione di questi istituti di ricerche, riservati a scienziati che non hanno alcun obbligo d'insegnamento e son forniti di tutto il più perfetto corredo di strumenti scientifici. I dotti hanno così, non solo più tempo disponibile, ma la possibilità di aprire all'industria tedesca orizzonti nuovi con scoperte che favoriscano gli industriali oltre che la scienza.

★ **Valentine de Saint-Point e la lussuria.** — Non è la prima volta che la poetessa francese Valentine de Saint-Point, nipote di Lamartine, mostra di aver del coraggio, almeno letterario. Ora poi, da che è diventata futurista, il suo coraggio mostra nuova energia di pensiero e di parola, s'arrischia alle sfide più pericolose contro i luoghi comuni e non esita a svestirsi di veli pur d'apparire d'una vigorosa chiarezza. È Valentine de Saint-Point che ha scritto l'ultimo manifesto futurista or ora liberalmente diffuso, ed il manifesto è tutto in gloria della lussuria. Per la poetessa francese è venuto ormai il tempo di dichiarare e di proclamare che la lussuria, lungi dall'essere un peccato capitale, una vergogna, una debolezza, è invece un elemento dinamico della vita, una forza; e come tale non va condannata e nascosta, ma esaltata.... Non vi debbono più essere — scrive la poetessa — differenze tra lo spirito e la carne. La carne crea come lo spirito crea e la lussuria è la ricerca carnale dell'ignoto, come la cerebralità ne è la ricerca spirituale. L'artista, l'eroe, il conquistatore hanno bisogno della lussuria che è forza creatrice di forza. La lussuria è pei conquistatori un tributo che è loro dovuto; « dopo una battaglia nella quale sono morti degli uomini è normale che i vincitori, selezionati dalla guerra, giungano fino alle violenze nel paese conquistato per ricreare la vita ». « Cessiamo — grida Valentine de Saint-Point — di schernire il desiderio, questa attrazione ad un tempo sottile e brutale di due carni, qualunque sia il loro sesso, di due carni che si vogliono tendendo verso l'unità. Cessiamo di schernire il desiderio camuffandolo con le vesti compassionevoli delle vecchie e sterili sentimentalità. Non è la lussuria che disgrega, dissolve, annichila; sono piuttosto le ipnotizzanti complicazioni della sentimentalità, le glorie artificiali, le parole che inebbriano e ingannano, il patetico delle separazioni e delle fedeltà eterne, le nostalgie letterarie; tutto l'istrionismo dell'amore. Distruggiamo i sinistri stracci romantici.... Che gli esseri, avvicinati da un'attrazione fisica, invece di parlare esclusivamente delle fragilità dei loro cuori, osino esprimere i loro desideri, le preferenze dei loro corpi e presentire le possibilità di gioia o di delusione della loro futura unione carnale ». La lussuria deve essere portata all'altezza d'un'opera d'arte, deve essere cosciente, deve essere spogliata d'ogni velo sentimentale, è questa la conclusione di Valentine de Saint-Point, nipote di Lamartine. In fondo le sue idee non sono poi così futuriste quanto han l'aria di essere, ma si potrebbe giurare che il povero poeta sentimentale Lamartine arrossirebbe leggendo il manifesto di sua nipote.

★ **Il decalogo degli italiani all'estero.** — Or è qualche tempo fece il giro dei giornali un decalogo di utili comandamenti proposti agli italiani all'estero ed intesi alla conservazione del buon nome patrio. Ma il decalogo era.... imitato, anzi copiato dal tedesco. Oggi però la *Rivista Coloniale* ne propone un altro di pretto spirito e di pretta dicitura italiana, raccomandandolo alla indulgenza dei suoi lettori. Vogliamo darne notizia anche noi riassumendolo, perché ci pare che il decalogo abbia una soverchia lunghezza. Ecco l'articolo primo: La patria è una sola. Tua patria è l'Italia. Nessun altro paese può essere da te amato come l'Italia. Secondo: Non nominare mai il nome della patria senza reverenza. Terzo: Ricordati di celebrare solennemente le feste nazionali; presta senza indugio il tuo aiuto generoso nelle sventure patrie. Quarto: Onora i rappresentanti ufficiali del tuo paese. Quinto: Non togliere un cittadino alla patria, cancellando in te la coscienza e il sentimento, cioè non esimerti dal servizio militare, non rifiutarti di pagare le tasse, non camuffare il tuo nome, non corrompere il tuo parlare, osserva gli usi, i costumi, le credenze della tua patria. Sesto: Non insidiare, per bassa invidia, l'autorità e il prestigio dei connazionali che occupano cariche onorifiche. Settimo: Non sottrarre cittadini alla patria, lasciando che i tuoi discendenti perdano la loro italianità e vengano assorbiti dal popolo presso cui sei emigrato. Ottavo: Sii orgoglioso di dichiararti, sempre e in ogni occasione, italiano di origine e di sentimento, e sii rispettoso senza servilità verso coloro che ti ospitano. Nono: Non preferire la merce straniera; ma procura di comprare e di far comprare, di consumare e di far consumare sempre generi e merci che siano stati prodotti e lavorati in Italia. Decimo: Non desiderare la donna straniera; ma sposa di preferenza una italiana. Con essa e per essa potrai conservare nei tuoi figli il sangue e la lingua dei suoi padri anche se il destino costringerà te e i tuoi discendenti a rimaner lontani dalla patria.... Ecco il decalogo, compilando il quale l'organo dell'Istituto coloniale italiano spera di aver fatto cosa migliore del decalogo tedesco il quale dava troppo posto all'attività mercantile che può spiegare all'estero un cittadino pel vantaggio economico del proprio paese, mentre trascurava il campo intellettuale e morale.

★ **La cultura degli studenti francesi.** — Che accade nel cervello degli studenti secondari? — si domanda con doloroso stupore il *Matin*. — E se ha ben d'onde. L'« Associazione dei genitori d'alunni dei licei e dei collegi di Lilla » ha scritto infatti giorni sono una lettera al Ministro della pubblica istruzione per rivolgergli una consimile domanda poiché i giovani studenti non sanno l'ortografia, non conoscono l'etimologia delle parole più comuni, borbottano un po' d'inglese o di tedesco, ma ignorano i nomi dei grandi classici stranieri, non capiscono nulla di mitologia e di storia biblica, trascurano le arti, si dimenticano di pensare e di sentire.... I genitori sono costernati, e lo stesso avviene dei professori. Uno di essi ha voluto mettere direttamente alla prova la cultura degli alunni della sua classe e ha dato loro da definire il significato di parole d'uso corrente come *antinomia*, *sofisma*, *igiene*, *terapeutica*, *democrazia*. Un solo alunno sapeva che cosa vuol dire *antinomia* e due soli sapevan spiegare la parola *sofisma*. Gli altri non risposero o dettero definizioni strabilianti: « Antinomia è la libertà di governarsi da sé.... qualche cosa contro la numerazione.... contro l'adunazione dei popoli.... Il sofisma è una parabola usata dagli antichi.... La spiegazione del mondo con un solo dio.... La dottrina del filosofo Sofone. Terapeutica è l'analisi dei prodotti o uno strumento che serve per i bagni. Democrazia è una setta politica, lo stato d'un uomo libero, la decadenza.... ». Peggio si cade ad esaminare gli studenti secondari francesi chiedendo loro chi fossero Goethe, Dante, Petrarca, Lulli, Beethoven, Pindaro. Goethe è un prete tedesco, un musicista celebre, un attore che recita nel *Faust*, visse nel secolo decimosettimo, nel decimoquarto, nel decimoterzo. Dante è un pittore, uno scultore greco, un uomo politico francese, un'italiana celebre per la sua bellezza, un filosofo inglese. Nacque nel 1780 e morì nel 1823. Petrarca è un greco, poeta, scultore, storico, filosofo. È anche un pittore del Rinascimento e un re di Roma celebre per le sue eccentricità. Beethoven ha inventato un metodo per suonare il pianoforte. Lulli, chimico, pittore, scienziato, viveva nel nono secolo avanti Cristo, ma è morto egualmente nel 1885. Pindaro appare a volta a volta sotto l'aspetto d'un geometra greco, d'un poeta latino, d'uno scrittore francese del secolo decimosettimo, d'un personaggio comico. Quai poi a passare alla storia biblica e alla mitologia. Sansone è un eroe troiano che uccise Dalila con una mascella d'asino e Minerva è il dio del mare, il messaggero di Giove, il dio della guerra! Il giornale francese può esclamare con qualche ragione che la cultura generale, già vanto della Francia, corre seri pericoli fra gli adolescenti....

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Fa parte della fioritura letteraria e istorica alla quale ha dato occasione la nostra guerra con la Turchia — ma sarebbe stato egualmente interessante in qualunque altro momento — un opuscolo di Mario Battistini, stampato a Volterra, intorno all'ammiraglio Jacopo Inghirami.

Intorno a questo marinaio e guerriero di Ferdinando I e di Cosimo II, che in sul 1600 combatté più volte aspramente e gloriosamente contro i turchi, fu già pubblicato sul *Marzocco* un articolo che valse a rievocarne il nome e le gesta.

Ma uno studio compiuto dell'ardimentoso cavaliere di Santo Stefano era sempre ottimo argomento per una pubblicazione maggiore, e molto bene ha fatto il Battistini a raccogliere in un volumetto il resultato delle sue ricerche.

Le quali illuminano di nuova luce l'ammiraglio volterrano e l'ordine dei cavalieri di Santo Stefano che gloriosamente combatté i turchi nel Mediterraneo, tra le isole dell'Egeo e sulle stesse spiaggie della Libia; e i nomi della *Capitana*, della *Livornina*, della *Padrona*, della *San Giovanni* e delle altre galee a remi e a vela che sotto il comando dell'Inghirami catturaron buon numero di navi turchesche, e impinguaron le casse dei Medici di fiorini e di gemme, meritavano veramente d'esser ricordati.

Ma quel che meglio emerge, ancora una volta, dalla pubblicazione del Battistini e quel che più interessa, è la nuova testimonianza che i fatti da lui narrati ci offrono della secolare lotta combattuta dagl'italiani, e particolarmente dai toscani, contro i turchi e i barbareschi: secolare lotta la cui memoria ancor viva, anche se inconsapevolmente, nel sangue del nostro popolo non è stata la ultima causa del fervore e dell'entusiasmo con che il popolo stesso ha plaudito alla recente guerra, e, vestita la giubba grigia, l'ha aspramente combattuta.

NOTIZIE

Varie

★ L'Associazione per la cultura artistica nazionale indice una mostra internazionale di tavole murali ad uso scolastico ed un concorso nazionale per consimili tavole e copertine di quaderni scolastici e ritratti del Re Vittorio Emanuele III e immagini del Crocefisso sempre ad uso scolastico. Il concorso scade il 25 aprile 1913. Premi: medaglie d'oro, d'argento e di bronzo assegnate dai Ministeri dell'Istruzione, dell'Agricoltura e dal Comune di Roma. La mostra sarà inaugurata il 6 maggio in Roma a Castel Sant'Angelo.

★ La Società Reale di Napoli apre un concorso sul tema: « Cronologia dei pavimenti degli edifizi pompeiani con speciale riguardo ai mosaici ». Scadenza il 31 marzo 1914. Premio L. 500.

★ « La Gazzetta di Venezia » apre un concorso per una novella da pubblicarsi nelle sue colonne, per incoraggiare così la novellistica giornalistica. Premio alla miglior novella lire 50.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	*L.* 5.00	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. — Un numero cent. 10 - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 10 — 9 Marzo 1913 — Firenze

SOMMARIO

Lo sciopero dei tipografi fiorentini continua; ma superando sempre nuove e gravi difficoltà il Marzocco riesce anche questa settimana a non interrompere le sue pubblicazioni. Confidiamo che lettori ed abbonati apprezzeranno questo nostro sforzo tenace e accoglieranno, con la consueta se non con maggiore benevolenza, il periodico forzatamente ridotto nel numero delle pagine e modificato in qualche sua forma esteriore.

UNA DATA

Se dobbiamo credere ai dizionari biografici e alle antologie di poeti contemporanei, il 12 di questo mese di cinquant'anni fa nacque a Francavilla negli Abruzzi Gabriele d'Annunzio.

Esatta o no che sia quella data, giova ricordarla in quest'anno per una ragione a cui l'esattezza non toglie valore: in quest'anno a cui gli avvenimenti della patria hanno, per forza di cose, assegnato il compito di ricapitolare, come per un grande bilancio morale, le forze attive che han preparato il risveglio di una coscienza nazionale più alta e più forte.

In tale rassegna l'opera di Gabriele d'Annunzio ha una parte notevole — ora segno dei tempi e or presagio dell'avvenire — che sarebbe supremamente ingiusto trascurare: sì che l'anno del suo giubileo è proprio questo, anche se lo Stato Civile non dia pienamente il suo assenso.

Un assenso concorde per onorarlo ci saremmo invece augurato che fosse venuto più che dalla vigile cura di coloro, che guardano sicuri a lui, come a un tenitore di ancor nuove e grandi promesse, dalla generazione tutta dei suoi coetanei che furono a volta a volta meravigliati, rapiti, e turbati anche, dal fascino della sua voce; ma noi inclìniamo a credere che esso sia mancato non per altra ragione se non per questa, che un giubileo ha bisogno, nella pratica comune, di un bene assodato riscontro di date, e che l'età dei poeti (la leggenda attribuisce al D'Annunzio stesso la scherzosa affermazione) non deve, come quella delle donne, essere soverchiamente indagata.

Poichè gli italiani che si sono affacciati alla vita quando il ciclo dell'epopea del risorgimento si era conchiuso, or che sono portati ad un loro esame interiore, non possono non ritrovare, a traverso l'opera dannunziana, interamente se stessi, non possono non scoprire, a traverso quel languore che parve sorprenderli dopo la gesta eroica, e per cui si meritarono gli strali più fieri dei superstiti dell'età precedente, il processo oscuro della loro nuova formazione, e il compito che era loro assegnato dal risorgente destino della patria.

Se essi furono estranei a quelle passioni di parte che pur avevano accompagnato l'opera dell'unità nazionale, era forse inevitabile; se essi non piegarono l'orecchio a chi raccomandava di continuare con lo sforzo più duro un lavoro compito tra difficoltà che parevano insormontabili, era forse naturale. Che cosa di più ovvio per la mente dei giovani che di far parte di un tutto, a cui non mancava alcuna di quelle condizioni per le quali un popolo è legato con vincoli indissolubili?

I giovani stettero a sentire la vita che pulsava dentro di sè, e la vita che si manifestava loro tutt'intorno. Furono sorpresi, nel momento in cui l'anelito della nazione aveva una sosta necessaria, da tutto ciò da cui gli occhi dei loro predecessori si erano distolti per forza, e ammirarono con la sorpresa di assistere ad un nuovo spettacolo tutta la bellezza e tutta la violenza che era in quella natura che li circondava. I sentimenti individuali come eccitati da una forza di reazione violenta prendevano vigore in ciascuno di noi, come a compensare quella somma di energia collettiva che i nostri padri avevano consumato. Egoisti, egocentrici, tutto quel che si voglia; ma non mai il disagio di un non trovato equilibrio fu più doloroso, quantunque avesse l'apparenza del più schietto edonismo. A tratti dopo il delirio panico del *Canto Novo* e quell'erotico dell'*Intermezzo* ci prese un senso di stanchezza e ci parve di poter informar la nostra vita alla compostezza di un estetismo, il cui ritmo, vitale nel passato, finiva per creare una curiosa discordanza di armonie, trasportato senz'altro nel nostro tempo. Ci straniammo da noi soltanto per trovare la via di essere più noi stessi, per sentire cioè la nostra vita con un'impronta che fosse più nostra. E fu il tempo dell'avvento del superuomo, una deviazione anche questa, ma che nascondeva nel suo apparire l'inquietudine dell'anima nostra, più che una tendenza ad asservire la nostra mente ad un modello letterario straniero.

Se la folla s'era, come era naturale, abbandonata nella più completa balìa dei suoi sfrenati impeti di godimento, se a nulla altro aveva rivolto la mente se non a far suo pro di quello che con la più grande abnegazione gli uomini del risorgimento avevano accumulato, c'era sufficiente ragione, per cui gli spiriti più complessi e più alti tendessero a contrapporlesi. Il fatto era spiegabile ma non giusto; poichè non è col distaccarsi dall'anima collettiva che si può trovare la ragione di vivere nobilmente.

L'atto del distacco però aveva il suo valore: indicava soltanto che ad una meta più alta si doveva tendere; e il popolo d'Italia sentiva oscuramente che sotto le scorie del superuomo era viva la sua stessa aspirazione a sollevarsi da quel languore nel quale esso era caduto. Sentiva oscuramente; ma verrà tempo che esso intenderà pienamente che quella manifestazione a cui non è stato avaro di scherni, ha forse contribuito più di quel ch'esso non pensi a rialzare la sua coscienza. Verrà tempo, dico, in cui il superuomo dannunziano sarà stato, in qualche guisa, il precursore di quegli eroi che l'ultimo libro delle *Laudi* ha celebrato con una forza suscitatrice di alte idealità e che dalla sterilità di una solitudine egoistica è tornato a vivere nella bellezza feconda della vita nazionale.

Più bello sarebbe che questo tempo fosse venuto oggi; più bello per l'Italia e per il poeta lontano. Il richiamo sarebbe stato dolce alla triste e pur serena nostalgia di lui della patria lontana, e la patria avrebbe dimostrato che ha compreso, che ognuna di quelle che in lui sono apparse deviazioni erano tesori di inquieto amore ch'egli le dava.

Le città italiane ch'egli ha celebrate saranno dunque ancora le città del silenzio? Se così è - ed altro ci avremmo dovuto aspettare — non manchi nel presente giubileo la voce di coloro che immutabilmente amano il grande poeta ed augurano al suo spirito vigile ed inquieto sempre, la forza onde ancora egli scuota l'anima nazionale e le additi — ora che sta mostrando di ritrovare se stessa — le vie verso il suo nuovo destino.

G. S. Gargàno.

"Le Vie dell'Oceano,,

È del primo ottobre 1911, e cioè distante di pochi giorni dalla dichiarazione di guerra l'articolo che Enrico Corradini pubblicava in queste colonne: «Tripoli e gli italiani dei cinque continenti». In quello scritto erano già in germe gli elementi della visione drammatica che ha preso forma e colore nell'opera teatrale: «Le vie dell'Oceano». Con la coscienza vivissima e sensibilissima dei problemi nazionali, che è il più singolare attributo spirituale del Corradini, egli discerneva subito gli effetti più tipici e che ad altri dovevano sembrare i più remoti della guerra novissima, sentiva come la conquista della Tripolitania dovesse rialzare il credito dell'Italia nel mondo e la nazionalità italiana argomento fino a quel giorno piuttosto di mortificazione che di esaltazione dovesse e potesse diventare causa di compiacenza e di orgoglio pei figli lontani dispersi nei cinque continenti. La coscienza nazionale doveva rifiorire tanto più vivace quanto più immemori e staccati e magari avversi all'Italia si erano sentiti, per necessità di cose, gli italiani emigrati che della patria sciaguratamente ignoravano i benefizi inestimabili, morali e materiali.

Ed ecco già delineato nei suoi tratti essenziali il protagonista del dramma, quel Giuseppe Carraro tenace fibra di lavoratore, dalla volontà indomabile, uomo d'acciaio che è riuscito ad accumulare una grande fortuna ed è ormai in grado di spartire fra i suoi quattro figli tanto da fare di ciascuno di essi un ricco proprietario. Il suo stato d'animo è, rispetto alla patria lontana, essenzialmente ambiguo e al Corradini riesce con pochi tratti a definirlo nettamente fino dalle prime battute del dramma. Egli è l'uomo di lotta, di disperata lotta economica che si ricorda dell'Italia soltanto quando a ricordarsene sia costretto dalle sopraffazioni individuali. Guai all'imprudente che si arrischi a mortificare l'italianità nella persona o magari semplicemente in cospetto di Giuseppe Carraro. Ma oltre la vigile difesa di una suscettibilità individuale, il patriottismo di Giuseppe Carraro non va e non può andare. Da troppi anni egli ha lasciato i monti della nativa Calabria, troppo misero è il ricordo che egli conserva degli uomini e delle cose del suo paese. In troppe occasioni le antiche e tristissime rimembranze trovarono conferma sempre più dolorosa nei sopravvenienti per le vie dell'Oceano: troppo egli si sentì abbandonato e per troppo tempo dal Governo della Patria lontana. Difesa della dignità personale, sì, ma preoccupazione e attività e amore operoso per quella che nella coscienza di Giuseppe Carraro è diventata una vana parola, no. Sicchè quando per una causa improvvisa «si rialzerà il credito della patria italiana nel mondo» la coscienza del Carraro sarà pronta al contrasto drammatico. E il contrasto si farà tragico quando nel conflitto interverranno i figli dell'emigrato, gli italiani che non videro mai la patria, che nel nome dell'Italia trovarono soltanto ragioni di avvilimento: gli uomini nuovi attaccati al paese a cui debbono la fortuna, coloro che si sono sempre vergognati — diciamo la parola amara ma esatta — di essere italiani. Per costoro nè un atto di energia del governo italiano, la proibizione dell'emigrazione in Argentina e neppure i fasti della guerra libica sono sufficienti per ravvivare un sentimento morto del tutto, anzi non mai nato. La loro ostilità anzi sarà resa più acre, più violenta, più aggressiva dal fatto che la nazionalità italiana, prima innocua e quasi vergognosa, ripiglia animo e ardire: gli emigrati di data recente confessano e proclamano la loro italianità e i figli degli immemori per forza di cose, assumono la veste dei rinnegati. Magnifico contrasto che si fa tanto più doloroso quanto più investe la stessa compagine familiare mettendo i figli contro i padri, le mogli contro i mariti. Contrasto che dalla tenue favola immaginata dal Corradini sgorga spontaneo con bella progressione di intensità dal primo al secondo atto, mettendoci sotto gli occhi prima gli attriti e poi il dissidio man mano più violento che scardina la famiglia Carraro, e la strazia: sicchè essa si divide naturalmente in due campi avversi: il padre da una parte, gli altri dall'altra. Ma il protagonista non deve lottare coi figli soltanto, deve combattere anche col proprio rimorso. Chi fece i figli quali sono? Chi lasciò che in essi si inaridisse ogni sorgente d'amor patrio? Chi consentì che crescessero ignari di ogni dovere nazionale? Nella duplice lotta Giuseppe Carraro trionfa soltanto in apparenza ed il suo è un ben triste trionfo. Ad espiare le colpe di cui si sente responsabile verso la patria egli avverte istintivamente e sicuramente che c'è un solo rimedio. Ripassare l'Oceano, tornare al paese, riportargli la forza degli uomini e dei danari di cui ha bisogno, rifarsi in una parola italiano d'Italia. Ma nella famiglia può trovare un solo compagno nel suo viaggio espiatorio: il più piccolo dei figli, l'innocente creatura di sette anni che per amore del padre è disposto ad amare la patria. Ma anche questo compagno egli per un tristissimo destino non potrà ottenere che a prezzo di sangue, del sangue di un altro suo figlio, che egli stesso ucciderà per riconquistare il bambino che gli era stato rapito. Tutto questo sappiamo al terzo atto quando Giuseppe Carraro è già fra i monti della nativa Calabria, in vista del villaggio dove nacque. Qui l'intonazione del dramma muta ad un tratto. Il dissidio crudele che là nella famiglia dell'emigrato della Repubblica Argentina ci era stato mostrato in forme realistiche, e tanto più ci era sembrato persuasivo quanto più pareva prendere forza dallo stesso corso fatale degli eventi, qui sopravvive soltanto nella coscienza del protagonista, turbata da strani scrupoli, sopraffatta da una specie di parossismo lirico che lo fa indugiare alle porte del villaggio natale e lo spinge a chiedere l'assoluzione degli anziani per le colpe verso la patria e verso la famiglia. Il rude uomo di lavoro si muta qui in una specie di Re Lear abbrancato alla prole che gli è rimasta fedele. Ora che siamo in Calabria la patria ci sembra assai più lontana di quando eravamo in Argentina. Il delitto familiare per quanto involontario (lo stesso protagonista ci avverte che uccise il figlio credendo di colpire un altro suo fierissimo avversario) è fatto così grave e doloroso, direi quasi invadente, per chi senta fortemente i vincoli della famiglia, e nessuno ignora che così sono sentiti specialmente nel mezzogiorno d'Italia che le preoccupazioni e gli scrupoli nazionali debbono per forza di cose passare in seconda linea. Il protagonista che vi ci si ostina tuttavia ci sembra ora fuori della realtà, non meno dei suoi giudici compiacenti, non meno del giudizio primitivo. Il dramma, come dissi, realistico si trasforma qui in una specie di tragedia pastorale che ci sorprende assai più che non ci commuova. L'esaltazione del protagonista col crescere che fa il diapason dei suoi mezzi d'espressione, non cresce nella sua forza persuasiva. Sulla fine del dramma egli si profila sui monti della Calabria come una immagine poetica, come un simbolo generico di colui che ritorna alla terra nativa e la bacia, ma sembra aver perduto il migliore e più tipico suo contenuto d'umanità.

Questo brusco mutamento d'intonazione fu avvertito dal pubblico del genovese Politeama Margherita che avvinto e convinto dei primi due atti, che ebbero il più lieto successo, si mostrò assai più freddo al terzo. Comunque questo lavoro di Enrico Corradini ha un merito insigne: porta sulla scena elementi drammatici nuovi. E per un teatro a temi obbligati come il nostro, questo è un requisito straordinario.

Genova, 6 marzo.

Gaio.

Le ultime scoperte antartiche

Quando il progredire dell'estate ha mitigato di tanto i rigori del freddo polare, da permettere ai ghiacci di aprirsi nell'azzurro del mare, allora è il tempo in cui le navi reduci dalle latitudini estreme riconducono tra i viventi i volontari andati incontro alla notte livida e al freddo che uccide. Per questo giungono ora, nel gennaio e nel febbraio che son i mesi più caldi dei paesi antartici, i messaggi degli ultimi trionfi e degli ultimi lutti, recati dalle navi che troppe volte ritornano con la bandiera della vittoria abbrunata a mezz'asta.

Ond'è che, in quest'anno appena iniziato, già le cronache han registrato il ritorno della spedizione germanica del luogotenente Filchner, quello dei superstiti della spedizione Scott, quello della nave australiana di Douglas Mawson: appena fuggevolmente notato il primo perchè non ricco di scoperte clamorose nè triste per tragici lutti, amplissimamente commentato il secondo pel suo annunzio di eroica grandezza e di dolore, segnalato brevemente il terzo per le drammatiche vicende ancora incerte e confuse.

Malagevole appare, col poco di particolari che — tranne per la spedizione Scott — si son potuti raccogliere finora, precisare i resultati che alla conoscenza della misteriosa regione possono aver recato i tre viaggi, l'uno dei quali sembra anzi ancora accinto all'esplorazione iniziata. Ma, perchè tutti e tre hanno pur già recato un contributo prezioso di scoperte nuove e perchè codesto contributo si collega facilmente all'immenso tesoro di dati raccolto in quest'ultimo quindicennio dalle spedizioni del De Gerlache, di Otto Nordenskjöld, del Drygalski, del Bruce, dello Scott, dello Shackleton, dello Charcot, dell'Amundsen, qualche cosa par che si possa dire non inutilmente sul punto a cui oggi si trovano, dopo le gloriose indagini recenti, le questioni fondamentali riferentisi alla calotta australe del nostro pianeta.

È certo infatti, che se noi colleghiamo insieme i resultati di tutte codeste spedizioni, che ognuna ha scoperto diecine o centinaia di miglia di coste nuove, misurato dossi subacquei e abissi oceanici, scalato montagne e valicato liscie platee ed irte cascate di ghiaccio, raccolte serie diligentissime di osservazioni meteorologiche, geologiche, naturalistiche, — vediamo chiarirsi in non piccola parte molti dei misteri affascinanti, pei quali tanti valorosi han cercato e taluno ha ottenuto di dare serenamente la vita.

E, per prima cosa, la disposizione delle terre e dei mari per entro la calotta antartica ci si chiarisce dinanzi con incertezze ogni giorno minori. I viaggi di quest'ultimo biennio hanno — quello di Amundsen e quello di Scott confrontati insieme — confermato quello che già l'esplorazione dello Shackleton aveva permesso di antivedere: lo estendersi fin oltre il Polo di quella gran terra continentale, che col suo orlo più settentrionale prospetta a 2700 e più chilometri dal Polo le coste della Nuova Zelanda e dell'Australia lontane appena quattro o cinque giorni di navigazione. Non solo: ma la fortunata corsa di Amundsen, mossa dalla terra di Edoardo VII, sembra aver dimostrato, che questa terra, che pareva separata per un larghissimo mare agghiacciato dall'altra esplorata dallo Shackleton e dallo Scott, forma un solo ammasso con quest'ultima, poichè il mare di Ross che si interna fra le due non pare essere, in sostanza, che una grande insenatura — grande come il nostro mare del Nord — tutta cinta di alte terre e coperta da una sola enorme platea di ghiaccio. E non basta ancora, chè, seguitando a levante della terra di Edoardo VII, è ignoto ma non lungo (e, stando a fondate presunzioni, occupato da altre coste fasciate di ghiaccio) l'intervallo che manca a raggiungere le terre costiere scoperte da Charcot e da De Gerlache a sud dell'America.

Così che sembra non essere troppo arrischiato oggi indurre l'esistenza d'una sola continua fascia di terre formante orlo meridionale a tutto il Pacifico, la quale girerebbe a un dipresso secondo la curva del settantacinquesimo parallelo tranne nella gran punta che si spinge a nord verso il vertice americano e nella più grande insenatura dove le estreme acque del Pacifico si nascondono sotto l'immane ghiaccia di Ross. Nè è qui tutto ancora, chè, stando alle monche comunicazioni pervenute finora intorno alle scoperte della spedizione Mawson, è fatta certa la congiunzione della gran terra Victoria — quella che gli inglesi da Ross a Scott esplorarono tante volte e per così enorme estensione — con quella Terre Adélie sulla quale sventolò per la prima volta nel 1840 la bandiera francese delle navi di Dumont d'Urville.

Altri lembi di terra, incertamente avvistati in passato o più spesso indovinati dietro la cortina dei ghiacci dalla terra Adelia verso ponente, non pare siano stati toccati dal Mawson; ma è ben certa fra le notizie che di lui son pervenute, quella del ritrovamento della Termination Land mal segnalata nel 1840 dal Wilkes e oggi toccata contiguamente alla terra di Guglielmo II scoperta dal Drygalski dieci anni sono. Così che, se alla terra Victoria aggiungiamo tutto l'altro giro di coste, parte accertate, parte non accertate ma non perciò da ritenere inesistenti, che si susseguono più o meno regolarmente lungo il Circolo Polare dirimpetto all'Australia e più in là, noi possiamo arrischiare ben più fiduciosamente che nel passato l'ipotesi, che un solo orlo di coste giri a sud di tutto il Pacifico e di mezzo l'Oceano Indiano: orlo di quale grande ammasso terrestre, se si pensi che tali coste non correrebbero men di diecimila chilometri e che dietro ad esse, là dove gli esploratori han potuto penetrare nell'interno, s'asconde una distesa interminata di terre occupante fin nel cuore la gelida calotta polare!

Più a rilento nelle conclusioni occorre andare, per quel che riguarda le terre antartiche a sud dell'Africa dove i naviganti hanno spesso veleg-

giato, fino al settantesimo parallelo incontrando di rado orli terrestri, assai più spesso muraglie di ghiaccio vivo; più a rilento ancora, a voler dedurre intorno ai termini meridionali dell'Oceano Atlantico, poichè quivi il 20 febbraio 1823 il baleniere Weddell arrivava fino ad oltre il settantaquattresimo parallelo in un mare tutto aperto e libero di ghiacci. Ma in questa nave appunto, trecento e più chilometri a levante della rotta del Weddell si stende la costa scoperta nel 1904 dalla spedizione scozzese del Bruce, e proprio in continuazione di tale costa verso mezzodì corre la nuova terra testè trovata dal Filchner, il quale ha toccato qui — pare — quattro gradi più a sud del punto raggiunto dal Weddell, l'estremo termine meridionale delle acque dell'Atlantico.

Forse anche qui un gran golfo si insinua, più grande ancora di quello di Ross, e occupato anch'esso nella parte più interna (dove il Filchner fu arrestato dalla barriera) da una platea di ghiaccio simile appunto a quella del mare di Ross? o forse invece si ha qui e in altre parti a mezzodì dell'Atlantico una penetrazione del mare così addentro nella calotta antartica, da scindere in più parti la massa continentale, che a sud del Pacifico e dell'Oceano Indiano appare unita e compatta? Non è possibile dirlo, poichè e i viaggi di esplorazione sono stati finora da questa parte troppo radi e saltuari, e in troppi punti le navi (come del resto sugli altri orli della calotta) si sono urtate alle immani barriere di ghiaccio compatto che sbarrano la via ai violatori dell'enigma polare. Ma è certo, che la presenza stessa delle barriere è volta per volta indice dell'esistenza di terre compatte alle quali la grande ghiaccia si appoggia, e che la presunzione di queste terre nascoste a tergo è rafforzata dal rapido diminuire del fondo marino ai piedi stessi della barriera, come da una folla di osservazioni meteorologiche e glaciologiche che tutte conducono alla medesima conclusione.

Poichè su questo punto fondamentale non è dunque possibile alcun dubbio, è da attendere con pazienza, che e le notizie ulteriori che perverranno intorno alle scoperte ultime e i messaggi attesi nel prossimo e nel lontano avvenire chiariscano — immenso campo d'indagini — tutto ciò che rimane incerto nei particolari. E intanto gioverà, anche nella divulgazione dei risultati scientifici al gran pubblico, far più parte che non si faccia abitualmente, all'esposizione di altri dati e di altri fatti quasi taciuti di solito soprattutto per quel che riguarda le osservazioni meteorologiche. Purtroppo su quel che sia l'intollerabile fierezza del clima ha richiamato abbastanza l'attenzione la tragica fine dello Scott e dei suoi; ma, certo quando avremo ragguagli più precisi sui dati raccolti da lui nel suo spaventoso ritorno, il quadro degli orrori di quell'*estate* antartica ci starà innanzi in tutta la sua fatale evidenza, e i confronti con gli altri dati raccolti contemporaneamente in altre parti della calotta polare assumeranno interesse più grande. Pensino i lettori che, sulle coste antartiche, a una latitudine ch'è pari a quella di Trondhjem, l'esploratore Nordenskjöld notò nel 1902 una temperatura di — 0°8 come media del mese *più caldo* di tutto l'anno; ed era la dimora del Nordenskjöld ben ventisei gradi discosta dal Polo, sedici gradi dal luogo dove lo Scott soggiacque coi suoi!

Ma Roberto Scott col generoso esempio invita altri dalla sua gelida tomba, altri che rispondano, com'egli e la lunga e bella schiera de' suoi predecessori e de' suoi compagni han risposto all'ammonimento del primo navigatore che oltrepassò, or fan quasi ventotto lustri, il limite della zona antartica e lasciò scritto:

« Nessuno si avventurerà mai più lontano; le terre che presumibilmente esistono nell'estremo sud non saranno vedute giammai! »

Carlo Errera.

ANGELO DE GUBERNATIS

La morte di Angelo De Gubernatis è stata un'eccellente occasione per ricordare degli aneddoti. Gli innumerevoli uomini, grandi e piccini, che lo hanno avvicinato in qualcuno dei tre continenti per cui è passata la sua piccola persona vivace, hanno da raccontarcene per lo meno uno per uno: qualche frammento della sua mobile vita dispersa si è accostato ai frammenti di moltissime altre vite disperse. La critica sintetica ne rimane imbarazzata e perciò indispettita. Già il critico puro — come il giudice di professione — non s'interessa alla biografia del giudicabile: vuole il fatto — stavo per dire il reato — l'opera insomma. Nell'opera le incoerenze della vita si armonizzano in qualche cosa di coerente: la personalità che vi si esprime appare in una unità su cui non è impossibile pronunziare un giudizio possibilmente unico e magari definitivo.

Va bene. Di Angelo De Gubernatis c'è anche l'opera. E quanta! Solo a tentarne una bibliografia approssimativa ci sarebbe da riempire parecchia carta. E con scarsa soddisfazione; perchè *a priori* si sa che chi leggerà tutti i libri bibliografati non troverà nè l'opera nè la pagina rivelatrice. Anche altri avrebbe potuto scrivere molte di quelle pagine, se pure soltanto Angelo De Gubernatis ha potuto scriverle tutte. Troppe. Che fu dunque questo poligrafo? Dove cercare le sue attitudini superiori? Nei Dizionari biografici? Compilazioni. Nella *Zoological Mythology*? Niente che equivalga per genialità scientifica Renan o Max Müller. Nei versi, nei drammi? Ma quei versi non superano le forme dell'ultimo romanticismo, già stanche quando il De Gubernatis cominciò a scrivere. Nelle prose descrittive, nella critica letteraria? Divulgazioni interessanti sulla rivista e dalla cattedra: prosa fluida ma quasi impersonale. Bastano a darle carattere l'onestà degli intenti, l'aspirazione all'ideale, i richiami frequenti a dottrine o a fantasie orientali? Dov'è dunque lo stile, la espressione di quest'uomo che pure riuscì ad apparire uomo di grande intensità intellettuale, una figura rappresentativa del genio italiano?

Ora in morte si sono ricordati di lui i popoli che in genere dell'Italia non hanno nulla da ricordare. La critica, disorientata, può fargli una colpa di questo che può essere stato anche un merito. Supporre che questa gloria sproporzionata d'oltre confine è stata un equivoco: una felice combinazione di illustri amicizie straniere coltivate con insistenza in un mezzo cosmopolita; la fortuna di avere intrecciata la propria vita mondana con quella di Bakunin, di Dora d'Istria, di Don Pedro. Insomma la fortuna di un esportatore che ha poi rimportato i suoi prodotti aumentandone il valore con il ben diginito giuoco della marca straniera. Tanto più che in patria pochi si sono dati la cura di riesaminarli con i loro occhi. La critica spicciola è meglio disposta a ripetere spesso un nome e un epiteto laudativo costante che a durar la fatica di leggere ogni momento un nuovo grosso libro, probabilmente scientifico.

Queste ed altre pregiudiziali potrebbero presentarsi a chi, non impaurito dalla quantità, nell'opera di Angelo De Gubernatis si mettesse a ricercare la qualità. Ma una anche più fondamentale; questa: tutto ciò che il poligrafo ha scritto è troppo per uso scienziato magari geniale, è troppo poco per un genio universale. Egli non rientra in nessuna categoria: perchè le supera tutte o perchè non è sufficiente a riempirne bene una sola? « È vero, è scandalosamente vero — ha confessato una volta quest'uomo — io nella mia vita ho avuto molti amori diversi: la scena, la scuola, la storia, la biografia, la mitologia, il folklore, Manzoni, Dante, l'Oriente, l'India e sopra ogni cosa l'Italia ». Benissimo. Ma che cosa ha dato la combinazione di tanti amori?

* * *

Ha dato non tanto l'opera di Angelo De Gubernatis quanto il De Gubernatis stesso. La distinzione non è sofistica. L'uomo che oggi è sparito tra il rimpianto di molti amici di tutti i paesi ha più che un interesse scientifico o letterario un interesse biografico. Cercatelo in uno solo dei suoi libri, in quelle pagine di ricordi dedicati ai giovani che esso intitolò « Fibra »: è la biografia di un uomo di straordinaria attività esterna ed interna, ed è un capitolo non trascurabile nella biografia dell'Italia degli ultimi sessant'anni.

C'è stata una fortuna iniziale nel suo destino quella di aver avuto vent'anni nel 1860. Il momento in cui il nuovo regno ebbe da improvvisare tutte le sue funzioni civili e intellettuali, in una università piemontese fra i candidati all'alta coltura c'era questo giovinetto pieno d'ingegno e di speranze vaghe. Era un precoce, quasi un ragazzo prodigio. Buona materia anche se ancora informe. Ma non erano più formati di lui tutti gli altri che quell'anno fortunato portò giovanissimi alle cattedre universitarie; anzi agli uffici più rappresentativi dell'intelligenza italiana. Perchè in quel momento della nostra vita nazionale il professore universitario non doveva essere soltanto un bravo professore, un valore relativo e speciale, ma un'intelligenza, un valore assoluto e nazionale. Il Ministero della Pubblica Istruzione, non ancora burocratico, aveva delle ambizioni di cui ora alla Minerva si deve sorridere non poco: l'ambizione di amministrare l'intelligenza italiana. Perciò si mise perfino a fare del mecenatismo. Fra coloro che ne godettero fu anche Angelo De Gubernatis. Il fanciullo prodigio, che i maestri dell'università torinese avevano esaltato in cospetto alla scolaresca, trovava delle autorità che lo esaltavano in cospetto all'Italia. Lo avevano aiutato a divenire il primo professore di sanscrito del nuovo regno, lo aiutavano contemporaneamente a rappresentare dei drammi storici. Non si facevano distinzioni allora tra le forme dell'azione intellettuale. I Ministri dell'Istruzione volevano essere paterni verso tutte le bravure dei loro pupilli di belle speranze; paterni e indulgenti: ad Angelo De Gubernatis perdonarono un trascorso giovanile, innocente di fatto, ma d'intenzioni nichilista.

Alle carezze, agli incoraggiamenti che lo esortavano a tutte le glorie il giovane professore rispondeva — bisogna convenirlo — con tutte le sue forze. Parlando, scrivendo, organizzando. Specialmente scrivendo, di tutto molto. Ma forse senza l'orgoglio di onniscienza che i suoi nemici gli attribuirono. Egli doveva esser convinto, così facendo, di attuare quel tipo ideale di scrittore civile che gli era apparso, modello di perfezione, sino dai suoi anni giovanili: lo scrittore per cui il valore scientifico o artistico dell'opera è secondario rispetto al suo valore morale o magari patriotticamente pratico. In fondo il concetto che il De Gubernatis mostrò sempre di avere della letteratura fu il concetto che se ne aveva prima del '59. Egli credette forse di averlo modificato profondamente allargandone l'intento patriottico a un intento cosmopolita umanitario: ma l'allargamento non fu progresso. Questo è anzi quanto di più caratteristico presenta tutta la sua attività letteraria, dai venti ai settanta anni: che cambiano gli argomenti, si rinnuovano le curiosità, ma i modi dell'apprensione e dell'espressione sono gli stessi. Potrebbe continuare indefinitamente.

Vittorio Imbriani molto per tempo dette del De Gubernatis un giudizio che è poi quello che Goethe aveva dato di un fanciullo prodigio dei suoi tempi: « Der Wunder ist verschwunden Das kind ist geblieben ».

« Il miracolo se n'è andato, e il fanciullo è rimasto. » — Può parere esagerato e crudele. Ma non è esagerato, nel nostro caso, se non per quelli che hanno preteso di vedere un miracolo là dove non ci era; non è crudele per chi senta come il rimanere fanciulli per tutta una lunga vita generosamente spesa nell'opera sia un dono prezioso quasi quanto quello del genio. Noi concediamo volentieri di esser fanciulli ai poeti: concediamolo a questo poligrafo che è morto con la buona illusione di aver fatto della poesia attiva vivendo.

G. C.

La questione della Marciana

Ma come, sento domandarmi da più parti, esiste una *questione* intorno alla Biblioteca Marciana? O non si è provveduto recentemente alla sua definitiva sistemazione quando, e precisamente nel 1905, dal Palazzo Ducale ove l'aveva confinata un secolo fa Napoleone, fu trasportata alla Zecca? La questione sussiste ed è purtroppo gravissima ed urgentissima.

Il recente trasporto al Palazzo della Zecca non è stato soltanto un fatto materiale ed isolato, ma con esso si è iniziato un nuovo periodo della storia e dello sviluppo della Marciana. Nel breve giro di otto anni, infatti, non solo tutte le ricche e copiose raccolte manoscritte e a stampa hanno ricevuto un nuovo ordinamento più razionale; non solo si sono istituite comode sale di consultazione che prima non esistevano, e si sono in parte modificati ed avviati a un generale rinnovamento i cataloghi; ma si è posto mano a varie serie di pubblicazioni intese a far conoscere in modo rigorosamente scientifico, anche ai lontani, i tesori che essa racchiude.

Così mentre il chiaro comm. Carlo Frati — il quale alla Marciana ha dedicato e dedica tutta la sua energia, tutto il suo valore e, cosa ancor più rara e preziosa, tutto il suo affetto — iniziava insieme al prof. Segarizzi, suo degno collaboratore, la pubblicazione del Catalogo dei Codici Marciani italiani che comprenderà almeno sei volumi, mentre il prof. Frati fondava il *Bollettino bibliografico Marciano* e incominciava la serie delle *Relazioni triennali* sullo sviluppo della Marciana, mentre il dott. Segarizzi iniziava il *Catalogo delle antiche stampe popolari* edito dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo sotto gli auspicii della Società Bibliografica Italiana; si preparava il materiale per altre pubblicazioni importantissime, come ad esempio la riproduzione integrale di alcuni dei codici più famosi, facendo seguito alle grandiose riproduzioni già eseguite, del *Breviario Grimani*, in dodici volumi in-folio, dell'*Omero* pubblicato e illustrato dal senatore Comparetti, e dell'*Aristofane* edito dal professore Allen di Oxford.

Vediamo ora i considerevoli incrementi, gli accrescimenti normali avuti dalla Biblioteca Marciana e gli acquisti che fecero dettare queste significantissime parole all'illustre bibliotecario della Sorbona Emile Chatelain in un recente suo articolo: « *Les savants italiens et étrangers trouveront désormais à Venise une des bibliothèques les plus riches et les mieux organisées de l'Europe* ».

Fra gli incrementi maggiori deve annoverarsi anzitutto l'acquisto in blocco di notevole parte della libreria già appartenuta ad Andrea Tessier (morto nel 1896) e venuta dopo un decennio ad accrescere le raccolte marciane; ricca di molte edizioni rare e pregevoli dei secoli XVI e XVII, di incunaboli, di Aldine, Giuntine, Giolitine: circa 4000 volumi e 6500 opuscoli, oltre non pochi giornali veneti, pergamene, fogli volanti. Notevole, più che per numero di volumi, per importanza intrinseca, fu pure il dono dei disegni, schizzi, fotografie, manoscritti, libri, già posseduti e postillati dall'illustre storico dell'arte G. B. Cavalcaselle, dono fatto dalla vedova di lui nel 1904. Altro acquisto rilevante fu quello conchiuso nel 1911 della raccolta drammatica Salvioli, cioè dell'intera collezione di opere teatrali d'ogni specie, messa insieme con lunghe cure da Giovanni Salvioli e dal figlio Carlo, per quella *Bibliografia universale del teatro italiano*, di cui fu pubblicato nel 1894 il primo volume, rimasto purtroppo unico. Questa raccolta che comprende non meno di 10500 pezzi teatrali, per la massima parte italiani o tradotti in italiano, è venuta provvidenzialmente ad aggiungersi all'altra cospicua *Raccolta drammatica* che la Marciana già possedeva e di cui fanno parte, tra l'altro, due preziose serie dei melodrammi rappresentati nei teatri veneziani dei secoli XVII, XVIII, XIX, una delle quali messa assieme da quel consigliere veneziano dott. Giovanni di Gerardo Rossi che Vittorio Cian chiamò argutamente « una figura goldoniana dopo il Goldoni ». E per tacere di altri notevoli incrementi ottenuti per via di acquisto, come ad esempio, del Catalogo generale delle opere a stampa del British Museum, in un centinaio di volumi (opera bibliografica fondamentale, di cui non esiste in tutta Italia che un paio di esemplari completi); del Catalogo delle opere a stampa della Biblioteca Nazionale di Parigi, in corso di pubblicazione; di numerosi Cataloghi di manoscritti di diverse Biblioteche d'Europa; della intera serie delle pubblicazioni della « Société des anciens Textes », della « Société de l'histoire de France », della « Société de l'histoire de Paris »; delle Tesi accademiche delle Università di Berlino, di Gottinga, di Jena, di Kiel; basterà accennare che altra fonte notevolissima di incremento si aggiunse nel 1911 alla Marciana per effetto della nuova legge sul diritto di stampa la quale, mentre assegna le pubblicazioni delle altre provincie del Veneto alle biblioteche locali (governative o comunali), riserva quelle della provincia di Venezia alla Marciana.

Ma di gran lunga superiore a quelle sin qui ricordate è, così per numero di volumi come per importanza intrinseca, l'accessione della intiera libreria donata dall'illustre poliglotta prof. Emilio Teza, mancato ai vivi lo scorso anno.

Essa consta di circa 30000 volumi, senza calcolare gli opuscoli, i manoscritti e la corrispondenza. Ora questa preziosa suppellettile che rappresenta il materiale di studio adunato in oltre mezzo secolo d'insegnamento universitario da uno dei più insigni nostri filologi e glottologi, e che meriterebbe anche per l'importanza ed il genere delle opere, un collocamento e un ordinamento speciale, sta rinchiusa in 292 casse *per mancanza assoluta di spazio:* alla Marciana — è bene lo si sappia — tra brevissimo tempo non vi sarà disponibile neppure un metro di scaffalatura: e si noti che perfino i locali oscuri, i sottoscala furono utilizzati dall'alto in basso!

Di fronte a una così penosa situazione quale il rimedio? Scartata, per ragioni ovvie, la possibilità e la convenienza di trovare a Venezia un altro locale adatto, la soluzione non può essere che una: ridonare la Marciana alla sua antica sede, quella Libreria che il Sansovino creò per essa e dalla quale mai avrebbe dovuto essere allontanata. Le ragioni storiche di questo provvedimento, collimano — per una volta tanto — con i criterii della più rigorosa praticità: abbattuta infatti una porta murata nel periodo napoleonico, i locali della Zecca verrebbero a congiungersi per mezzo di un corridoio, alle sale della antica libreria: sale che oggi fanno parte del Palazzo Reale (ma che non vengono mai occupate), ove troverebbero posto nuove aule di consultazione, una esposizione dei cimelii marciani e la Raccolta Teza, assicurando pure per una lunghissima serie di anni, locali capaci per i numerosi ed insperati accrescimenti. E che la Libreria del Sansovino abbia ad essere, in un avvenire che si spera prossimo, restituita al suo pristino uso, è un antico desiderio degli studiosi e di quanti furono preposti alla conservazione ed all'ordinamento di questo glorioso istituto.

Quali gli ostacoli al raggiungimento del bel sogno? In apparenza nessuno. Ma trattandosi di materia così delicata nella quale avrà il massimo peso la volontà del nostro amato Sovrano, è doveroso il maggiore riguardo e la più riservata discrezione. Mi limiterò ad esporre la cronaca dei tentativi e dei passi fatti da diverse parti con varia fortuna fino al giorno d'oggi.

A prescindere da qualche articolo apparso qua e là nei giornali e da un accenno contenuto nella pubblicazione commemorativa del recente trasporto della Marciana, la Società degli amici dei Monumenti di Venezia nella adunanza del 17 maggio u. s. su proposta del prof. Fogolari emise un voto unanime per il ripristino della Libreria Sansoviniana; e il senatore Molmenti, che presiedeva la seduta, annunziò che egli, insieme a senatori e deputati di Venezia, si sarebbe recato collegialmente a sostenere la necessità dell'annessione della Libreria alla sede attuale della Marciana, presso i Ministri della Pubblica Istruzione e della Real Casa « con la maggior confidenza nella generosità del Re ».

Da allora in poi gli avvenimenti sono andati maturandosi con sintomi veramente confortanti. Infatti un comunicato di carattere ufficioso apparso nella *Rassegna dei lavori pubblici* del dicembre scorso, e riprodotto poi da vari giornali, dopo aver giustamente osservato che « buona parte della lista civile è assorbita dal mantenimento del patrimonio demaniale della Corona », costituendole « un onere non indifferente » soggiungeva: « Non sappiamo quale sia il pensiero del Re in proposito, ma non crediamo davvero che Egli si rifiuterebbe di cedere buona parte della dotazione della Corona allo Stato ». Circa un mese appresso, l'8 febbraio, un diffuso giornale di Milano, a proposito di trattative tra il Municipio di quella città e il Ministero della R. Casa relativamente al Palazzo Reale di Milano, anche più esplicitamente scriveva: « Per la cronaca devo aggiungervi correr voce che una pratica simile a quella studiata a Milano si voglia iniziare anche dal Comune di Venezia (o meglio: dal Ministero dell'Istruzione per la Marciana) e che *S. M. il Re personalmente si sarebbe fin d'ora dichiarato ben disposto a sanzionare qualunque cessione di palazzi reali, quando tale cessione deva risolversi in un effettivo vantaggio per il pubblico* »: ciò che è appunto il caso della Marciana.

Di fronte a tali disposizioni è veramente deplorevole che ad una questione di alta cultura e di puro decoro nazionale, più che cittadino, si sia lasciato dare un colore politico con l'interrogazione svolta alla Camera nella seduta dell'8 febbraio dal deputato Chiesa; ed è ancor più deplorevole che il Sottosegretario di Stato, rispondendo a questa interrogazione, abbia accennato al proposito di risolverla con espedienti che non sono degni nè di Venezia nè dell'Italia. (Rimando i lettori più curiosi o più increduli all'edificantissimo resoconto stenografico della seduta). Non è appena otto anni dopo aver speso lire 300.000 per il trasporto della Marciana e dopo le grandi fatiche che è costato al personale il suo nuovo attuale ordinamento, che si può seriamente pensare a disgregarla per formare delle specie di succursali o *dépendances*, come s'usa per gli alberghi! La questione della Marciana non è questione di *chiese*, nè ortodosse, nè eterodosse; è questione di dignità e di decoro nazionale, ed in questo campo deve esser lasciata.

Il bibliotecario della Marciana — figlio e fratello di bibliotecari — che al raggiungimento di questo ideale ha consacrato e consacra tutta l'operosità e l'entusiasmo di cui è capace, ha persino, da uomo previdente, preparato l'epigrafe che dovrebbe ricordare ai posteri questa fausta restituzione e l'ha pubblicata. Auguriamo che il suo voto (che è voto degli studiosi di tutto il mondo scientifico) possa essere al più presto appagato.

Aldo Ravà.

I librai del Pavaglione

Il classico luminoso portico del Pavaglione che è a Bologna uno dei luoghi più graditi per la quotidiana passeggiata di gai stacendati e degli eleganti, che ha ricchi negozi abbaglianti di doratura e di specchi, e mette all'Archiginnasio, sede un giorno del celebre Studio ed oggi di una delle più importanti biblioteche d'Italia, ha veduto pure in ogni tempo, sotto i suoi begli archi, librerie famose, ultima delle quali, illustre e sempre florida, è quella di Nicola Zanichelli. Della libreria Zanichelli, che è anche una specie di succursale dell'Università, meno cattedratica e solenne e più allegra e vivace, e dove tempo addietro si raccoglieva l'eletto cenacolo carducciano di cui v'è ancora qualche superstite, ha parlato alcuni anni fa in questo stesso giornale Giuseppe Lipparini, che delle cose più singolari e delle manifestazioni intellettuali più notevoli di Bologna raccolse allora in alcuni efficaci quadretti i tratti più salienti. I lettori del *Marzocco* non se ne saranno certo dimenticati e a molti di essi che conoscono ed amano Bologna sembrerà, ripensandoci — come sembra a me ora che ci ripenso — di ripassare sotto le belle volte del Pavaglione, sul lucido battuto presso le robuste colonne marmoree, e di scorgere entro la famosa libreria, attraverso le montagne di libri variopinti, il profilo degli illustri letterati ivi raccolti a piacevole conversazione. Non sarà quindi discaro a qualcuno di essi se mi permetto di prenderlo per mano o sotto braccio e di accompagnarlo un poco a spasso sotto il Pavaglione. L'ora è tardissima — Bologna è sempre la città dei nottambuli; ma i nottambuli in questo momento non girano: sono nelle osterie e nei caffè a far onore a Bologna la grassa — e il luogo è dunque deserto. Tutte le botteghe sono chiuse e nessuna visione moderna e indiscreta di ninnoli e di chincaglierie ci disturberà la fantasia, se ci proveremo ad immaginare il Pavaglione anni fa, secoli fa, quando Zanichelli ancor non c'era ma c'erano gli operosi benemeriti predecessori di lui. Passeggiamo un poco è con noi Albano Sorbelli, direttore della Biblioteca comunale che ha sede nell'Archiginnasio e quindi un poco padrone del luogo, e ci risuscita vecchie cose, vecchie memorie, dandoci narratele interessanti « *Notizie sugli antichi librai delle scuole del Pavaglione* », notizie che egli ha raccolte in sua recente pubblicazione, riccamente illustrata, edita appunto dalla ditta Zanichelli. Il tempo non sarà perduto per chi ama ricongiungere le cose vive con le cose del passato e sa cogliere il senso intimo, arcano, tanto profondo quanto difficilmente esprimibile, dei nomi e delle date che la storia rievoca nei luoghi ove un giorno ebbero la loro vita e il loro valore.

Il bellissimo portico sotto cui siamo, sorse col disegno di un architetto illustre, del Terribilia, tra il 1562 e il 1563. Ma non da tre secoli e mezzo soltanto vi hanno bottega i principali librai della città; prima ancora che venisse ridotto nella forma attuale e sopra vi si ergesse la elegante e pur maestosa fabbrica dell'Archiginnasio o della *Sapienza* (si disse poi che il Papa volesse qua appunto la sede dello Studio, qua presso San Petronio, per impedire ai bolognesi di compiere il gigantesco disegno della basilica, che avrebbe superato, per vastità, San Pietro), prima ancora, fin dal quattrocento, il Pavaglione era non solo, come dice il nome, il luogo dove vendevansi i filugelli, ma anche un notevole centro di scuole e quindi di librai. Le scuole di diritto, un tempo fiorentissime, anzi, come si sa, le più famose di Europa, dipendevano dalla fabbriceria di San Petronio, e nell'Archivio della fabbriceria il Sorbelli ha potuto trovare molti contratti di affitto, alcuni interessanti davvero e curiosi, con i librai. Le botteghe a questi affittate erano poi nel Pavaglione, sotto il portico delle scuole e nelle case che lo fronteggiavano, e se ne trovavano pure nelle strade adiacenti, nella via dei Libri, sotto il portico della Morte, nel principio di Borgo Salamo, di via del Cane e di via Foscherari: luoghi della maggior parte dei quali resta ancora il nome e di cui, senza scostarci dal Pavaglione, vediamo ergersi le vecchie case e curvarsi le ampie arcate, con tetri contrasti di luci e di ombre, nella notte. Molti erano allora i librai; ma non floridissimo doveva sempre essere il loro commercio. Il Sorbelli ricorda che Benedetto d'Ettore Faelli, celebre stampatore bolognese del quattrocento, dovette intervenire una volta, a favore del fratello Rinaldo che aveva una bellissima libreria sotto le scuole e i cui affari, si vede, non prosperavano molto, promettendo di pagare per lui alla fabbriceria di San Petronio, l'affitto della bottega. E ricorda pure — a mostrare la grassezza degli affari che i librai concludevano in quei tempi — il noto esempio dell'Ariosto, che consegnò al suo libraio cento esemplari del l'*Orlando* per la somma di centocinquanta lire e con l'obbligo di vendere ogni copia a quaranta soldi: il libraio veniva così a trarre un guadagno finale di cinquanta lire e cioè del venticinque per cento, senza nessun diritto di resa. Si contenterebbero di così poco i librai d'oggi? Il Sorbelli, che di libri se ne intende più di me, mostra di dubitarne. Certo, giova notarlo, i librai del quattrocento e del cinquecento, anche senza troppo ingrassare, anche soffrendo ogni tanto di qualche crisi finanziaria, non dovevano poi penare. Vita onesta e modesta la loro, ma discretamente redditizia: e l'aumentare del loro numero e l'ingrandirsi delle loro aziende ne è prova sicura.

Fin dal quattrocento, ho detto, essi cominciarono a stabilirsi sotto il Pavaglione. Vennero, tra i primi, i Benedetti, il più noto e operoso dei quali fu Platone, e i Libri che esercitarono il loro commercio nella via omonima almeno dal 1420 al 1451, commercio che più tardi, nel 1505, un loro discendente, maestro Cristofalo dei Libri, trasportò sotto le scuole. E i Benedetti e i Faelli, già ricordati, oltre il Libri, li troviamo, con belle e ricche botteghe, nel cinquecento. Intorno alla metà di questo secolo il commercio librario di Bologna è nel suo più bel fiore: il grande impulso dato alla tipografia nella fine del quattrocento e nei primi decenni del cinquecento aveva posto sul mercato un enorme e vario materiale, offrendo così un mezzo certo di guadagno a molte case cittadine e forestiere. Oltre infatti i bolognesi già rammentati vi aprirono negozi i più celebri librai d'Italia. Aldo il vecchio, per esempio, che è ricordato qui tra il 1508 e il '500, e il fiammingo Torrentino che lavorò quasi sempre in Italia e specialmente a Firenze, chiamatovi dai Medici. Intorno al Pavaglione ben venti case librarie si contavano verso il 1540, e tutte intitolate a bei nomi. Basti accennare, oltre al Torrentino, ai Benedetti e ai Faelli, i Pagliaroli, una delle più antiche famiglie di librai, i Longhi, che continuarono il commercio librario fino al settecento, in cui divennero anche industri ed illustri editori, Francesco da Correggio, Marcantonio di Gianfrancesco da Rolteno, Francesco Libanori, Anselmo da Correggio, Bartolomeo Guglielmini, Gasparo dalle Spade, Rinaldo Lazzarini, Francesco Bandolini da Carpi, Desiderio di Giovanni Maria Zaccarelli, il Ferroni, futuro editore delle opere dell'Aldrovandi, Giovan Francesco di Pier Arrighi, Carlo di Giacomo Pettinari, Battista di Angelo Silva.

Col venir del seicento decade un po' a Bologna il commercio librario; ma la bella tradizione, viva da tanti secoli, non si spegne sotto il rinnovato sontuoso palazzo del Terribilia. Un'importante libreria vi compare nel settecento; quella di Lelio Della Volpe; poi nel secolo successivo le librerie Maraghi e Rossi, pure degne di ricordo. Ma particolarmente notevole la bottega di Lelio Della Volpe, che è certo una delle più reputate d'Italia e dove convengono le persone più illustri della città: dotto cenacolo che non è solo una fucina di pettegolezzi e di chiacchiere, ma dove gli amichevoli conversari si risolvono talvolta in ardite iniziative librarie, in decorose, pregevoli imprese editoriali. Dietro le chiuse imposte sembra ancora risuoni gaio e leggiadro cicaleccio delle dame che si dilettano di libri e di sapere come breve intermezzo alle lunghe quotidiane galanterie; e sembra venire il rumore di gravi solenni discussioni tenute da professori e da accademici e interrotte ogni tanto da giocondo risate. Forse dalla scherzosa intesa o dalle serie attitudini di alcuni avventori del Della Volpe, di poeti, di eruditi, di pittori, di avvocati e di medici, sta sbocciando o maturando l'idea di un poema burlesco in ottava, che nobiliti con gli orpelli e i fronzoli settecenteschi i semplici e disadorni ma freschi e vivi racconti di Giulio Cesare Croce sulle avventure di Bertoldo e di Bertoldino. E gli allegri poeti si distribuiscono fra loro, ridendo, e distribuiscono agli amici e colleghi lontani, al Frugoni allora così ammirato e celebrato, al Baruffaldi pur tanto noto ai suoi tempi, i canti del futuro poema, che uscirà il 1736 in una splendida edizione, una di quelle edizioni che il Della Volpe quando vuole sa far così bene, con le note di un altro illustre letterato, Giovanandrea Barotti, specialista nel commentare poemi eroicomici e burleschi, e con le belle incisioni di Giovanni Maria Crespi, detto lo Spagnolo, ritatte da Lodovico Mattioli.

La passeggiata è finita. Alcuni nottambuli di Bologna la grassa irrompono a un tratto sotto il classico portico dove abbiamo rievocata un po' di storia di Bologna la dotta. Nomi e date e memorie ritornano lontano in grembo al passato, da cui si erano tolti per un istante. Ma, quasi in fondo al Pavaglione, da alcune mostre non chiuse, guardano e sorridono ancora i volumi di Nicola Zanichelli, l'editore di Giosue Carducci e di Giovanni Pascoli, il libraio che nella storia delle lettere e della cultura italiana dell'ultimo cinquantennio tiene uno dei posti più elevati. Allontaniamoci soddisfatti, chè la bella gloriosa tradizione neanche oggi si è spenta.

Giovanni Nascimbeni.

PALINODIE VERDIANE

Mentre, applicando in senso del tutto materialistico anche alla musica il concetto di progresso, ci eravamo abituati a guardare dall'alto in basso l'arte del passato — quasi che l'essere posteriori in data costituisse di per sè solo un merito grande, e mentre lo stesso Verdi (a causa di questa nostra disposizione di spirito tutto assorto nel «progresso della tecnica moderna» e nella contemplazione dei «nuovi orizzonti» che si aprono oltre Alpe) cominciava ad essere se non abbandonato — il che per ragione di repertorio sembra finora assai difficile che possa accadere — per lo meno un po' trascurato, ecco che sopraggiunge, con la puntualità matematica che il tempo soltanto conosce, il centenario della nascita del nostro grande operista. Si sarebbe potuto supporre, dato il nuovo corso delle idee, che la data storica non sarebbe stata accolta con soverchi entusiasmi. Ma Verdi è troppo fulgida gloria nazionale perchè ciò possa accadere.

Passando dalla quasi indifferenza all'interessamento più esuberante, siamo infatti caduti tosto nell'eccesso contrario; e già tutto fa credere che si varcheranno quei limiti — dettati da un retto senso della misura — che renderebbero l'omaggio più serio e imponente.

Invece di una grandiosa, unica commemorazione avremo durante tutta l'annata una pioggerella minuta di piccole commemorazioni sparsa su tutta la penisola, che non si vede quanto possa giovare allo scopo che si vorrebbe raggiungere.

Se il movente è altamente rispettabile, il modo di manifestazione è pur sempre discutibile. E nulla vieta che si possa — a nostra edificazione — intrattenerci alquanto a considerare l'uso o l'abuso che si fa del nome di Giuseppe Verdi in questa occasione. Non già per fare del purismo o del puritanismo, poichè nessuno più di me è disposto a concedere tutto il concedibile alle debolezze insite nella natura umana e che — vedi combinazione — non vengono mai così spontaneamente a galla come in tempo di commemorazioni: ma per vedere un po' a quale risultato positivo approdi tutto questo tumultuoso agitarsi di comitati grandi e piccini, questo affaccendarsi di tante degne persone per onorare Giuseppe Verdi... e un poco anche sè stesse.

Si suol dire in simili casi con dantesca eleganza: «fannogli onore, e di ciò fanno bene»: cioè, non guardate agli scopi nascosti, anche se non completamente altruistici, ma ai risultati. Giustissimo: vediamo dunque in che modo da parte degli organizzatori di solennità verdiane si è corrisposto alla generale aspettativa.

* * *

Come si viene commemorando fra noi il centenario della nascita di Verdi? È forse un po' troppo presto — secondo taluni — il proporsi questa domanda, mentre non siamo ancora che ai primi mesi dell'anno e la gloriosa ricorrenza del 9 ottobre è ancora lontana.

Ma a giudicare dal già fatto e da ciò che si sta preparando non è fuor di luogo l'esprimere sin d'ora un dubbio: che cioè tale manifestazione non sia per corrispondere a ciò che sarebbe più logico e più naturale di fare.

Verdi è stato lasciato, è vero, un po' in disparte in questi ultimi tempi, ma non si può farlo passare per un dimenticato: parlare a proposito delle sue opere di esumazioni sarebbe assurdo e temerario. Bastava dunque, per raggiungere degnamente lo scopo, preparare un ciclo di festeggiamenti a Parma, meglio ancora, a Busseto, presso il casolare che lo vide nascere e dove avrebbero potuto recarsi i rappresentanti di ogni parte d'Italia in un indimenticabile pellegrinaggio d'arte e di italianità.

Qualche altra onoranza, ma di minore entità si sarebbe potuta anche organizzare a Milano e a Roma per ragioni ovvie a comprendersi.

E sarebbe stato inoltre oltremodo istruttivo e attraente al tempo stesso il poter vedere nei teatri in cui avvennero prime rappresentazioni di opere verdiane riprodotti degnamente questi lavori, taluno dei quali da gran tempo più non si eseguisce.

Così la nostra Pergola dove si diede per la prima volta nel 1847 il *Macbeth* avrebbe potuto con una solenne esumazione di questo spartito riaffermare nel modo migliore la sua novella esistenza dopo i recenti e indovinati restauri.

Certo se si fosse riusciti a contenere le onoranze verdiane entro i limiti di un programma sobrio e sintetico come è quello cui ho accennato, esse avrebbero guadagnato assai in serietà e altezza di significato. Le cose però accennano a procedere in modo assai diverso.

È giusto riconoscere che a Parma si è pensato e si pensa di fare qualche cosa di veramente degno; non sappiamo se improntato a quell'ampio significato nazionale che sarebbe stato desiderabile, ma certo con buoni e lodevoli propositi. Ma il male si è che attorno a questa logica iniziativa si sono moltiplicate in tutti i centri d'Italia, grandi e piccoli, altrettante iniziative a scartamento ridotto, disperdendosi così le forze all'infinito e con ben poco costrutto.

Certo se tutto si limitasse al dilagare di innocui comitati, più o meno promotori di qualche cosa, a un diluvio di conferenze commemorative, o di pubblicazioni di circostanza, all'apposizione di miriadi di lapidi con relativa epigrafe in stile scultorio, non ci sarebbe niente di male. Nè sapremmo scorgere alcun inconveniente in tutto ciò che offra un carattere di spontaneità popolare, come concerti di corpi musicali di società corali e simili: forma di omaggio sincera e senza troppe pretese e quindi fra le più simpatiche.

In queste manifestazioni, volutamente modeste, non si può in fondo riscontrare quella inadeguata rispondenza del mezzo al fine che rende un omaggio inadatto e inopportuno.

Tale sproporzione invece non si può a meno di rilevarla nelle esecuzioni di opere verdiane allestite sin qui con intenti commemorativi. Anche a Firenze abbiamo avuto un'interpretazione dei *Lombardi alla prima crociata* sulla quale la nostra critica, pure di solito così indulgente, ha dovuto fare ampie riserve.

Quanto ai nostri pubblici, essi sono ormai abituati alle esecuzioni mediocri. Certo, quando sono chiamati ad assistere ad una specie di solennità artistica essi ritrovano ancora qualche resto delle antiche esigenze; e non possono a meno di accorgersi che si fa troppa a confidenza con la musica del grande e popolare maestro. Qualche scatto di protesta è allora inevitabile ma è cosa passeggiera. Un titolo magniloquente sul cartellone e l'impeto travolgente della musica verdiana hanno fatto, anche una volta, il solito miracolo.

Resta però in fondo all'animo un'impressione strana, fra lo sdegno e l'ammirazione per questo curioso e comodo sistema di commemorazioni a buon mercato. La trovata è semplice e ingegnosa e consiste appunto nello sfruttare abilmente l'occasione del centenario per mettere in scena quel numero di opere di Verdi che, su per giù, si è soliti ad eseguire, avendo però cura di battezzare tutto ciò col nome pomposo di «stagione verdiana». L'esecuzione lascia qualche cosa a desiderare? Poco importa.

Le «buone intenzioni» (fra le quali va messa anche quella, legittima in un impresario, di fare ottimi affari) finiscono sempre col trionfare. Con l'ombra sdegnosa del grande maestro ci si potrà sempre scusare dicendo: «Sì, è vero: le esecuzioni che apprestiamo nel vostro nome non sono degne di Voi. Siamo i primi a riconoscerlo. Ma le intenzioni nostre sono rette. Noi vi profaniamo, è vero, ma con l'intento di rendervi onore; e se, attraverso le odierne riproduzioni i connotati delle vostre celebri creazioni risultano a mala pena riconoscibili, ciò non toglie che i nostri sforzi mirino alla sempre maggior vostra gloria e a quella dell'arte italiana».

* * *

E certo se l'ombra del grande maestro potesse ascoltare simili giustificazioni non se ne stupirebbe gran che. Si sa in qual conto egli tenesse il teatro ed il pubblico.

Nè il pessimista incorreggibile che, nelle lettere alla contessa Maffei, faceva tante e così disparate considerazioni sulla vanità delle cose umane, avrebbe potuto pensarla diversamente su questo argomento.

In una di quelle lettere, così caratteristiche nella loro energica concisione, egli ha delle parole amarissime circa i suoi rapporti col teatro e col pubblico; e anche quando accenna alle sue vittorie — legittime se ve ne furono — ci fa ripensare al *vanitas vanitatum* dell'Ecclesiaste.

«Quando si ha da fare con quella galera che altri chiamano teatro, non si è mai padroni del proprio tempo. Poveri artisti, che molti hanno la... dirò, bontà d'invidiare: schiavi di un pubblico il più delle volte ignorante (meno male), capriccioso e ingiusto. Mi vien da ridere, quando penso che anch'io ho avuto delle *tenerezze*... avevo 25 anni... ma furono di breve durata. Un anno dopo la benda mi cadde; e quando, in seguito, ho avuto a fare con lui, mi armavo di corazza, e preparato alle fucilate dicevo: *A noi!* Difatti eran sempre battaglie! Battaglie che non facevano mai buon sangue, anche quando si vinceva!.. »

Su questo argomento, ma considerato sotto tutt'altro aspetto, è pure interessante ricordare quanto ebbe a scrivere la consorte eletta del Maestro in una di quelle «spiritosissime lettere alla Chiarina Maffei, nelle quali essa si rivela» come ebbe a dire Alessandro Luzio «pienamente degna di Verdi per coltura e finezza di sentimento».

«Vi sono certi esseri — scriveva Giuseppina Strepponi Verdi alla Maffei nel 1875 — che secondo il mio modo di sentire vanno lodati ed osocati in guisa tutta particolare. L'orgia, il baccanale dell'applauso mi pare debba offendere la loro alta natura!... Ma la moda dell'epoca nostra, sopratutto in Italia, è di manifestare l'entusiasmo con esuberanza di *urli* e grida quasi selvaggie; ed il mio Verdi, questo capo e principe della musica moderna, deve pure sortire dalla sua nube gloriosa per ringraziare il pubblico di questi osanna, certo sinceri, ma talvolta eccessivi, faticosi, assordanti... e non sempre del gusto il più castigato. Tutti non sono del mio parere... Comunque siasi, se nessun uomo di genio fu mai lodato ed ammirato come Verdi, nessun uomo di genio ha meno cercato l'incenso della lode, nè fu più calmo e dignitoso di lui in mezzo all'ebbrezza generale».

Ma se per pubblico tanto il Verdi che la consorte di lui intendevano allora soltanto quella massa fluttuante, dagli umori mutevoli, che si arroga di giudicare le opere del genio, il pubblico che oggi acclama con riverenza alla memoria del Maestro rappresenta invece l'intero popolo italiano, orgoglioso della sua solidarietà di razza con quel grande.

E questo popolo bisogna pure ammirarlo perchè anche dalle modeste occasioni che gli si offrono sa trarre argomento per elevarsi in più spirabil aere di nobile entusiasmo. È da augurarsi dunque che prima della fine di quest'anno si sappia escogitare qualche cosa che sia veramente all'altezza del genio verdiano e anche di questa nostra più evoluta coscienza artistica.

Carlo Cordara.

MARGINALIA

* **Baudelaire e Poe.** — V'è uno scrittore il cui nome è indissolubilmente legato a quello di Baudelaire: Poe. È un'intima simpatia, piuttosto che una reciproca influenza quella che lega l'uno all'altro scrittore, ricorda il *Blackwood Magazine*. Entrambi, Poe e Baudelaire, guardavano il mondo con gli stessi occhi di poeta. I principi poetici del Poe sono in fondo quegli stessi a cui giunge il Baudelaire e se Poe puramente confortò le opinioni già sostenute dal poeta francese, Baudelaire fece più che ogni altro per affermare ed immortalare il nome di Edgar Poe. Quando egli scoprì per la prima volta le novelle e le poesie dello scrittore americano fu preso da tale entusiasmo che affrontava tutti gli amici al caffè e fermava tutti i conoscenti nella strada per domandare loro se avevano letto Edgar Poe, il poeta meraviglioso. Nel 1846 o 1847, racconta egli stesso, io m'imbattei in pochi frammenti del Poe e provai una strana emozione; poichè le sue opere complete non furono raccolte che dopo la sua morte, io ebbi la pazienza di farmi amici alcuni americani residenti a Parigi per chieder loro in prestito le collezioni dei giornali che erano stati diretti e pubblicati dal Poe. E trovai, credete mi o no, come volete, che poemi e racconti dei quali io aveva già avuto una vaga idea, un'idea confusa e mal ordinata, Poe li aveva accomodati e portati alla perfezione. Non è qui questione di plagio. Due poeti separati dall'oceano Atlantico fecero i medesimi sogni ed ebbero le medesime visioni. Baudelaire diceva di saper che lo accusavano di aver imitato Poe, ma spiegava che egli aveva tradotto il poeta americano appunto perchè egli gli somigliava. «La prima volta che aprii un suo libro, vidi con tema e con gioia non solo argomenti che io avevo sognato, ma pensieri che avevo pensato e anche scritto vent'anni prima». Date queste identità di pensiero non è strano che Baudelaire traducesse poi con tanta venerazione e perfezione. La traduzione fu condotta da lui, del resto, con lentezza straordinaria. Per diciassette anni interi egli vi lavorò e quando morì non aveva tradotto che poche storie e pochi poemi. Ma questi bastano. Poe aveva avuto una delle pochissime fortune che dovevano capitargli in vita e in morte. Era stato tradotto e lanciato all'immortalità da un poeta, mentre la sua patria lo aveva spregiato e misconosciuto.

* **La caricatura in America.** — La caricatura quotidiana ha grande importanza da per tutto e specialmente in America, dove la sua influenza — secondo scrive la *Revue* — è enorme ed essa pare indispensabile ad ogni giornale. La caricatura americana ha due tendenze: l'una amabile, delicata e d'uno spirito generalmente assai fine benchè superficiale in cui vediamo passare le *girls* e i loro complementi naturali: la Grazia e l'Amore; l'altra spesso brutale, troppo giovane e senza esperienza; un po' faziosa: e la caricatura politica e quella della maggior parte dei giornali dell'Unione. Vi si può notare dell'Anglo Sassone senza il suo *humour* bonario e riposante e le sue mirabili virtù in fatto di disegno, e il *Simplicissimus* senza la sua vigoria e la sua sicurezza, c'è del giapponese senza la sua grazia. Quest'ultima influenza è naturalmente la più caratteristica. Come gli altri caricaturisti quelli americani sovraccaricano i loro disegni di leggende e di dialoghi: personaggi, animali, oggetti discorrono e discutono. Le leggende sono semplicissime e non prendono a prestito il loro umorismo che dalla stranezza dei gesti e dall'impreveduto delle parole. Ma i loro autori non domandano di più e si contentano di un facile successo. Le caricature non hanno pretese e pare che si rivolgano più ai ragazzi che agli uomini maturi. L'americano, stanco degli affari e della sua continua vita di trepidazioni, vi si diverte di buon cuore e vi trova dei diversivi di cui ha bisogno. Quei disegni puerili che riflettono ancora la *nursery* danno anche agli uomini gravi un'ilarità fanciullesca. Tutta l'America più seria si è divertita col piccolo *boy* Buster Brown le cui avventure sono state disegnate da R. T. Outcault. La caricatura politica quale noi la intendiamo è ancora ai suoi inizi in America ed ha la brutalità delle propagande gigantesche, delle lotte di stampa clamorose, dei discorsi proclamati dinanzi a folle tumultuose. Troppo volgare, essa deriva in linea diretta dai grandi cartelloni in cui i candidati alle elezioni espongono le loro fattezze ai cittadini di New York e di Chicago. Procede dalle pubbliche affissioni. Talvolta si ispira dagli illustratori del *Simplicissimus* e da qualche caricaturista francese, ma non riesce ad avere una personalità propria... Chi ha oggi una personalità propria ed è un vero creatore di tipi è però Charles Dana Gibson. Gibson è uno dei più prodigiosi creatori di tipi della età nostra ed i suoi tipi sono classici e la «Gibson Girl» è diventata una realtà. Egli eccelle nelle espressioni di mezza tinta, nei sottili giuochi dello sguardo e dell'amore. È un disegnatore e anche un poeta. È inutile dire che ha discepoli innumerevoli.

* **Beethoven letterato.** — Beethoven non deve la sua fama universale ed eccezionale altro che alla sua musica. Non si conosce di lui altro che il suo straordinario genio musicale e si ignorano così altre facoltà sue, per esempio le facoltà letterarie le quali non mancarono in lui come non mancarono quasi mai in tutti gli uomini veramente superiori. I libri di Beethoven da lui lasciati al suo segretario che li passò alla Biblioteca Reale di Berlino, attestano che egli conosceva i grandi classici e li praticava famigliarmente. Essi sono piegati ad angolo in molte pagine e portano note marginali le quali dicono con quanto interesse Beethoven li leggeva e studiava. Queste annotazioni, tutte autografe, saranno presto pubblicate - afferma la *Deutsche Rundschau* - in un volume. Vi sono parti sottolineate, segni d'interrogazione e di esclamazione che traducono le emozioni provate dal musicista e che riusciranno interessantissime. Goethe e Schiller paiono essere stati i libri prediletti del grande maestro. Ma egli leggeva anche Shakespeare nella traduzione tedesca d'Eschenburg, ed Omero in quella del Voss. Shakespeare ed Omero non lo abbandonavano mai, come non lo abbandonava mai Klopstock che gli ispirava una vera passione. Beethoven aveva, d'altra parte, relazione consueta con tutti i letterati dell'età sua. In una lettera a Bettina, da lei pubblicata, egli dimostra come si esaltasse per tutti i modi della bellezza, per tutte le forme dell'arte, anche dell'arte letteraria. La sua corrispondenza ce ne fornisce, del resto, prove numerose. Schindler non ha mancato di notarlo come Eckerman riferiva, le sue conversazioni con Goethe. Tuttavia naturalmente Beethoven non è mai stato un letterato nel senso preciso e completo del termine anche se ha amato la letteratura e ne ha tenuti cari i capilavori. È curioso che di lingue moderne egli non conosceva, oltre al tedesco, altro che l'italiano, studiato allora da quasi tutti i musicisti. Ignorava completamente il greco e se ne rammaricava molto perchè di latino non conosceva che poche parole chiesastiche. Il francese e l'inglese presentavano per lui tante difficoltà che quando aveva da scrivere una lettera in queste lingue se la faceva scrivere da altri e poi la ricopiava con moltissimi errori. Non amava, del resto, tra gli autori inglesi altro che Shakespeare ed aveva un odio intenso per Walter Scott. In quanto alla Francia la detestava e dimostrava la sua antipatia tutte le volte che poteva. In quanto agli scrittori francesi il suo odio era più completo e fondamentale: li ignorava assolutamente.

* **La politica di Woodrow Wilson.** — Il nuovo presidente degli Stati Uniti, Woodrow Wilson è poco conosciuto dall'opinione pubblica europea la quale, approfittando dell'occasione dell'ingresso dell'«uomo nuovo» alla Casa Bianca, si sta gettando avidamente sui libri e sui discorsi che egli ha fatto stampare per sapere quel che il presidente ha, al meno un giorno, pensato. Un volume di discorsi politici di Woodrow Wilson ha veduto la luce in Inghilterra e si intitola *La nuova libertà*. Questi discorsi — leggiamo nel *Sunday Times* — si distinguono pel loro candore perchè mancano assolutamente di sofismi e di parole evasive, sebbene non manchino affatto di risolutezza. Il Wilson è un oratore correttissimo il che può apparire strano a chi abbia qualche nozione della violenta eloquenza americana. Il nuovo presidente è pieno di ritegno, proclama di non voler eccitare le passioni popolari, di non voler denunciare particolari nemici, di non amare le personalità. Egli, il nemico dichiarato dei *trusts*, il riformatore che ha giurato di abbattere la tirannia commerciale delle corporazioni sul Governo degli Stati Uniti e di restaurare il controllo del loro paese nelle mani degli americani, non parla con amarezza di questo o di quel despota della finanza, di questo o di quel manipolatore di tariffe. «Io non voglio denunciare — dice egli filosoficamente — altro che la natura umana» e protesta contro ogni discussione la quale implichi che la classe dei ricchi sia una classe di tiranni astuti peculiari congiurati contro il popolo. I ricchi sono per lui «poveri uomini un po' più ricchi». «Mi vergognerei — esclama — se mi si trovasse nel fatto di sollevare una classe contro un'altra». Le sue parole forti e le sue promesse di più forti azioni sono riservate contro i *trusts*, che secondo lui sottopongono gli interessi dello Stato e delle classi ai loro propri interessi. I *trusts*, rovinano, secondo il Wilson, le vere forze del paese le quali non sono patrimonio di questa o di quella organizzazione commerciale od industriale, ma giacciono nel cuore stesso della popolazione. «Il tesoro dell'America — egli dice — non consiste in quelle ambizioni, in quelle energie che possono essere ristrette nell'ambito di una sola classe favorita. Il tesoro dell'America dipende dall'intervento d'uomini ignoti, dalla forze di uomini ignoti. Il paese vero rinasce continuamente dall'ignoto, non dal già famoso, dal già potente... ». I *trusts*, comprimono, secondo il Wilson, appunto questa forza ignota del paese, essiccano le scaturigini delle vere energie nazionali. Essi annullano o impediscono ogni intrapresa individuale e non hanno nemmeno un'organizzazione perfetta, perchè volendo tutto stringere non abbracciano tutto e perchè volendo tutto possedere restano chiusi in loro stessi non hanno vedute generali. I *trusts* sono per il Wilson dei grandi giganti con pesi enormi sulle proprie spalle e con poca o punta forza reale. Un pigmeo armato d'un piccolo sasso può abbatterli e il Wilson non nasconde che vuol esser egli questo pigmeo e che ad abbattere questi giganti egli spenderà con tutte le sue forze... Il futuro ci dirà se il nuovo Davide avrà saputo uccidere i Golia americani, se il nuovo S. Giorgio avrà saputo vincere i nuovi draghi.

* **La Società Orchestrale Fiorentina** che due anni or sono aveva spiegato una lodevolissima attività allo scopo di rendere popolari nel nostro pubblico i capolavori della musica sinfonica (ricordiamo a questo proposito con vero compiacimento i concerti bellissimi diretti da Luigi Mancinelli e dallo Schneevoigt) dopo un periodo di inerzia purtroppo assai spiegabile, data l'apatia del nostro pubblico, sembra che voglia ora rimettersi all'opera con rinnovata fede ed energia. Si annunzia infatti per lunedì prossimo 10 marzo un gran concerto orchestrale al R. Politeama Fiorentino con un programma assai attraente dedicato a Wagner, Verdi e Beethoven.

Tutti coloro che, come noi, incoraggiarono sinceramente i nobili sforzi della nostra *Società Orchestrale* si rallegreranno certamente di questo salutare risveglio che ci auguriamo debba segnare un avviamento serio e, se è possibile, decisivo verso quella più elevata educazione musicale di cui in Firenze è così sentito il bisogno.

Dirigerà il concerto di lunedì prossimo il maestro Ugo Afferni: un musicista colto e completo nel vero senso della parola, che, dopo 25 anni di splendida carriera all'estero e specialmente in Germania, ritorna giovine ancora nella sua Firenze, pieno di energia e di forti propositi.

Recatosi giovanissimo in Germania fu allievo dei Conservatori di Francoforte e di Lipsia dei celebri Hans de Bulow, Reinecke e Jadassohn e vi ottenne i diplomi di pianista, di organista e di compositore. Dopo di che egli diresse stagioni d'opere italiane e tedesche e importanti concerti corali ed orchestrali a Lipsia, Annaberg, Lubecca, Wiesbaden, Riga, Helsingfors ottenendo dal pubblico e dalla critica il riconoscimento più lusinghiero delle sue invidiabili qualità di direttore d'orchestra e di concertatore. Noi siamo certi che egli saprà anche

fra noi affermarsi nel modo migliore e ci auguriamo di poter salutare in lui, dopo il concerto di lunedì, un vero valore musicale; anche perchè egli possa in seguito, coll'autorità di questo successo, dedicarsi di proposito alla realizzazione dei suoi progetti artistici.

Il programma di lunedì prossimo comprenderà l'«*ouverture*» *Egmont* e la *Sinfonia n. 8 in la magg.* di Beethoven, l'«*ouverture*» *Vascello Fantasma* e il *Preludio III* dei *Maestri Cantori* di Wagner e l'«*ouverture*» dei *Vespri Siciliani* di Verdi. Aggiungerà interesse al concerto l'esecuzione di una *Pagina d'album* e della *Romanza dei Maestri Cantori* di Wagner per parte della valente violinista May Brammer Afferni.

*** L'eredità di Strindberg** — È fatale che l'eredità dei grandi scrittori susciti collere e dibattiti e cause giudiziarie. Anche quella di Strindberg non ha potuto sfuggire questo triste destino. Oggi che lo scrittore, più volte vittima della miseria nella sua vita, è morto, ecco che gli eredi ed il traduttore si prendono pei capelli e si processano — così ci informa il *Piccolo* — per godere di quelle ricchezze che le opere, un tempo dispregiate, producono e produrranno. Strindberg era quasi del tutto sconosciuto all'estero, quando uno scrittore tedesco, Emil Schering, lo lanciò e lo fece noto tanto che finalmente un editore svedese comprò l'intera opera dello scrittore suo compatriota per trecentomila corone. Con un simile patrimonio, si ha diritto alla celebrità e all'amore. La fama di Strindberg si diffuse per tutta la Svezia e i figli del poeta che sino a pochi anni prima avevano temuto che il padre nuocesse loro socialmente, gli si strinsero intorno col più grande affetto. E i figli si stringono ora altrettanto amorosamente intorno all'eredità del padre morto. Quello Schering che pel primo si adoperò a far conoscere Strindberg vi si adoperò con tanto entusiasmo da rimetterv anche tutta la sua sostanza. Egli non fu soltanto un traduttore, ma un vero propagatore e fu anche un galantuomo.

Quasi la metà delle opere di Strindberg videro la luce prima del 1903, cioè a dire prima che la Svezia aderisse alla convenzione di Berna. Le opere di Strindberg erano dunque «res publica» ma lo Schering non si valse di questo suo diritto giuridico, anzi dette sempre all'autore la metà dei proventi e quando nel 1909 lo Schering si trovò ad aver sacrificato tutta la sua fortuna e questi aveva trovato l'editore svedese, lo Strindberg stesso gli scrisse il 13 ottobre 1911: «Poichè vi trovate in condizioni così difficili, ritenete pure gli onorari come un prestito che io vi faccio e mi rimborserete quando si potrà vendere in blocco e a buone condizioni tutta quanta la edizione tedesca delle mie opere». Finora però quella vendita dell'edizione tedesca non si è potuta fare e l'editore continua a pagare al traduttore il venti per cento del prezzo di vendita di ogni volume. Lo Schering avrebbe il diritto, giusta la lettera di Strindberg, di tener per sè tutto l'onorario pagato dall'editore. Invece, morto il poeta, egli rinunziò a far valere questo suo diritto di fronte agli eredi e si obbligò subito a pagar loro un terzo degli introiti delle sue traduzioni. Gli eredi restano indifferenti dinanzi a questa generosità e vogliono dal quaranta al cinquanta per cento su gli introiti delle opere tradotte! Un processo avrà luogo fra breve intentato dai figli dello scrittore contro l'apostolo del loro padre. Intanto i giornali tedeschi hanno cominciato a pubblicare alcune significative lettere di Strindberg allo Schering, lettere che non solo dimostrano quanto lo scrittore svedese apprezzasse ed amasse il suo traduttore, ma fan capire chiaramente che lo Strindberg ha in qualche anno vissuto quasi unicamente dei proventi procuratigli dalle traduzioni tedesche dei suoi libri, ha vissuto cioè del lavoro dello Schering mentre lo Schering si rovinava per lui...

*** Carlo Romussi** — oltre che di repubblicano intransigente e di polemista implacabile, lascia buon nome di studioso e di illustratore delle glorie e dei monumenti della sua Milano. Passandoci degli innumerevoli articoli sugli argomenti più diversi, coi quali spesse volte sostenne oneste campagne in difesa dell'arte, tralasciando saggi minori o scritti di carattere piuttosto storico e letterario, come quello sul *Petrarca a Milano*, ricorderemo specialmente di lui l'opera su *Milano e i suoi monumenti*, edita la prima volta nel 1875 in un volumetto raccolto e modesto, poi, nel 1893, in una seconda edizione accresciuta e riccamente illustrata: opera nella quale al contenuto erudito seppe il Romussi dare una forma piana e vivace, sì da farne libro di schietto carattere popolare, come egli volle fossero tutti i suoi libri, anche storici, da quello su Pontida e Legnano alle storie di Francia e degli Stati Uniti d'America. Nè diversa fu la sua monografia su *Sant'Ambrogio: i tempi, l'uomo, la basilica* a malgrado dell'argomento irto di difficoltà, d'incertezze, di dubbi, di discussioni; ma che egli seppe trattare spigliatamente, vivificando quasi la materia erudita con felici rievocazioni di tempi e di uomini, portando nella trattazione storica quella impetuosità e quella irruenza che aveva nella vita politica.

Ma ancor più lungamente egli si indugiò attorno al maggior tempio della città sua, al Duomo, che illustrò e in un'opera ricca di tavole, e in un volumetto, ove del monumento mirabile intessè amorosamente la vita, ed ogni più remota e nascosta bellezza illustrò con entusiastico affetto: dalle sculture innumerevoli all'interno e all'esterno, nelle cappelle più oscure, negli angoli più riposti, sulle guglie più eccelse, alle vetrate svarianti nel sole, sotto le altissime volte; dagli avori e dalle gemme che formano il meraviglioso tesoro, agli arazzi destinati ad ornare le spoglie pareti del tempio.

Nel complesso, anche se la critica erudita vuol negare al Romussi una autorità, cui egli stesso del restò non mirò, l'opera sua rimarrà e sarà documento del suo amore per l'arte e del suo patriottismo.

COMMENTI E FRAMMENTI

* L'interrogazione Rosadi sulla collezione Layard.

Riproduciamo il testo sommario ufficiale della interrogazione Rosadi sulla Collezione Layard.

ROSADI — dichiara che per quanto la risposta dell'on. Sottosegretario sia stata abbondante e da lungo tempo meditata, non può esserne soddisfatto. E come può soddisfare l'ultima trovata d'una lite insorta tra gli eredi Layard, quasi che il Governo s'abbia a ridurre a far la parte del terzo che tra due litiganti gode? E se non ci fosse mai stata la lite? e se fosse transatta o risoluta di fronte agli interessi privati degli eredi? Bisogna dunque che il Governo abbia un concetto chiaro e assoluto e prenda una risoluzione coraggiosa: o permette la esportazione della raccolta Layard o la vieta.

È da sapere che la raccolta è preziosissima e italianissima perchè comprende opere della Scuola Veneta, Lombarda, Ferrarese. È anche da sapere che l'origine di alcune opere è di pura proprietà demaniale. L'*Adorazione dei Magi* del Bellini, per esempio, fu un tempo nella Cappella di San Bartolo di Vicenza. Altro che importazione dall'estero, in vista della quale l'esportazione non sarebbe che una riesportazione! A meno che Vicenza non sia all'estero secondo la geografia della Diplomazia.

L'on. Rosadi si domanda se può esser prova dell'asserta importazione in Italia dall'Estero l'elenco d'una Esposizione di Londra, dove possono aver figurato alcune delle opere di Sir Layard. Si domanda se il certificato di temporanea importazione sia stato rinnovato dentro cinque anni come prescrive l'art. 11 della Legge vigente per permettere l'esportazione.

Si domanda ancora se questa legge non abbia pieno vigore di attualità nel senso che possa vietare l'esodo delle opere che attualmente si presentano all'Ufficio di esportazione, qualunque sia la storia dei compromessi e delle concessioni avvenute in passato. Ed a queste domande offre risposte che sono contrarie a quelle date oggi alla sua interrogazione presentata vari mesi or sono e rimandata in attesa dell'annunziata maturazione degli eventi.

Aggiunge che la Galleria Layard non comprende soltanto le sette opere iscritte prima e cancellate poi dal catalogo, tranne il ritratto attribuito all'Antonello, il quale non fu cancellato mai. La Galleria comprende altre 64 opere, tra cui alcune pregevoli come quelle del Bramantino, del Savoldo, del Morone, del Previtali, del Bissolo, del Moretto, di Jacopo De Barbari, di Bartolomeo Montagna, di Gaudenzio Ferrari. E per queste opere, su cui non è caduto lo spensierato svincolo del decreto Ministeriale del 1903? Niente mi si risponde, certo perchè niente s'intende fare; e io, dice l'on. Rosadi, non posso dichiararmi soddisfatto; perchè con questi metodi è inutile fare le leggi; e le leggi fatte non servono alla sincera ed efficace tutela delle cose belle e antiche ma si risolvono in una odiosa vessazione dei proprietari e mercanti di anticaglie o di opere false o di dubbio valore (*approvazioni*)

L'on. Sottosegretario di Stato ha creduto di farsi forte annunziando alla Camera che gli on. Molmenti e Fradeletto sono andati al Ministero (così ha detto l'on. Sottosegretario), affermando la loro soddisfazione e fiducia per l'opera del Governo nella questione. Osserviamo alla nostra volta che la stampa veneziana non ha nutrito nè manifestato gli stessi sentimenti e noi in queste colonne abbiamo pubblicato in proposito note assennatissime dell'egregio avvocato veneziano Alberto Musatti.

(N. d. R.)

* La crisi della media e dell'alta cultura.

Nessun pedagogista, per quanto ortodosso potrebbe oggidì arrischiarsi a sostenere che i programmi d'insegnamento delle scuole medie offrano gli elementi indispensabili a creare una modesta coltura che abbia sopratutto valore extrascolastico. Perchè, infatti, coloro che si arrestano alle soglie dell'Università sentono il bisogno non di completare ma di rifare su altre basi la propria istruzione, quasi ritengano inutile ed ingombrante quella ricevuta nella scuola? La risposta è una sola: perchè, a contatto con la vita sociale, si manifesta imperiosa la necessità di un autodidattismo che esca dalle stereotipate, uniformi ed accademiche formule scolastiche, autodidattismo che, nei popoli veramente progrediti, trova le migliori condizioni per il suo sviluppo giacchè lo Stato vi provvede con la stessa sollecitudine con la quale sopraintende agli altri servizi pubblici, come la luce, l'acqua, l'igiene, ecc. In Inghilterra ed in America, ad esempio, troviamo borgate di quattromila abitanti che hanno biblioteche pubbliche aperte dalle nove del mattino alle dieci della sera, e dove si può leggere giornali, libri, riviste, quanto insomma può interessare il letterato e l'industriale, l'artista e l'operaio, il commerciante e l'impiegato, l'adulto e l'adolescente.

In Italia l'istituzione che alimenta per tre quarti la coltura dei giovani, prima del diciottesimo anno (dopo sono ammessi nelle Biblioteche pubbliche), è senza dubbio l'edicola giornalistica con la sua produzione a buon mercato, che, dalle avventure di Nick Carter si spinge alla collezione franco-argentina in busta chiusa. Al di fuori dell'edicola i giovani hanno ben poco da scegliere che sia alla portata delle borse comuni. Poche centinaia di biblioteche circolanti cattoliche che sconsigliano la *Storia di una capinera* del Verga e le *Conferenze* del Fradeletto per offrire *I Santi* di un Vitali e la *Provvidenza in famiglia* di un altro non meno illustre scrittore, ed una diecina di biblioteche comunali su circa quattrocento che vivono in una disdegnosa oscurità con grande gioia dei tarli e del Ministero della Pubblica istruzione che non vuole procurarsi dei fastidi. Si vanno istituendo, è vero, da qualche anno delle biblioteche popolari sul tipo di quelle inglesi, tedesche ed americane, ma corrono estremo pericolo di morire d'anemia galoppante, al pari delle loro consorelle nate dal 1866 al 1870 per l'autorità di uomini come il Boccardo, il Cantù, il Celesia, il Capparozzo, il De Castro, il Tosti, il Correnti, e seppellite anzi tempo dall'olimpico disprezzo della Minerva accademica.

* * *

Compiuto il diciottesimo anno, e quindi, per quelli che studiano, all'inizio dei corsi universitari, i nostri giovani vengono ammessi, come abbiamo detto, nelle Biblioteche governative, dove finalmente potrebbero integrare la propria coltura o perfezionarla. Ma qui cominciano i maggiori guai. Vi sono ben *quarantanove* provincie in Italia che non hanno biblioteche governative! È possibile col sussidio del prestito soddisfare le richieste dell'enorme moltitudine dei diseredati quando il materiale librario esistente non basta neppure ai bisogni della coltura locale? Risponderemo con delle cifre. Nel 1912 figurano entrate, per acquisto e per dono, nelle Biblioteche governative 5008 opere straniere, ma in realtà le opere nuove aggiunte al Catalogo delle biblioteche furono 2663 (le rimanenti sono duplicati), che dovrebbero rappresentare la produzione libraria mondiale del decennio 1903-1912! Tenendo conto soltanto delle Biblioteche universitarie, cioè di quelle più specialmente destinate all'alta coltura, i detti acquisti figurano ripartiti come segue: Bologna, 39 — Catania, 24 — Cagliari, 136 — Genova, 304 — Modena, 43 — Messina, 0 — Napoli, 212 — Padova, 165 — Pisa, 129 — Pavia, 54 — Roma, 49 — Sassari, 47. Quattrocento anni fa, ai tempi di Aldo Manuzio, il cui catalogo comprendeva cinque sole divisioni (Grammatica, Poetica, Logica, Filosofia, Sacra Scrittura), le nostre biblioteche universitarie avrebbero forse potuto tenersi in pari coi progressi della scienza, ma oggi la misera statistica da noi riportata non può avere che un solo significato, l'impossibilità nella quale si trovano le Biblioteche destinate all'alta coltura di seguire lo sviluppo del pensiero moderno rappresentato dalla produzione libraria. Siamo al punto, affermava fin dal 1904 Ernesto Monaci, che uno studente deve limitarsi nello scegliere i temi di laurea, perchè in molti casi le Biblioteche non sono in grado di fornirgli i necessari sussidi bibliografici, di modo che gran parte della scolaresca finisce per rassegnarsi ad ascoltar lezioni e ad imparare a memoria un fascetto di dispense!

E dal 1904 ad oggi le condizioni delle Biblioteche italiane sono peggiorate di molto perchè alla insufficienza del materiale librario si è andata aggiungendo l'incompiuta descrizione del materiale posseduto, di modo che non esistono Cataloghi generali alfabetici, metodici, ed a soggetto, completi e tali da rispondere alle esigenze della moderna consultazione bibliografica, e mancano gli utilissimi spogli delle Riviste, dei periodici e degli Atti accademici.

Venne giustamente osservato che l'utilità di una Biblioteca non è data dal numero delle opere che possiede, quanto dal loro ordinamento, e sotto questo punto di vista le risultanze sullo stato delle nostre Biblioteche sono addirittura disastrose. Basti il dire che la Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, con circa due milioni di volumi, non vale la semplice Sala di Consultazione della Biblioteca Vaticana, che ne ha soltanto cinquantamila.

* * *

Concludendo, professori e studenti si vanno allontanando dalle Biblioteche governative perchè queste, da organismi destinati sopratutto all'alta coltura, si sono a grado a grado piegate alle esigenze della coltura popolare che non ha bisogno di molti mezzi di consultazione. Ed è strano come di tanti studiosi e bibliografi valenti, che sono nella Camera e nel Senato, nessuno abbia creduto di rilevare quanto sia dannoso e deplorevole questo rapido illanguidirsi della coltura in una nazione che vantò già, in altri tempi, eruditi come il Tiraboschi, il Magliabechi ed il Muratori. E mentre, ancora qualche decennio fa, da tutta Europa accorrevano i dotti a studiare nelle biblioteche italiane, oggi essi sono, si può dire, scomparsi, segno evidentissimo della decadenza di tali istituti. Decadenza la quale non ha ancora trovato nessun punto d'arresto giacchè l'unica grande riforma che si sia introdotta nelle Biblioteche italiane, in questi ultimi anni, fu quella di cambiar la divisa agli uscieri!

PIETRO NURRA

Firenze — Stab. Tip. G. Piccini.

GIUSEPPE ULIVI - *gerente responsabile.*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10 - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII N. 11 — 16 Marzo 1913 — Firenze

SOMMARIO

PAROLE.

.. Parole
che balbettai, io bimbo, di tenero giubilo; prime,
cui la diletta madre spiò su la bocca odorante,
trepida; ingenui moti de l'anima parvola verso
la vaga luce; sillabe attonite, argute, cadenti
dal tondo labbro, fresche rugiade, pii pigolii
di matutini nidi... parole, parole, parole!...

O parole d'inchiesta ansiosa sul limitare
di giovinezza! A tutte le vie de la vita è una porta,
chiusa, di bronzo. Dietro da quella son voci e susurri
e promesse e richiami e risa feminee... Da l'alto,
rombo vien come d'ali invisibili... — «Tutte le porte
ti si apriranno, solo che tu profferisca quell'una!»
E tu le tenti tutte, irose o ansiose... Ma dietro
le gravi porte corre un ridere roco di scherno.

O parole d'amore sapore di lacrime in bocca,
di primizia e di baci! O impetuose e roventi,
umili e pie; e sempre al mio stesso cuore fedeli,
sempre! Come il ciel vaste, ed armoniose e lucenti,
anche in lor pause! Chiuse, ruggendo, nel core ferito,
o sospirate a fiore de l'anima... Nembi di stelle,
serti purpurei sopra effuse o floride chiome!
Perdutamente, via lanciate ne l'Infinito,
e via da l'Infinito rimbalzanti su l'anima sola...
O parole d'amore, sapore di lacrime in bocca!

O parole che a studio elessi su pagine bianche,
o, amor spirando, io vidi, così, pullulare dal fondo,
inconsapevolmente, de l'anima!... Era una mano
su mia fronte febrile? Diva era una bocca che tutte
le suggeriva ed io ne colsi taluna più grande,
o rammentai sol quelle che umane mi scesero al core?
Sì ne stupii, percorso dal tuo divin brivido, Arte!

O parole non dette, oscure come la gemma
ne la miniera; gravi nel core profondo; tesori
che noi portammo inconsci di loro virtù, ma la fronte
per lor fu cinta come d'un battito d'ala... Parole
ch'altri dirà, felice, al mondo aspettante, su albe
nove, o fiori raggianti che si schiuderanno sul ramo
onde si muove in noi la tenera prima radice!...
O parole non dette, che frugano il core profondo!

O parole inquiete e torbide e maledicenti,
quali l'angoscia o il tedio e l'insofferenza de l'ore
mediocri produssero in labili schiume su l'onda
de la mia vita.. Amara lasciaron la bocca, ma sgombra
l'anima sì che vide traverso le nubi fuggiasche
in suoi più tersi cieli rifulgere d'arcobaleni!

O parole che cuori protesero a cuori raminghi,
calde come la mano che stringe la mano ne l'ora
del buon cimento; fide, che noi ricevemmo per segno
militi de la vita esperti a suo duro travaglio,
e gittammo per entro la cieca vigilia notturna
a sentinelle sperse ne la solitudine... A prova,
ne ritornarono elle, come echi, or fioche or possenti,
da vigili nel bujo fratelli ignoti e remoti.
E ci contammo. Pochi; ma stretti a la buona alleanza.

O parole di pace, nel vespero già de la vita,
o parole pensose, di placido addio, su la china
che i ben diletti han preso... O sagge parole postreme
ch'io già medito e imparo per l'ora quando la Morte
apra le grandi soglie che danno su l'Infinito,
ricomponendo questa con tutte le vite universe!
O parole ch'io dica, con saldo cuore, a li astanti
presso al mio letto, sobrie; e ch'eglino accolgano in pace,
lampada commessa da mia ferma mano a lor mano,
che i miei figli, e i lor figli, di bianca sua luce consoli.

.. Amen.

ADOLFO DE BOSIS.

La spica di Metaponto

Quel vasto seno del mare jonico, che s'ingolfa tra il grande altipiano granitico della Sila e le murge calcaree della penisola Salentina e piglia da Taranto il nome, è di solito un mare quasi deserto: appartato, com'ora è, dalle grandi vie commerciali del Mediterraneo e scarso di commercio locale. Sulla glauca ampia distesa, palpitante alle calde aure di scirocco, rare passano le candide vele quadrate e le latine; più rari ancora scivolano tra i remi i battelli da pesca. A quando a quando appaiono e passano fumando sull'onda le forme grigie e turrite delle navi da guerra, dirette a Taranto o da Taranto uscenti per esercitazioni al largo tra il rombo dei cannoni. Ma in generale l'azzurra distesa dell'acqua, sia che dilaghi in candida calma o che s'increspi nell'innumerabile riso dell'onde, non è turbata che dalle torme dei delfini folleggianti nella fragranza del salso elemento.

Ma due millenni e mezzo or sono su quel mare ferveva la vita marinaresca, commerciale e guerriera dei coloni greci, che sulle sponde joniche della Lucania e della Calabria avevano piantato le splendide colonie, di cui i soli nomi, Cotrone, Sibari, Eraclea, Metaponto, rievocano innanzi alla nostra mente un mondo impareggiabile d'arte e di pensiero, apparentemente passato da secoli, effettivamente ancor vivo ed operante nel nostro spirito, come se fuori del tempo.

Su quelle sponde, dove tanta fervida vita sprizzò al contatto delle genti lucane con i coloni greci pochi avanzi visibili, come la colonna del capo di Cotrone e quelle di Metaponto, ancora restano erette tra il generale disfacimento del tempo; altre ruine sono sepolte sotto le alluvioni dei fiumi, da cui ogni tanto si scavano preziosi ricordi, come le auree laminette orfiche dei sepolcreti di Sibari: tutto il resto è sparito quasi senza lasciare traccia, trasformandosi in altre manifestazioni di vita tellurica. Le onde, incalzate dallo scirocco, non si frangono ora spumando ai piedi dei templi marmorei, nè lambiscono i fianchi delle navi, tirate in secco sulla riva, ma si rovesciano col cupo fragore del loro inesauribile ritmo secolare sulla deserta spiaggia sabbiosa, dilungantesi dalla foce del Crati a quella del Bradano. La sabbia della spiaggia è portata appunto dal Crati, dal Sinni, dall'Agri, dal Basento, dal Bradano e proviene dalla Sila e dagli alti monti lucani, il Pollino, il Sirino, il Vulturino, che sotto il morso della pioggia e del gelo nella innumerabile serie degli anni lentamente si disfanno e scendono coi fiumi in mare. Al tempo delle colonie greche i monti serbavano ancora il manto selvoso: minore era il loro disfacimento; il livello del mare era probabilmente più basso: le sabbie costiere non s'impaludavano. Ora invece l'enorme materiale trascinato dai fiumi sosta alle loro foci, s'impaluda e si aggroviglia di bassa macchia malarica, in cui prosperano lupi e cinghiali e periscono i guardiani delle mandre di bufali. Quelle genti, curvate dal duro lavoro, anelano verso un ripristinamento delle loro terre feraci. Il maggiore uomo politico della gente lucana, il ministro Nitti, che ben conosce i suoi uomini e la sua terra, può forse segnare l'inizio del loro risorgimento. Per ora le sedi dove fu Eraclea, quelle sedi in cui le legioni di Roma si scontrarono colle greche falangi e per la prima volta si trovarono al cospetto dei maestosi elefanti indiani, i *boves lucani*, sono le squallide sedi della dea febre, come ben le ha rappresentate, con nobile intendimento, un artista indigete, il pittore Andrea Petroni. Non squallide però del tutto. Una dura, tenace, industre stirpe di uomini, rampollante dal millenario ceppo lucano, sfida su quelle spiagge malariche la malattia e la morte, e semina il grano, semina l'orzo e l'avena, preme l'olio dalle dolci olive, tonde la lana delle molte pecore, impasta cacio dal latte delle vacche e delle bufale, guida i porci diguazzanti nella macchia paludosa, e tra la malattia e la morte ammassa le ricchezze necessarie agli ozii dei potenti. E questa è l'unica forma di vita, vita tutta materiale, che ora e prima d'ora ha palpitato sulle spiagge di Eraclea e di Metaponto, da quando sfiorirono le colonie greche e tramontò la grandezza di Roma.

Ma quando sull'ora desolata sponda aleggiava la civiltà di Grecia e di Roma, quegli uomini non vivevano di solo pane. Le forme anche della loro vita materiale, i labili segni della dimora e del sostentamento, della vita individuale e della sociale portavano sempre impresso un superiore marchio spirituale: il marchio dell'arte e del pensiero. Ancor oggi le piccole monete di Metaponto, le monete incuse e coniate tra il sesto ed il terzo secolo prima di Cristo, ci parlano un linguaggio di vita e di bellezza, di cui invano cerchiamo l'eco nel deserto silenzio dei due millenni successivi, fino ad oggi. Per noi moderni il grano e l'olio, che oggi si raccoglie a Metaponto, se anche serve al nostro cibo, ha certo assai minor valore spirituale di quelle monete bimillenarie, che l'aratro e la zappa hanno tratto alla luce dalle alluvioni secolari.

Le monete di Metaponto portano tutte impresso (sulla faccia le incuse del sesto secolo avanti Cristo e sul rovescio le coniate del quinto, quarto e terzo secolo avanti Cristo) il simbolo georgico della regione: la spica. Non la spica di grano, ma la bella spica di orzo, dell'orzo tetrastico, con le quattro serie di grani in simmetria quadrangolare e le lunghe rigide reste divergenti in alto. Sotto la spica or sì or no, ora a diritta, ora a sinistra, si dirama dallo stelo e si allunga in alto una fogliolina flessuosa. Già per sè sola la bellezza dell'incisione e la finezza del conio di questa simbolica spica di Metaponto richiede e richiama lunga attenzione ed ammirazione e porta diritta la mente dalla piccola monetina, che si ha in mano, verso i bei campi seminati, verso le mèssi spicate, mature, ondeggianti sotto il soffio del vento, quasi col ritmo delle onde del mare.

Ma quegli artisti finissimi, delicatissimi, non si contentarono di imprimere sulle loro monete, destinate al commercio ed alla vita, il simbolo del principale prodotto della loro terra. Accanto o sopra la spica dell'orzo, per distinguere conio da conio, essi a volta a volta segnarono, in minutissime e perfettissime figurine, le forme della vita animale e vegetale pullulante lungo l'aprica loro spiaggia. Sulle prime incuse del sesto secolo inarca il dosso il delfino, il primo lieto compagno dei navigatori greci, comune a molte altre monete delle colonie e della madre patria. Ma sui conii del quinto e del quarto secolo appaiono e si moltiplicano, con una vita ed una grazia inesprimibili, tutti gli animaletti che popolavano allora come popolano ancora i campi di cereali di Metaponto: la locusta vorace, attaccata alla spica; la formica in movimento per le sue provviste; la mosca ronzante nell'afa del solleone; l'allodola cantante nella rosea aurora e l'arvicola arrampicantesi al vespero sulla foglia, mentre la civetta svolazza dappresso ed il tumido rospo intona il suo coro; e poi la stabile colomba e la cicogna migrante ed il granchio ed il murice della contigua spiaggia sabbiosa battuta dal flutto sonante: tutto un mondo di piccoli esseri marini, terrestri ed aerei, allietanti con i loro moti e le loro voci quella plaga sacra da tre millenni al culto di Cerere, di cui come più sacro animale si trova anche sui conii l'effigie del bove pacato e solenne. Ed al mondo animale si mesce il vegetale. Dapprima, nel quinto e quarto secolo, si trovano il papavero ardente ed il caprifoglio ed il giglio; dipoi, nel terzo secolo, appare la foglia di vite ed il grappolo, e il granato e l'edera ed il lauro e la quercia; a cui si aggiungono i simboli degli utensili e strumenti agricoli: l'aratro ed il forcone per l'orzo ed il grano; il potatoio e le cesoie per la vite; ed il cratere destinato ad accogliere il vino vermiglio. Le piccole forme, balzate sotto il cesello due millenni e mezzo or sono, destano in noi un sentimento bacchico simile a quello che si sprigiona ora dal canto mirabile di Yvette Guilbert:

La voilà la joli 'terre,
Terri, terrons, terrons le vin.
La voilà la joli 'terre au vin,
La voilà, la joli 'terre.

Ma solo la terra di Metaponto ci ha saputo tramandare sulle sue monete questa sua specie di culto panteistico per gli esseri vegetali ed animali espressi dal suo grembo: la pianta o l'animale accanto alla spica è una peculiarità fondamentale e caratteristica delle monete di Metaponto. Le altre monete greche, se anche bellissime, non presentano mai tale ricchezza di forme vegetali ed animali; che appaiono infatti in esse solo sporadicamente e di raro: come, p. es., il cane accanto alla spica d'orzo di Segeste e la lepre presso la spica di grano di Messana.

Perchè mai dunque le monete di Metaponto presentano rispetto alle altre antiche monete greche questa specie di culto e di sentimento panteistico della natura? L'amico, acuto spirito di Vittorio Spinazzola mi suggerisce che il fenomeno può esser dovuto all'insegnamento di Pitagora e della scuola pitagorica, che, dopo la migrazione da Cotrone, ebbe appunto in Metaponto, nel quinto e quarto secolo avanti Cristo, la sua sede. Solo l'alata parola di quel grandissimo uomo, che ci parla ancora così profondamente attraverso il canto di Ovidio nel XV delle *Metamorfosi*, può avere impresso nei coloni di Metaponto una visione della natura diversa da quella dei loro confratelli di Grecia e di Magna Grecia. Infatti la dottrina di Pitagora, come osserva Schopenhauer nella sua *Introduzione allo studio della filosofia* (ora pubblicato nel IX volume della nuova grande edizione delle opere complete del filosofo, *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*, edite da Deussen e stampate da Piper in München) può considerarsi in occidente come una pianta esotica, appartenente alla filosofia orientale. Pitagora nella sua peregrinazione trentennale vide non solo l'Egitto, ma anche Babilonia e giunse forse fino all'India, od ebbe contezza della sua coltura pel tramite iranico. Giacchè dai frammenti pitagorici risulta indiscutibilmente, che la dottrina di Pitagora è nei suoi elementi identica a quella esistente allora ed ancor oggi nell'India. Anzi pare che il principio della metempsicosi, e quindi la proibizione del cibo animale ed il rispetto della vita universale, fosse insegnato exotericamente da Pitagora, mentre solo i discepoli esoterici ne apprendevano il vero senso palingenetico: analogamente a quanto avveniva in India, in cui il popolo credeva e crede nella metempsicosi, mentre il Veda insegna il principio dell'unica essenza della vita universale, racchiuso nella famosa formula: *tat tvam asi*: questo sei tu.

Certo, le maggiori analogie con le figurine di animali di Metaponto si trovano non nella Magna Grecia o nel mondo occidentale post-ellenico, ma nell'Asia, dall'India al Giappone, nella grande arte asiatica, indiana, cinese, siamese, giapponese, in cui gli animali e le piante hanno una parte così preponderante ed un'intima espressione di vita, non mai raggiunta dall'arte europea. Se io volessi cercare, sotto tale aspetto, un parallelo alle monete di Metaponto, non potrei trovarlo che nelle *tsube* delle spade giapponesi. In quei piccoli dischi di durissimo acciaio i grandi cesellatori del periodo dei Tokugava hanno inciso e tramandato nei secoli, con forza e con grazia impareggiabili, innumeri forme di vita vegetale ed animale, eguali e superiori anche d'espressione a quelle delle monete di Metaponto. Ora è noto, ed è recentemente confermato da E. F. Fenollosa nella sua grandiosa opera *Epochs of Chinese and Japanese Art* (London, Heinemann, 1912) e da Hisho Saito nella sua succosa *History of Japan* (London, Kegan Paul, 1912), che l'arte giapponese è essenzialmente, fondamentalmente d'origine buddhista, ossia indiana. Così che certamente il Giappone e probabilmente anche l'antica Metaponto debbono indirettamente la loro simpatizzante contemplazione e rappresentazione del mondo animale a quel grande, sacro paese, in cui tale simpatia è quasi innata e da cui ne venne ancora il profumo in occidente,

quando anche in Italia, come nell'India, con San Francesco nacque al mondo un sole come fa questo talvolta di Gange.

G. De Lorenzo.

Le rappresentazioni greche di E. Romagnoli

Dobbiamo essere grati ad Ettore Romagnoli. Con una costanza ed una tenacia ammirabili egli ha tolto il *veto* posto, non si sa bene da quali indiscutibili autorità competenti, al teatro antico in genere, al teatro greco in ispecie. Non si possono, per quest'ultimo almeno, ora più ripetere le sacramentali parole di condanna pronunziate da tante bocche oracolari. « Non è leggibile! annoia! non interessa! è vecchio! è sepolto! » E le stesse bocche oracolari occupandosi del teatro greco possono finalmente, parlando della tragedia, uscire dal luogo comune del *fato*, e parlando della commedia di Aristofane notare che le allusioni di essa non sono poi a cose tanto remote e inintelligibili. Ettore Romagnoli ha dimostrato alla grande maggioranza degli indotti che tace, o che giudica, essere il teatro greco simile alle statue di marmo interrate da secoli, bello incorruttibilmente. Riporlo in luce fra noi, e renderne la bellezza facilmente visibile, e riconoscibile a tutti, è l'opera a cui egli si è ormai come consacrato. Con le sue traduzioni egli gli ha reso immediatezza e vita, con le sue rappresentazioni egli ne ha messo in luce il colore e la ricchezza fantastica, senza la quale non esistono opere d'arte meritevoli di tal nome. Nè egli ha — bisogna conoscere anche questo per meglio apprezzare la sua tenacia — trovato porte aperte e facili approdi. Sostiene egli, è vero, da un pezzo che il teatro classico greco-romano è il nostro vero teatro nazionale antico; ma è ben noto come questa non sia l'opinione di molti nostri autori drammatici moderni. Ma il Romagnoli non si scoraggiò. A Padova e in qualche altra città minore aveva dato le *Nuvole*, a Padova e in qualche altra città minore diede le *Baccanti*. E pochi giorni or sono a Milano, compiendo per primo in Italia un simile tentativo, si è presentato al pubblico con un ciclo di rappresentazioni, che, tranne la commedia nuova, comprendeva campioni di tutte le varie forme del dramma greco, aggiungendo alle due opere or menzionate il *Ciclope* e l'*Alcesti*.

Il teatro in cui egli si è presentato nei giorni 28 febbraio, 3 e 5 marzo è stato il Teatro del Popolo, cioè proprio il teatro ordinariamente frequentato da quel pubblico che secondo le su accennate bocche oracolari è il meno adatto a sentire e a capire le cose belle. Il che a parer nostro non è precisamente vero, essendo il pubblico popolare — intendo l'aggettivo in senso buono — il pubblico più disposto ad intendere la grande poesia, come quello che non è oppresso da prevenzioni o da predilezioni di raffinatezza più o meno autentica. Ove la buona recitazione riesca a rimuovere il diaframma che spesso lo *stile* pone tra la poesia e il lettore, poeta ed uditorio palpitano all'unisono. (Non bisogna dimenticare che Omero veniva declamato alle plebi e che le *Bucoliche* di Virgilio erano amatissime dai frequentatori delle sale di lettura in Roma). Ed ha ben ragione, il Romagnoli quando afferma che il teatro antico per essere bene inteso in tutti i suoi effetti ha bisogno di ritornare sulla scena.

E per questo egli dunque, da filologo ed esegeta fattosi allestitore scenico e direttore artistico, ha cercato di riprodurre nella loro integrità questa serie di spettacoli antichi.

Ma dirò subito che egli più che riprodurli questi spettacoli, ha mostrato il modo con cui andrebbero riprodotti, ha dato un saggio di quello che dovrebbero essere. Per questo la vittoria che egli ha riportato è ancor più da segnalare.

Il Teatro del Popolo per la sua conformazione materiale è il meno adatto di tutti per riprodurre il teatro antico. La sua forma di lunga spatola non fa certo pensare ai semicerchi digradanti dei Greci. La strettezza del palcoscenico inoltre impedisce la prospettiva, e la poca altezza del medesimo non permette la sottostante costruzione di un'orchestra elevata, che renda pienamente visibile il coro. Di modo che le evoluzioni di questo apparvero embrionali e impacciate, ai due lati dell'ara. Bisogna però aggiungere che la Compagnia era composta di dilettanti e di studenti sopra tutto, dai quali non bisognava attendersi troppo; ma essi erano tutti così animati di fede e di volontà il Romagnoli aveva in essi trasfuso tanta parte del suo ardore, che rinfrancatisi dopo la prima sera sopportarono assai bene il grave peso a cui si erano sobbarcati. Specialmente notevoli furono tra essi il Borsi, declamatore eccellente, che a volta a volta fu Dioniso, Socrate, Admeto, Ulisse e il Lami versatile e agile che fu un notevole Penteo, e un Lesina e un Sileno entrambe le volte piacevolissimo. Chi — bisogna pur dirlo — apparve inferiore alquanto al proprio ufficio furono le corifee: buona parte dei cori era stata soppressa per ragioni di opportunità; ma anche la parte detta spesso non risultò per l'uditorio. La qual cosa in opere come le *Nuvole* e le *Baccanti* fu mancanza non del tutto lieve, che risultò più evidente dal bello e chiaro effetto ottenuto col coro dei Satiri ottimamente ordinato nel *Ciclope*. Ma non ostante queste deficienze l'attenzione del pubblico fu incatenata allo spettacolo, e non per quella semplice curiosità che spinge verso le cose famose e mal note, ma per commozione e per interesse alle cose in sè. E convien notare, riferendoci a quanto più su dicevamo, che il pubblico era composto per più di due terzi dei frequentatori consueti del teatro e di gente comunque curiosa, e per meno di un terzo, soltanto, di persone colte; pochissime delle quali, del resto, poteva dirsi avessero qualche consuetudine col teatro greco, sia pur tradotto. E in questo sta la vittoria del Romagnoli. Per quanto approssimative fossero le rappresentazioni, il grande successo riportato da esse è stato chiaro indizio di quello che accadrà quando questo genere di spettacoli venga allestito debitamente, come da un pezzo altrove, in Germania ad esempio, si usa di fare. Il Romagnoli ha ottimamente dimostrato che il teatro greco non è un morto, ma un sepolto vivo.

Una lode speciale egli merita poi per la musica con cui ha accompagnato qua e là le rappresentazioni. Egli ha molte volte sostenuto — è, il tema di vari suoi scritti (1) — la necessità della musica per la comprensione completa della lirica e del teatro greco. Ed a ragione. Per attenermi a luoghi ovvii, chi non sente la necessità della musica nei *compianti* che seguono le catastrofi — in quello dell'*Edipo Re* ad esempio — quasi ad operare nello spettatore una catarsi melodica, un assopimento e scioglimento lirico della sua commozione? Il Romagnoli ha restituito dunque la musica alle tragedie: ed egli, da buon conoscitore della medesima, ha provveduto a ricostruirsela da sè, riuscendogli, penso, difficile trovare un musicista di professione, anche ottimo, il quale fosse in grado di scrivergli le note come egli le desiderava e le sentiva in sè, rispondenti del tutto alla materia. Nelle *Baccanti* si è giovato di alcuni fra i pochi brani esistenti della musica antica, completandoli nei punti frammentari o riducendoli in qualche altro per l'orecchio moderno, e armonizzandoli poi con molta sobrietà. Dai testi degli antichi musicografi, egli ha desunto la convinzione che i Greci non conoscessero l'armonia nel senso moderno, in quanto è dottrina di successione d'accordi; ma ciò non significa che essi non avessero polifonia. I Greci conoscevano certamente l'arte di accompagnare le voci con le cetre e coi flauti non all'unisono, ma con note e figurazioni differenti dal canto (2) « Purtroppo però per la ricostruzione di simili accompagnamenti — mi diceva egli stesso — non abbiamo nessuna guida e quindi bisogna industriarsi ed intuire sotto la propria responsabilità ». Ed è quello che egli ha fatto. Nelle *Baccanti* dunque per il coro d'entrata si è servito dell'*Inno a Helios* attribuito a Mesomede, vissuto sotto Adriano; ma è presumibile, data la qualità religiosa di questa musica, e quindi naturalmente conservatrice, che esso sia scritto su modi più antichi. Il coro che chiude il 2° episodio (e intramezza nella riduzione scenica il 2° atto)

> Oh, d'Acheloo progenie,
> Dirce, vezzosa e venerata vergine,

è un rifacimento dell'*Inno ad Apolline* trovato a Delfi, il quale risale senza dubbio al principio del III. secolo av. Cr. Il preludio dell'ultimo episodio (3° atto della riduzione scenica) è un adattamento della bella musica — ritenuta dal Romagnoli autentica — che si attribuisce alla 2ª pitica di Pindaro. Ma il preludietto iniziale, la danza che accompagna l'entrata delle baccanti al 2.° episodio (2. atto) e la danza e il coro ultimo sono originali; ed egualmente originale — trattata anzi con maggiore libertà di stile è tutta la musica dell'*Alcesti*. Nè si può dire che questa musica sia stata senza effetto. Nel finale delle *Baccanti* ad esempio sostenne e concluse assai bene l'esodo e di pari efficacia fu nella pompa funebre di Alcesti.

E in vista dell'effetto anche sono state operate qua e là dal Romagnoli lievi trasformazioni di versi, come nelle parole di Dioniso sul finire delle *Baccanti* o come nel primo atto dell'*Alcesti* nel quale fu soppresso il primo episodio, quello dell'Ancella, portandovi il commento musicale del famoso coro agreste che si trova in fine al secondo episodio e ponendo al posto di questo il passo che, seguendo il testo, si sarebbe dovuto trovare a metà dell'atto

> Voi qui restate. E il lugubre peana
> s'intoni alterno al dio d'Averno immite.

Del pari una trovata originale del Romagnoli è stata l'entrata dei semicori del *Ciclope* che si rispondono a destra e a sinistra della scena, e in questo come negli altri drammi la sapiente suddivisione delle parole tra i vari componenti del coro, là dove il testo non l'indicava: il che dette assai vivezza alla rappresentazione.

E moderna e viva, e perciò attuale, è la traduzione del Romagnoli della quale dovrei ora tenere lungo discorso, se il valore di lui come traduttore non fosse cosa già da un pezzo indiscussa.

Possediamo per suo merito Aristofane in italiano e non so quanti frammenti di commedie e poemetti antichi; possederemo fra breve oltre le migliori fra le tragedie greche anche i lirici e Pindaro.

Il Romagnoli ha esposto tutta una teoria dell'arte di tradurre (3), alla quale si è mantenuto e si mantiene costantemente fedele.

Essa si può assommare in due principii: immediatezza espressiva nel dialogo, nei racconti e nelle descrizioni, vivezza ritmica e ottica nella lirica. Dell'*Aristofane*, del *Ciclope*, delle *Baccanti* si parlò a lungo, da molti, quando uscirono; e io rinunzio a discorrerne. Ma non posso trattenermi dal lodare l'aurea bellezza di questa sua recente versione dell'*Alcesti* (Firenze, A. Quattrini, editore).

Ecco un passo tutto soffuso di pio candore, come certe stele funebri del quinto secolo. Parla l'Ancella di Alcesti raccontando i saluti che la sua padrona dà alla casa prima di morire:

> E a quanti altari nella reggia sono
> andò, li ghirlandò, pregò, scerpando
> dalla chioma d'un mirto i ramicelli,
> senza pianto, nè gemito: nè il vago
> viso turbava l'imminente fine.
> Entrò quindi nel talamo, sul letto
> nuziale; e qui pianse e favellò.
> « Letto che avesti il fior della mia vita,
> addio: non t'odio io, no, sebbene muoio
> solo per te: per non tradir lo sposo
> e te muoio. Sarai d'un'altra donna,
> non più casta di me: più fortunata. »
> E su vi cade; e lo bacia; e d'un fiotto
> di lagrime la coltre è molle tutta.
> Or poi che sazia fu del pianto lungo,
> si stacca dalle coltri e s'allontana.
> Ma nell'uscir dal talamo, si volge
> più volte; e sovra il letto ancor si gitta.
> Stretti alle vesti della madre, i figli
> piangevano. In braccio essa li prese: e già
> moribonda, baciava or l'uno or l'altra.
> Tutti i servi piangean nella dimora
> per la pietà della regina. Ed essa
> tese a tutti la destra.

Non mi indugio a provare la superiorità di questo metodo di tradurre, (affine a quello praticato dal Pascoli per Omero — e si noti che il Pascoli fu in certi passi volutamente infantile, *per reazione*) su quello di Felice Bellotti, pur così commendevolmente accademico. Mi limito a invitare il lettore volenteroso a istituire un confronto. E così per tanti altri luoghi, nella contesa tra Ferete e Admeto per esempio, o nella scena in cui Eracle banchetta, dove il Romagnoli ha reso nell'allocuzione al servo quel carattere buffo che certamente l'originale aveva; nei cori poi, dove, se l'espressione talvolta è come impigliata nella rete delle allusioni, più spesso balza sicura e lucida nell'impeto del ritmo:

> Oh casa d'un uomo generoso che a tutti dischiusa [ognor sei,
> Apolline pizio signor de l'armonica lira
> in te dimorare
> degnavasi, in te pasturare
> le greggi sui tramiti
> alpestri sostenne,
> guidando gli armenti col sufolo
> d'agresti imenei.

Per intendere l'arte greca bisogna sfatare l'idea della sua frigida e inimitabile e sovrumana perfezione e rendergli una semplice cosa, l'*umanità*, senza di cui non c'è arte che viva. Bisogna esser grati ad Ettore Romagnoli per essersi da vent'anni consacrato a questa fatica.

Milano.

Luigi Siciliani

(1) Vedili raccolti in *Musica e poesia nell'antica Grecia* (Bari, Laterza ed.).

(2) Cfr. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*.

(3) Vedila in *Acropoli*, aprile 1911, « La diffusione della cultura classica ».

GIROLAMO CAVAZZONI

A eseguir della musica di Girolamo Cavazzoni oggi che, dal quattro e cinquecento in cui egli visse, son passati ben quattro secoli di profonde metamorfosi civili, artistiche e musicali, si pericolerebbe d'incorrere nell'ingenua illusione di quell'ipotetico filologo il quale, basandosi sul fatto che il nostro popolo è di stirpe latina, pretendesse di dargli a leggere, non tradotta, una pagina semilatina dell'ultimo medioevo o anche, non commentata, la lirica in volgare d'un poeta avanti Dante. Nella storia della lingua musicale che va dal 1000 al 1500 accade infatti lo stesso fenomeno di trasformazione or corruttiva or rigenerativa che nella lingua poetica. La grammatica della musica e il suo vocabolario, ossia il suo senso tonale e le sue forme e il modo di atteggiarle, presentano le stesse corruzioni e le stesse rinascite che presentano la grammatica e il vocabolario della poesia. Soltanto che queste trasformazioni nei due linguaggi non accadono parallelamente e al tempo stesso. Voglio dire che il linguaggio delle note e il linguaggio delle sillabe hanno uno svolgimento affatto indipendente l'uno dall'altro. Così quando in Italia, per opera dei trecentisti, la lingua italiana aveva già varcato quell'indefinibile limite oltre il quale l'italiano non era più un latino imbarbarito, bensì era il magnifico idioma ogniespressivo di una nuova nazione neolatina, la musica della latinità cattolica, e cioè l'unica musica civile dell'Europa d'allora, rimaneva ancora in una condizione grammaticale e sintattica analoga a quella che riscontriamo nel linguaggio adoperato dai primi lirici e scrittori italiani del 200, non più latini e non ancora completamente *volgari*. Perchè bisogna tener presente, in questo genere di considerazioni storiche, che la musica medioevale, erede diretta della classica musica greco-romana, consisteva soprattutto nella musica religiosa della liturgia cattolica, ossia era principalmente il *canto gregoriano*. E bisogna anche tener presente che la grammatica della musica gregoriana consisteva in certe *scale* fisse, dette *modalità tonali*, direttamente sgorgate da quelle greche e latine. Possiamo quindi stabilire che dal 1000 a quasi tutto il 1500 corre un periodo in cui la musica rifà a suo modo e molto più lentamente il cammino che quasi di un balzo, verso il 300, aveva fatto il linguaggio poetico; cammino cioè lungo il cui percorso si corrompe la tonalità gregoriana e nasce la tonalità moderna. E infatti dal 600 a quasi tutto l'800 fiorisce una specie di nuovo linguaggio musicale, completamente libero dall'influenza della musica greco-latina, e che può benissimo considerarsi come un vero e proprio *volgare* della musica. Palestrina e Frescobaldi, Monteverdi e Carissimi, i primi scrittori di questo *volgare della musica* compierono dunque per la musica moderna quello che Dante Petrarca e Boccaccio avevano già compiuto due secoli addietro per la letteratura moderna. Al contrario avanti Palestrina fiorirono dei musicisti che per essere ancora sotto l'influenza del canto gregoriano e per essere al tempo stesso i progressivi creatori dell'armonia e del contrappunto moderno, possono esser considerati come i *primitivi* della musica europea.

Ora, al modo stesso che gli italiani moderni preferiscono leggere lo Stecchetti piuttosto che, per esempio, i rimatori siciliani del 200 e ciò soprattutto perchè non ne comprenderebbero lo strano linguaggio andato in disuso; così è naturale che gli stessi italiani moderni preferiscano sentire la musica di Mascagni e di Puccini, piuttosto che la musica dei quattrocentisti e dei cinquecentisti. In generale un popolo giunto a certa sua maturità e pienezza civile, si sente spinto più verso il suo presente che verso il suo passato. Anzi spesso considera i suoi artisti *primitivi* come rozzi e incerti rispetto a quel suo presente che a lui sembra la pienezza della perfezione. Così i Romani dell'età d'Augusto stimavano Ennio rozzo e ben inferiore a Virgilio. Così nel 500 e 600 si dava la calce agli affreschi dei tre e quattrocentisti; e così parimente da molti recenti storici dell'arte è stato considerato Giotto, sol perchè primitivo, un pittore inferiore a Raffaello.

Non deve far dunque meraviglia se i musicisti dei secoli XIII, XIV, XV e anche XVI, siano oggi dimenticati e resi quasi inaccessibili alla comprensione non solo dei più ma anche dei pochi. La musica è un'arte che, come la pittura, offre un numero di *primitivi* molto maggiore a quello offerto dalla letteratura. E per comprendere la musica di quei primitivi che vanno dal 300 al 600, occorre prima di tutto una specie di nuovo *senso tonale* per mezzo del quale ci riesca naturale l'incertezza di tonalità che dall'uso delle scale gregoriane ben definite ondeggia talvolta fino alla scala cromatica moderna: in secondo luogo occorre porsi nello stato d'anima mistico ed ingenuo di quasi tutti i primitivi. Fatica doppia per noi, e perchè non siamo davvero più *primitivi* e perchè lo stato d'anima dei musicisti primitivi è ancor più che nei pittori primitivi: *religioso*. E come si fa ad esser *religiosi* oggi dopo tanta devastatrice critica razionalista?

Girolamo Cavazzoni, detto da Urbino, fu un *primitivo* forse vissuto sulla fine del 400 e sulla prima metà del 500. La sua musica, scritta per organo, fu pubblicata in Venezia nel 1542. Bisogna qui osservare che il tempo in cui è fiorito il Cavazzoni è di una straordinaria importanza per la nascita della musica strumentale. Come la prosa nasce dalla poesia in tempi in cui la vita si fa meno arcaica e l'uso dell'espressione più snodato e più libero; così la musica strumentale nasce non mai direttamente da sè stessa, ma quasi sempre *a imitazione del canto*. Soltanto che a dir ciò, c'è da farsi una falsa idea della musica *strumentale* quale poteva nascere dalla musica *vocale* del 400. Infatti, della musica vocale oggi abbiamo una concezione radicalmente diversa da quella di quel secolo. Oggi il *coro* è pochissimo usato e, in generale, il canto è affidato a una voce sola, la quale o è sostenuta dagli accordi di uno strumento solo, oppure dall'accompagnamento di vari strumenti che però sempre le concedono una quasi completa autonomia. Nel 400 le voci si riunivano invece in fasci di magnifica complessità polifonica. Tenori baritoni e bassi, soprani mezzosoprani e contralti, cantavano ciascuno di per sè una sua *parte* che, per la potenza architettonica del compositore, si svolgeva, libera e legata al tempo stesso, in un tutto grandioso di costruzione e di armonia. Ora suonando strumenti di molte voci come l'organo, o provvisti, come il clavicordo, della possibilità di far risuonare più note al tempo stesso, è naturale che venisse spontaneo ai musicisti di imitare la grandiosa polifonia vocale usata dal *coro*. Nacquero così i *fugati* — ossia quasi *ricerche* delle voci che tra di loro si rincorrono: da cui il nome di *ricercare* — i quali *fugati* innanzi di obbedire a leggi precise, come più tardi accadde nella *fuga*, passarono per diversi tipi di forme, rispetto al tipo obbligato della *fuga*, libere e riproducenti quasi i *mottetti* e i *madrigali* per coro, nei quali la libertà era solo condizionata dal senso delle parole. Il Cavazzoni fu uno dei primi non certo a portare sull'organo, ma certo a perfezionare questi diversi tipi di fugato di stile vocale per organo, chiamati non ancora *fughe*, sibbene *ricercari*, *canzoni* e *inni*. Vero è che a Venezia, proprio a tempo del Cavazzoni, abitò circa undici anni come organista del secondo organo di S. Marco, Giachetto De Buus, di Bruges, uno dei più grandi perfezionatori del *ricercare* e della *canzone fugata* nella prima metà del 500. Comunque il De Buus divenne organista di S. Marco un anno solo avanti la pubblicazione dei *ricercari* del Cavazzoni; ed è importante notare come i *ricercari* dello stesso De Buus, che oggi passano per i più perfetti, o quasi, del tempo, fossero pubblicati, almeno secondo il Riemann, dal 547 al 550, ossia diversi anni dopo quelli del Cavazzoni.

Ho cercato più che ho potuto, di mettere in luce e le difficoltà che s'incontrano nella comprensione della musica del Cavazzoni e la sua posizione storica. Mi permettano ora i lettori di esaminare insieme con loro almeno un *ricercare* del nostro autore. Luigi Torchi con altri *ricercari*, *canzoni* e *inni* strumentali — evidenti parafrasi intercalate fra mezzo ad un versetto e l'altro degli inni chiesastici — ne ha pubblicato uno in *fa* maggiore, di cui tenterò dare l'idea più adeguata che mi sia possibile. Esso produce, nel suo insieme, un'impressione di pura ingenuità ogni tanto percorsa come dai lampi d'una gaiezza non dissimile dalla gioia di certe ronde d'angioli del Beato Angelico. Ma non è la gaiezza celestiale la sua nota dominante. Al modo stesso che nella purità quasi infantile di Giovanna d'Arco poteva all'improvviso, per miracolo di fede, irrompere la vasta potenza dall'eroe; ogni tanto dalla dolcezza e dalla grazia soffusa per tutto il pezzo pulsano improvvisi sussulti di forza virile. Così il tema (*do, fa, la, si, do*), già quasi come nella *fuga* nella prima parte del *ricercare* ripetuto dalla risposta sulla quinta del tono e riportato sulla *tonica* dalla voce superiore; — quando dopo un lungo episodio squisitamente libero e variato, riappare, esso si ripresenta mirabilmente ridotto alle sue sole note essenziali (*fa, la, si, do*,) il che gli imprime, anche per mezzo di un'abile appoggiatura ritmica (del *si* sul *do*), un accento ferreo, mantenuto in tutto questo secondo episodio, modulante a poco a poco alla quinta del tono; fino a che una nuova ondata di gentilezza si diffonde insieme con la modulazione alla quarta del tono. Il pezzo ritorna subito al tono principale; ed ecco che qui si snoda nella parte superiore una specie di armonioso *cantabile* che prepara quasi con dolce spontaneità l'ultimo episodio di addirittura sublime sentimento mistico. Quest'ultimo episodio è costituito dal riaffermarsi delle solite magiche note ascendenti dal tema in un nuovo *ritmo in tre*.

Io credo, e spero anche dimostrarlo a suo tempo in qualche pubblica esecuzione e lezione pubblica, che queste poche righe di *adagio in tre*, non solo preludino ai meravigliosi *adagi* che in certe *fantasie* di Bach ogni tanto interrompono la corsa degli *allegri fugati* e riposano l'uditore in un'onda di divina pace; ma che, in quanto a sincerità di sentimento religioso, li superino. So che molti critici e musicisti hanno già sorriso di tanta mia ammirazione per questa musica a loro parere arcaica e rozza. Però credo che non si siano curati di leggere con amore questo semplice brano d'infinita bellezza in cui si compie e si conclude tutto il *ricercare* del Cavazzoni. Il qual *ricercare*, dopo una breve e possente riaffermazione del tema data da una specie di coda in istile grandioso, si tace, quasi l'anima del compositore sia contenta

dell'ultima dolcezza che la sazia

Non mi è purtroppo lecito continuare l'analisi di altri pezzi del Cavazzoni. Chi abbia pazienza e buona volontà, si legga, se può, intanto questo quarto ricercare pubblicato nel terzo volume dell'*Arte Musicale in Italia* del Torchi a pag. 16. Se lo legga diverse volte procurando di seguire lo svolgimento e la conduttura del motivo principale.

Tra parentesi: non è solo il De Buus, come scrive il nostro Galli, *colui che si propose anche di svolgere e condurre logicamente un motivo principale preludiando così alla fuga venuta dopo* —. E se lo legga anche procurando di mettersi dal punto di vista di questi primitivi organisti che, nel silenzio misterioso delle chiese patrie, coglievano dalla propria semplice anima ed affidavano inconsciamente all'aria odorosa d'incenso i germi profondi della musica avvenire. E vediamo una buona volta se da tanta sorgente di originalità e di italianità contenuta in questa primitivamente divina musica del 400 e del 500, ci sia dato togliere la pesante polvere che ne impedisce il libero sgorgo e la nasconde alla sete di quei giovani musicisti che troppo si dissetano alle fonti della musica straniera. Forse il critico che ciò riesca a fare, non proverà altra gioia che quella di certi ragazzi di montagna che godono nel ridare il libero corso a una bella e fresca polla sperduta tra le macerie. E forse chiameranno anche lui un povero critico rozzo ed ingenuo — un critico *primitivo*. Ma egli potrà anche contentarsene, pensando che valgono più le fonti di questa sincera melodia di polla, che tutte le artefatte fontane di molta musica moderna straniera e nostrana, che potrebbe definirsi: una barocca fontana arida d'acqua pura.

Giannotto Bastianelli.

Il Centenario di F. Ozanam

Di Federico Ozanam, nato a Milano il 1813 e morto quarant' anni dopo a Marsiglia, scrisse il Lamartine che « s'addormentava sul seno del suo maestro Dante, e vi faceva sogni divini ». Ricorrendo fra poche settimane il centenario della sua nascita, mentre la Francia cattolica si dispone a celebrare con molta pompa le benemerenze religiose di lui, non sarà inutile ricordare in altro campo il molto ch' egli fece per la storia e per la poesia italiana.

Nell'ottobre 1840 l' Ozanam ventisettenne succedeva a Claudio Fauriel, già suo maestro, sulla cattedra di letterature straniere alla Sorbona; poco tempo dopo aver pubblicato la tesi intorno a *Dante et les origines de la philosophie catholique*. A Dante, all' antica poesia nostra ricorreva sempre il suo pensiero con ostinata predilezione: ma nell'arte cercava soprattutto il riflesso della fede. Il volterianismo del Fauriel era ben compensato dall' ardentissimo fervore cattolico di questo discepolo che si preparava a diventare col Cousin, il Lacordaire, il Lamennais e tanti altri un campione del morbido spiritualismo, mezzo filosofico e mezzo religioso, contro cui Giacomo Leopardi aveva lanciato gli ultimi strali prima di morire.

Secondo l'Ozanam, della *Divina Commedia* i moderni non gustano abbastanza il valore filosofico: quello che Dante aveva in più alto pregio. Si suol rappresentare la filosofia medioevale come una specie di gergo barbaro, pedante nella forma e monacale nello spirito; il poema dantesco ce la mostra invece vivente, intrecciati coi misteri del cuore e con le pubbliche lotte, radicata nell' intima natura umana ed elevantesi senza bisogno di sottigliezze dialettiche fino a comprendere tutta intera la creazione. L'arte di Dante ha un valore logico e morale, e risponde al più alto bisogno degli uomini: perchè il poeta, condotto dalla ragione e dalla fede, penetra in un mondo invisibile, se ne fa padrone, e di là giudica e misura le cose umane. A Dante noi dobbiamo domandare lo spirito del Duecento, dei trovatori, delle repubbliche italiane, della scuola teologica e di San Tommaso d'Aquino.

Un lettore più semplice preferirebbe domandare a Dante la poesia. Ma in ogni modo questi concetti, che ho esposti fedelmente e quasi con le parole stesse dell'autore, rivelano subito come l'Ozanam fosse assai più eloquente che profondo, nella sua inconscia confusione dei valori estetici coi valori morali, o piuttosto religiosi. Le ombre e le luci dell'universo erano per lui le ombre e le luci della propria fede. Giudicava rettamente il medioevo, dicendo che la favoleggiata barbarie svaniva come nebbia davanti a chi sapesse ben considerare quei secoli, nei quali non fu mai morta del tutto la grande tradizione della cultura; ma gli pareva che questa tradizione fosse come spinta da una mano provvidenziale a guidar l' uomo verso la bellezza, la verità, la giustizia, che poi erano la bellezza divina, la verità cristiana, la giustizia cattolica. E Dante conciliava a' suoi occhi la tradizione con l'ispirazione, ossia le due cose per lui necessarie all'arte perfetta. Così l'opera sua maggiore, di cui potè compiere solo due grandi frammenti — *La civilisation au V.me siècle* e *Les Germains avant le Christianisme* — era ispirata dal desiderio d' una, per dir così, riabilitazione morale del medioevo nuova e migliore civiltà sbocciata al raggio pio della Chiesa.

Proprio quel che c'è di tendenzioso e troppo unilaterale in codesto modo di concepir l'arte o la storia, finisce col dare un forte rilievo artistico a molte pagine dell' Ozanam. È una concezione che lo ha tutto penetrato diventando la sua legge interna. La persuasione religiosa è in lui sentimento, sogno, nostalgia, passione. Quando interpreta a quel modo Dante e il medioevo, e sprime con voce concitata tutto se stesso. E qualche volta se n'avvede, tanto che il suo libro *Les poètes franciscains en Italie* comincia con queste parole: « Ce petit livre n'est pas un livre de science ».

Lo scrisse tornando nel 1847 da una missione letteraria di qua dalle Alpi, dov'era venuto a raccogliere testi latini e volgari importanti per la storia del medioevo italiano. Considerando da vicino quell'età prediletta ancor viva nei monumenti e nell' anima di tanti paesi nostri, aveva trovato qui più visibile che altrove il legame che unisce l'arte alla fede, e l'ispirazione che i grandi artisti ebbero dai santi. S' era esaltato rappresentandosi un San Francesco il quale, mentre compone cantici ammirabili, suscita tutta una scuola di poeti, architetti, pittori che da Assisi si dirama per l'Italia; s'era commosso davanti al beato Jacopone che deriso come insano fulmina i disordini del clero e si smarrisce nel rapimento mistico fino a trovare accenti degni di Santa Teresa o di San Giovanni della Croce. Questa fu per lui l' Italia medioevale: il breve spazio che racchiude Umbria e Toscana è la terra classica della santità. I suoi amici sono San Giovanni Gualberto, il beato Giovanni delle Celle, e San Bernardino, e Santa Caterina. La fede innalza le cattedrali, il pennello popola le chiese di visioni celesti; dai chiostri, dai palazzi antichi vengono ai pittori i modelli viventi delle pie vergini e dei santi.

L' Ozanam vede insomma l' età di Dante in una trasfigurazione serafica. Se dopo il Foscolo volle porsi a studiare i cosiddetti precursori della *Commedia* — dei quali s'occupò due volte, in una tesi latina e nel più ampio lavoro *Des sources poétiques de la Divine Comédie* — non dubito ch'egli leggesse le più ingenue visioni dell' oltretomba con un ardore devoto pari a quello di chi le immaginò per primo, nei secoli eroici del Cristianesimo.

***

Ma le migliori pagine dell' Ozanam si trovano nelle sue lettere, in una corrispondenza con amici e parenti durata ventidue anni, in una serenità sempre eguale. Vi si disvela intera un' anima limpida, delicatissima, ignara d' ogni angoscia spirituale, accesa d'amore per il bene. L' Ozanam pretendeva d' aver conosciuto il « dubbio del secolo »; ma questa lotta interiore, ch'egli si sforza di rendere tragica, lo agitò quand' era intorno ai quindici anni, e bastò la parola d'un religioso a dissiparla. Non domandiamo dunque forti agitazioni alla sua coscienza, come non abbiamo domandato un pensiero profondo ai suoi libri. Egli può darci soltanto l'impressione di una luce diffusa e pacata, di un'armonia completa non priva di bellezza.

È sempre un apologeta cristiano quando scrive ai suoi famigliari come quando disserta di Dante, con la stessa parola eloquente, con la stessa incrollabile persuasione. A diciotto anni scriveva: « ma tâche est tracée pour la vie » e tenne parola. Giungendo per la prima volta a Parigi, la grande città gli sembra un deserto morale in cui egli si aggira smarrito; ma non tarda a vedere che di fronte al razionalismo avversario si leva tutta una falange di spiriti ansiosi di distinguere la verità filosofica e la verità divina, l' ordine della natura e l'ordine della grazia; e disposti come lui a sentire che il finito è da ogni parte avvolto nell'infinito. Fra questi sono Chateaubriand e Lamartine; a un'adunanza presso il conte di Montalembert s'incontrano fra gli altri Sainte-Beuve e Alfred de Vigny. Gli ultimi idoli del secolo decimottavo tramontano: i due partiti combattono le loro battaglie alla Sorbona, mentre Quinet e Michelet guidano ancora dal *Collège de France* la campagna contro la Chiesa. Ma l' Ozanam combatte senza acrimonia; egli è soprattutto un poeta il quale adora la dottrina che sembra dare qualche realtà alle sue aspirazioni ideali, e pensando alla morte ama francescanamente con gioioso cuore la vita.

Degli italiani moderni, conosce e gusta in primo luogo Silvio Pellico, le opere del quale hanno avuto un grande influsso sopra di lui. « Plus je m' y attache — egli scrive — plus je sens en moi-même de désinteressement, de bienveillance et de calme ». Le *Mie Prigioni* gli piacciono come un manifesto della resistenza passiva in politica: opposizione senza insurrezione. Al Pellico inviò in dono il libro su Dante, e quegli rispose esaltando la «nobile e santa apologia» che riparava, secondo lui, gli infiniti errori divulgati oltralpe nella letteratura italiana. Molta amicizia ebbe anche per Niccolò Tommaseo, nel quale vide « cette alliance si rare d'une âme vraiment chrétienne, d'un grande caractère politique, et d'un beau génie littéraire ».

Sebbene nato, per caso, a Milano, fu assai meno milanese di Stendhal: ma verso l'Italia era spinto da un' assidua nostalgia. Gli sembrava d'aver lasciato nei nostri paesi molta parte di se stesso, e di dovervi sempre tornare a ricercarla. Discese fino in Sicilia, ritenendo che nell'isola lontana sopravvivessero meglio che altrove gli antichi costumi e le intatte tradizioni del passato; si commosse davanti al sogno dorico di Girgenti, sentì a Siracusa « remuer autour de soi toute l'histoire » comprese la cavalleria e la fede normanna nel chiostro di Monreale. Umbria e Toscana furono, l'ho detto, la sua Terra Promessa. Da Roma descrive fra l' altro nel 1847 il nuovo entusiasmo italiano per Pio IX, facendoci assistere a un discorso di Massimo d'Azeglio: ma più che con gli uomini, ebbe vera comunione spirituale con i monumenti e con la natura. Le sue note di viaggio si leggono con piacere anche oggi, come una guida pittoresca e sentimentale dell'Italia intorno al 1840, vista da un'anima accesa che ad ogni passo trova alimento per la sua fiamma. Scriva libri di scienza o lettere di viaggio, parli di Dante o di Pio IX, Federico Ozanam non è mai diverso da se stesso: un poeta che istintivamente compone anche le cose più discordi nell'armonia del proprio cuore.

Paolo Savj-Lopez.

Tra carte e statuti medioevali

Chi esamina attentamente la produzione scientifica italiana, nel campo della ricerca e della edizione di fonti medioevali, in questi ultimi anni, non può che riconoscere un fatto di singolare importanza, che cioè gli studi italiani si sono andati affinando e intensificando sempre più e, quel che più importa, si sono andati spontaneamente coordinando in vista dei supremi interessi dell'analisi e della sintesi storica. Trent'anni fa, quando l'Istituto Storico Italiano era ancora agl'inizi, le migliori edizioni di testi medioevali italiani non si facevano in Italia; oggi, invece, le edizioni nostre, dovute in massima parte a italiani, si noti! non sono affatto indegne di reggere onorevolmente al confronto con quelle, ormai celebri, collezioni straniere che tanto materiale hanno raccolto e organizzato. Non solo, ma è notevole il fatto che mentre pochi anni fa i volumi di fonti storiche erano riservati esclusivamente agli eruditi di professione e non si esponevano nè pure nelle vetrine dei librai più seri, oggi il pubblico colto segue con sempre crescente simpatia il lavoro degli eruditi, ne apprezza le benemerenze e si mostra desideroso di apprendere il risultato delle loro ricerche.

Questo non dimostra soltanto che gli studiosi italiani hanno saputo, a traverso le più aspre difficoltà, conquistarsi un posto eminente; ma dimostra altresì che la sensibilità storica, dirò così, del nostro paese si è fatta più squisita — anche perchè il pubblico delle persone colte » ha finalmente compresa la semplicissima verità che il lavoro dei diplomatisti, in apparenza così molesto e così scheletrico, è il vero ed unico nutrimento vitale di qualsiasi « costruzione storica », anche se di non eccessive pretese. Ecco perchè non è troppo smodata la speranza che, risoluta la crisi economica e la crisi di sviluppo di cui tutto in Italia risente l'influenza non benefica, anche i più aridi problemi della cultura diventeranno problemi universalmente sentiti, e un movimento veramente muratoriano di ricerca ostinata e metodica metterà a disposizione dello storico gl'inestimabili tesori del nostro passato inesauribile.

I segni dei tempi nuovi, che si annunziano già e albeggiano, non sono scarsi. Nell'aprile del 1903 (ecco uno di codesti segni che vale per tutti), al Congresso storico internazionale di Roma il mio amico prof. Luigi Schiaparelli, allora mio giovine maestro all'Istituto Superiore di Firenze — succeduto al compianto Cesare Paoli — fece una proposta giusta e opportuna che non poteva non destare tutto l'interesse del Villari e dei più vigili spiriti del Congresso, ma che suscitò — e ne ho vivo il ricordo — qualche diffidenza e, anche, qualche malignetto sorriso di scetticismo. Si trattava di pubblicare, naturalmente senza limiti di tempo rispettando i fondi archivistici, l'immenso materiale delle carte private dell'alto medioevo, dall'età longobarda al 1200, in regesti accuratamente e con metodo uniforme redatti. Qualcuno sospettò che la nuova iniziativa non si sarebbe potuta mai tradurre in realtà vivente e feconda, o che, se mai, essa si sarebbe svolta con una lentezza tale da superare quella dei lavori dell'Istituto Storico Italiano. Maligno il sospetto, più maligna l'insinuazione contro quell'Istituto che se non ha fatto e non poteva fare dei salti acrobatici, ha pur prodotto circa cinquanta magnifici volumi, dei quali i due terzi — a voler essere severissimi! — son degni di essere considerati classicamente perfetti. Eppure oggi, i *Regesta Chartarum Italiae* son già nove grossi volumi, e altri parecchi sono annunziati come imminenti.

Il primo, quello delle carte di Volterra, porta la data 1907; l'ultimo, quello di Lucca, è del 1912: cinque anni di nobile fatica silenziosamente compiuta da un manipolo di appassionati ricercatori; cinque anni di lavoro fecondo che han dissodato una prima parte dell'immensa campagna.

Ed è lavoro, ciò che più monta, di cui grande era il bisogno. Tempo addietro, l'attenzione degli storici fu quasi costantemente rivolta ai documenti pubblici, perchè la loro coscienza era particolarmente interessata dalle vicende politiche e militari degli Stati, e sentiva assai scarsamente l'importanza cospicua del «documento privato», cioè del fatto economico e del fatto giuridico di cui esso è, quasi sempre, l'espressione. Da un ventennio in qua, invece, la nostra coscienza si è arricchita di nuove esperienze e si è vivamente interessata di que' lati della vita delle società umane che sfuggirono all'attenzione (illuminata e diretta a un fine prestabilito) dei nostri padri. Ed ecco la necessità di una ricerca sistematica nel campo delle innumerevoli carte private medioevali; ed ecco la necessità di buone e ricche collezioni che forniscano allo storico, al giurista, all'economista il materiale indispensabile perchè le loro costruzioni, le loro ipotesi, le loro teorie e le loro esposizioni anche più semplici e piane siano saldamente organizzate e materiate di «fatti» criticamente vagliati, nudamente e integralmente offerti al loro esame complesso.

Ma, via facendo, il programma primitivo dei *Regesta Chartarum* si è alquanto modificato nel senso che accanto a volumi di «carte» vere e proprie, come, per esempio i due volumi delle carte di Camaldoli (dovuti allo Schiaparelli e al dottor Baldasseroni) ne stanno egregiamente altri che contengono assai più che il modesto titolo non dica, una raccolta, cioè, non dirò completissima, ma ricca e multiforme delle più interessanti fonti archivistiche per la storia comunale italiana. Alludo al Regesto di Volterra e al Regesto Senese (1º volume), messi insieme con molta cura dallo Schneider; a cui altri senza dubbio seguiranno, di eguale, se non maggiore, importanza. A più forte ragione, quindi, la bella collezione conquisterà sempre più l'attenzione degli studiosi, perchè io penso, tra l'altro che non ne potranno fare a meno non soltanto gli storici e gli eruditi ma tutti coloro che si occupano di toponomastica medioevale, di contratti agrari, di problemi linguistici e simili. Chi, poi, volesse occuparsi particolarmente della fortuna degli ordini monastici e dei più celebri conventi italiani nell'alto medioevo troverà nei volumi già pubblicati e in quelli che verranno la fonte più preziosa.

Nè, per fortuna degli studi italiani, si ferma qui l'attività degli editori di testi medioevali. Altro campo, infatti, di esplorazione è quello degli Statuti dei Comuni italiani del nord e del centro della penisola. Veramente, codesto campo non da oggi soltanto è oggetto di ricerche e d'interesse; sono, anzi, almeno due secoli che gli eruditi ne hanno intuita e sperimentata la meravigliosa fecondità. Ma intendiamo dire che oggi soltanto si comincia a parlare di collezioni statutarie inspirate a larghi criteri direttivi. Così, mentre fiorisce non certo in modo esuberante ma senza dubbio dignitosamente e fortemente, la collezione degli Statuti nelle «Fonti per la Storia d'Italia» edite dall'Istituto Storico Italiano, è annunziata con due grossi volumi una nuova raccolta dovuta al dottor Pietro Sella, e pubblicata dall'ormai unico editore di fonti storiche, W. Regenberg, nelle cui mani è passata la libreria che fu di Ermanno Loescher. Però in due anni circa l'Istituto Storico ha dato gli «Statuti di Ascoli Piceno» del 13[illegible] (a cura di L. Zdekauer e P. Sella) e gli «Statuti della Provincia Romana» dei secoli XIII e XIV a cura di F. Tomassetti, di Vincenzo Federici e di Pietro Egidi. Importanti, l'uno e l'altro volume; ma importantissimo il secondo, non soltanto perchè tecnicamente inappuntabile specialmente in quelle parti che spettano al Federici e all'Egidi, ma perchè gli Statuti della provincia romana offrono largo campo di studi per il singolare atteggiarsi di alcuni fenomeni generali alla costituzione comunale e alla legislazione statutaria medioevale. E due volumi ci ha dato la raccolta Sella, dei quali il primo contiene le celebri costituzioni del cardinale Egidio Albornoz (del 1357), emanate dal restauratore dello Stato della Chiesa nel solenne Parlamento di Fano alla presenza dei rappresentanti delle città soggette; e il secondo comprende piccoli ma importantissimi Statuti rurali dell'Appennino [illegible] dei secoli XIII e XIV. E sono annunziati gli Statuti di Perugia del 1342, gli Statuti di Forlì del 1359, quelli di Reggio Emilia del secolo XIII, di Bologna del 1335, di Volterra del secolo XIII, ed altri ancora.

Io non posso qui, in un breve scritto inteso a metter in rilievo uno dei tratti della attività intellettuale dei nostri tempi, occuparmi diffusamente del vario e diverso valore di questi nobilissimi monumenti del nostro passato nè forse i lettori potrebbero interessarsi soverchiamente a delle discussioni ed esposizioni che dovrebbero essere necessariamente troppo aride e troppo tecniche. Nè è qui necessario discutere i criteri che presiedono alla raccolta Sella, che qualcuno potrebbe anche non completamente accettare. Ma basta notare che in Italia è tutto un fervore muratoriano che diffonde intorno la luce e il calore di cui pareva che noi italiani dovessimo far a meno, e importa notare che, se anche si può sempre fare mille obiezioni alle norme direttive di un lavoro qualsiasi, restano i frutti del lavoro. Ed è quello che importa! Se, insomma, fra un decennio noi potremo avere a nostra disposizione parecchie dozzine di Statuti per la prima volta editi e finora mal conosciuti, chi vorrà appuntare gli strali della sua critica contro qualche deficienza di metodo, contro le inevitabili inesattezze [illegible] in lavori di questo genere — contro il fatto che alcuni volumi saranno magnificamente condotti a termine e altri meno? I grandi sforzi, individuali o collettivi, domandano sempre rispetto, specialmente se riescono fecondi e utili di bene.

Quale fecondità! L'Italia comunale resta pur sempre, il più ricco il più [illegible] campo della nostra storia. Ogni palmo di terra ha il suo Comune, cioè il suo Stato, le sue leggi, i suoi interessi materiali e morali, là dove palpitano de' cuori umani, e si eleva un gruppo di case — in fondo alle valli floride, sul pendio dei monti rocciosi, su le rive dei fiumi, su le pianure apriche — ivi è il Comune, ivi è saldo e operoso il sentimento della collettività e il sentimento della libertà; ivi fiorisce la consuetudine, ivi spunta la legge scritta, ivi si atteggia in forme sempre diverse o diversamente prospettantisi la coscienza giuridica della stirpe italica. Ecco gli Statuti! Opera di collettività consce dei propri diritti e dei propri interessi, scritti e nel particolarismo più angusto e più intransigente; opera di secoli tragici e fecondi, che hanno assistito all'assorbimento di genti e diritti diversi, al cozzo di elementi antagonistici che finiscono col trovare, finalmente, un assetto capace di consentirne la coesistenza! Più ne studiamo la struttura, più ci rendiamo conto della esuberante primavera italica che produsse l'Alighieri e Giotto il Duomo di Pisa e Palazzo Vecchio; più ci perdiamo per i laberinti

delle disposizioncelle d'indole e di portata locale, più avvertiamo e sentiamo intimamente che l'unità della coscienza italiana si matura, si delinea, si modella nettamente, si organizza magnificamente.

Ecco perchè le vecchie carte, testimoni di piccoli atti fugaci e lievi come ombre nel grande turbinio della storia ci seducono e c'invitano a pensare: ecco perchè una collezione di morte leggi, di scheletri legislativi, di frammenti inerti, su cui tanta edera la civiltà accumulò nei secoli, ha la virtù magica di destare nell'anima vigile le più ridenti e gloriose visioni, e di accendervi le fiamme purissime dei più orgogliosi ideali possibili: quelli che riguardano il *valore* della nostra storia nella storia del mondo.

Romolo Caggese.

Romanzi e novelle

La vita di tutti, di Giulio Caprin; *La violtola*, di Mario Puccini; *La Bellissima*, di Virginia Guicciardi Fiastri; *Commedia d'anime*, di Job, *Così fu...*, di Francesco Pisarri; *Pellegrino dell'Alpe* di Bernardino Ricci; *Per non far soffrire*, di Romolo Quaglino

Giulio Caprin è un leggiadro novellatore. Non è di quelli che vi afferrano alla gola con l'impeto incalzante dell'azione o vi esilarano con la gaiezza del riso. È un po' lento e riflessivo; il suo passo è piacevole ma ama l'indugio. È un umorista e un esteta a cui piace, ironizzandolo, il bello. I suoi eroi sono generalmente, come in un altro suo volume che ne era intitolato, poveri diavoli. Ma veramente la maggior parte degli uomini sono poveri diavoli, come la maggior parte dei diavoli devono essere, credo, poveri uomini. *La vita di tutti* (Pistoia, Simonti) non è solamente il titolo dell'ultima novella; ma è veramente espressivo di tutto il volume. Il quale comprende parecchie storie d'uomini e alcune di fantasmi, ma, anche nel misterioso, ci attrae più per gli atteggiamenti del novelliere che per la novità. D'altra parte, noi cominciamo a sapere che la novità ad ogni costo è un male; o, meglio, che si può anche esser nuovi, senza dire quelle che i più giudicano le novità.

Due uomini s'incontrano di notte, al buio, sulla sponda di un fiume in una grande città. Il primo è «un uomo di media età, di media statura, di media intelligenza», che da tre settimane aspetta pazientemente non già un pesce all'amo ma bensì un suicida a cui prestare la propria giacchetta e le proprie carte affinchè la polizia sia ben certa che il ricercato Tristano Martini è morto sul serio, la polizia, che ormai ha imparato a non credere all'ingenuo trucco del cappello e della giubba lasciati sul muretto del fiume. Il secondo è un tal filosofo che una notte capita per ammazzarsi sul serio, e che resiste furiosamente a Tristano, quando crede che questi lo voglia salvare. E il salvatore fatica non poco a persuaderlo ch'egli non gli chiede di non morire, ma bensì di morire con i panni di un altro. Il filosofo acconsente; ma quando ai suoi panni logori e sudici ha sostituito quelli nuovi di Tristano e da questo ha anche avuto in tasca per maggior verisimiglianza un gruzzolo di marenghi, cambia idea. Invece di gettarsi nel fiume, si getta in un vicolo e fugge a gambe levate.

Questa novella, a cui solo gioverebbe esser più svelta, è caratteristica del modo di pensare e scrivere del Caprin. Così pure una maggiore sveltezza gioverebbe a un'altra novella, quella *Old Tuscany* dove vive un tipo di sangimignanese che, figurando il toscano di altri tempi e il signore decaduto fra le terrecotte e i vecchi quadri di famiglia, riesce a fare, senza parere, l'antiquario e a spillar danari alle americane o ai loro innamorati. È un tipo figurato con arte finissima, e tale da far da solo la lode di un novelliere. Tristano e il suo filosofo non sono tanto persone quanto schemi, ma Vieri Balduini è una persona vera e viva e noi diremmo quasi di averlo conosciuto e di avergli parlato.

Nelle altre novelle, l'umorismo sopraffà generalmente il vero, talchè le figure, pure restando piacevoli non si incarnano e non diventan persone. Bisogna tuttavia far eccezione per *Il suo cuore è nelle mie mani*, novella «alla maniera di Dickens», dove il carattere di Flaminio Catena violinista e fanfarone sincero, povero e vecchio e malato, è posto sinceramente di fronte a quello del cognato, che è un vecchio scienziato egoista e ragionatore.

Queste sono le storie di uomini fra le quali comprendo quella, troppo lunga, ma dal delicatissimo finale, in cui un *corrector* imperiale salva un cristiano in un modo nuovo. Nelle storie di fantasmi appare un Caprin che cerca vie nuove. Talchè queste novelle, meno efficaci e meno piacevoli delle altre hanno all'incontro un maggior valore in quanto sono l'indizio di una volontà personale. *Il mio sosia* ha qua e là passi in cui l'autore riesce veramente a comunicare il suo brivido al lettore; e se *Le dolci peccata* non è più che una «fiaba carnevalesca», l'*Angelo tentatore* è ricco di poesia delicata, e di un profondo sentimento della vanità della vita e dell'inutile passato che non può ritornare.

* * *

Un novelliere che non vada in cerca espressamente di umorismo e di ironie, ma piuttosto guardi nella vita torbida del senso e delle passioni ed ami esprimere generalmente una sua visione drammatica della vita stessa, è oggi un caso raro. Tale è Mario Puccini, un giovanissimo la cui arte non è ancora perfetta di misura e di virtù formali, ma che ha doti di narratore veramente singolari e possiede quella agevolezza di espressione per cui resta sempre vivo quello che ormai si è convenuto di chiamar l'interesse.

Mario Puccini è un novelliere interessante; anche le meno pensate, e le più affrettate — ve n'è qualcuna — delle sue novelle, attraggono il lettore. Provate a leggere questa *Violtola* (Ancona, Puccini), e mi darete ragione; tanto più, in quanto io sono costretto a moderare la lode per ragioni evidenti. Non che il nostro autore rifugga dell'umorismo chè anzi in certo senso umoristico è *Piccole vittorie*, la più bella novella del volume, e umoristica senz'altro è *Ribellione postuma*, novella all'antica, cioè veramente e propriamente novella. Ma è certo ch'egli ha un temperamento essenzialmente sensuale, e che io conosco pochi i quali sappian descrivere come lui i turbamenti e le cadute delle donne in cui la femmina prepotente a un certo punto si rivela. Io non ne consiglio la lettura ai moralisti, ma *Il brivido* e *Barbara* son due cose, nella loro sobrietà, potenti. Più potenti, per esempio, di *Lisetta*, dove le avventure di una ragazza che di contadina, attraverso all'ancillato, diviene senza volere e senza sapere femmina di tutti, hanno particolari bellissimi ma un poco oppressi da una certa diffusione. Ma dove questa d'iffusione torna a scomparire, come in *Casa Capetta*, le attitudini del Puccini appaiono più chiare; e quell'amore della ragazza ardente e reclusa per un ideale di uomo ch'ella si foggia di sulle pagine di un catalogo di sartoria, e quel suo delirio e quella sua morte volontaria, hanno un misto di fantastico e di reale, di verosimile e di assurdo, in cui la singolare valentia di questo narratore non potrebbe manifestarsi più chiaramente.

Ma le doti più originali e personali del Puccini appaiono nelle *Piccole vittorie* una novella già abbastanza lunga (non diffusa, però), che con poco avrebbe potuto allungarsi a romanzo. È la storia di un giovane maestro di musica, anzi di un musicista, che un bel giorno capita a Fivizzano con la moglie, per dirigere la banda ma in realtà per poter meglio attendere, avendo la vita sicura e la quiete della montagna, all'opera da cui attende la gloria. Avendo veduto che percorrer la via maestra non è possibile, aveva anch'egli accettato la viottola, con il proposito di rientrare nella via trionfalmente. Ma accade a poco a poco di lui quello che di quasi tutti. Non solo si smarrisce nelle viottole, ma ci si trova a suo agio; il suo trionfo maggiore è nel vincer la banda del paese vicino, e il suo sogno più ardente è ormai quello di diventar cavaliere. È una novella piena di filosofia, amara, ma sorridente, condotta con arte energica e schiva di delicature.

* * *

Novelle ancora — pochi ormai scrivono più romanzi — ci offre Virginia Guicciardi Fiastri in un volume che dalla prima, quasi lunga come un romanzo, si intitola *La Bellissima* (Genova, Formiggini). Doveva infatti, come l'autrice afferma essere un «romanzo di tessitura complessa»; ragioni varie ne hanno fatto «una novella che pare un saggio di pittura impressionista». La racconta in prima persona una donna brutta il cui destino fu stranamente congiunto con quello di una donna troppo bella, la cui eccessiva bellezza fu per un crudele gioco del fato causa di rovina. Elena fu sin dai tempi del mito cagione di rovine; questa Elena modernissima nuoce, quasi più che agli altri, a se stessa, e finisce con l'impazzire senza speranza. È difficile seguire le vicende di queste due creature complicate — la bella e la brutta — le cui avventure hanno soprattutto motivi psicologici che l'autrice, espertissima dell'anima femminile, indaga ed espone con arte sottile. La stessa incertezza dello stile («alcuni riccioletti ribelli scherzavano attorno a un volto sognato in cielo», una dentatura nitidissima che sarebbe stata quasi ferina se non l'avesse temperata la dolcezza degli occhi») aiuta tal volta l'ambiguità della bellissima e rende più compressa ma più dolorosa la sua passione. E il contrasto con l'amica brutta non è solamente, chè sarebbe troppo poco, di volto e di persona, ma anche di cuore e di spirito. Par quasi che nella brutta la marchesa Elda cerchi la propria coscienza e la propria ragione. E l'amore del marchese Paolo per la cognata è delicato e nuovo, e significato con signorile finezza. Delle altre tre novelle, una è veramente degna di lode ed è senza dubbio la migliore di tutto il volume. «Mammina» è la storia di una donna ancor giovane che non si accorge di esser tale perchè si sente anzi tutto madre, e rinuncia all'amore e al miraggio della felicità. È una cosetta delicatissima, degna della autrice di quel dolente e delizioso *Aprile* che aspetta ancora un fratello.

Fra molti volumi di novelle di autori giovani e di esordienti, uno è degno di nota: la *Commedia d'anime* di Job (Ancona, Puccini), diseguale e bizzarro, qua e là oscuro e sconnesso, ma talora efficace: non ispesso, comunque, dietro i modelli soliti e i generi facili. Certe cose brevi, come *Cia cia* e il *Fotografo delle Americane* hanno una svelta grazia che mi piace. L'autore scrive dal bel paese siciliano di Licata, ma ha il merito di non lasciarsi troppo attrarre dal genere regionale, benchè, a dire il vero, il *Fotografo* sopra lodato sia una macchietta paesana disegnata con garbo.

E degne di invenzione pur nella loro modestia sono le fiabe popolari abruzzesi che Francesco Pisarri raccoglie nel volumetto *Così fu* (Vasto, Francese e Guzzetti). La storia della *Voglia stolta* o del topo della zia Monachella possono far sorridere anche i grandi, cioè i bambini grandi.

Conoscete voi il passo delle Radici e l'Alpe di San Pellegrino? È uno dei più bei luoghi del mondo, tra l'alta Garfagnana e l'alto Frignano che pure sono bellissimi. La leggenda narra di un pellegrino, figlio di un re di Scozia, che venne colà a far penitenza, verso la fine del secolo nono. I padri bollandisti dicono che la sua vita è *mixta multis fabellis*, ma da queste favole ha voluto estrarre la profonda poesia, spesso più bella del vero, un dotto cultore di storia modenese Bernardino Ricci, in una serie di scene medioevali le quali, dal santo che vi campeggia nello sfondo, prendono il titolo di *Pellegrino dell'Alpe* (Modena, Tip. ed. Moderna). Non vi è vero svolgimento di romanzo, benchè non manchi una vicenda che qualcuno potrebbe insieme accusare di semplicità e di ingenuità: un gastaldo ritrova il figlio rapitogli fanciullo dagli zingari. Ma quello che qui mi appare soprattutto e del tutto notabile vi è la forza evocatrice di questo scrittore, il quale ci fa rivivere in quei tempi feroci con un'arte a cui soccorrono le conoscenze storiche poderose ma anche una innata e indiscutibile virtù dello stile, dannunziano troppo, alle volte, diseguale spesso, ma, nell'insieme, pittoresco e saldo e ricco di poesia. Il capitolo in cui si descrive la Mutina del nono secolo, fra le devastazioni e le paludi attorno alla cattedrale — unica salvezza e solo ideale! — ha pagine potenti in cui lo storico e il poeta si fondono in maniera ammirabile.

Mi duole di non poter citare come vorrei. Un esempio basti. Mentre nel castello ferveva il convito nuziale, i pastori dai monti avevano modulato sulla cornamusa le umili melodie trasmesse loro dai padri attraverso discendenze innumerevoli. Ora, la bella è morta. «La vecchia e grave melodia giunse dal monte, languida e triste sui venticelli dell'alba, quando il corno annunziò la morte della giovine castellana. Seduti sul poggio roncchioso, soffiavano i pastori piangenti, soffiavano nelle loro canne. Le meste note parlavano della dolce vita che non era più... Gli agnellini innocenti belavano, e stupidi ascoltavano, fissando coi loro occhi glauchi.» Eppure, questo scrittore è quello stesso, che fa nascondere due fanciulle tra *una pesca* in fiore. Il che dico non per biasimare, ma per notare lo strano dissidio che appare talora in queste pagine, ove un artefice armonioso e sapiente pare a tratti obliarsi per cedere il posto a un esordiente, incerto fra le difficoltà della lingua e del vocabolario.

Più lungo discorso meriterebbe il nuovo romanzo di Romolo Quaglino, *Per non far soffrire* (Palermo, Sandron). Ma si tratta di una opera bizzarra e insolita che il critico, per dar ragione del suo giudizio, dovrebbe rifare. A dire che il protagonista è un amatore di donne raffinatamente platonico, che infine egli avvicina una donna che ama e che lo ama, che la figliastra di quella è mezzana e pronuba invano e che ella stessa lo ama, che egli da ultimo fugge più casto di Giuseppe, si dà un'idea falsa del libro, il cui valore psicologico e letterario è tutto nei particolari. Non dico che questa sorta di libri mi piaccia; ma il Quaglino è uno scrittore degno di rispetto.

Giuseppe Lipparini

MARGINALIA

✱ Isidoro Del Lungo ha chiuso la serie delle letture dantesche di quest'anno, la seconda completa lettura delle tre cantiche, con un eloquente commento al XXXIII del *Paradiso*. Le peripezie dello sciopero tipografico ci hanno impedito di dar notizia delle conferenze che han preceduto immediatamente quella del Del Lungo; abbiamo dovuto così tacere dell'elegante e vivace commento del Lipparini, di quello sobrio e profondo del Valli, di quello armonico del Borsi terminato da una impressionante recitazione del canto. Alla lettura del Borsi ha voluto, con belle parole di lode pel commentatore precedente, ricollegarsi il Del Lungo nella sua smagliante orazione che è stata tutta una chiosa luminosa ed ampia del canto magnifico. All'oratoria del Del Lungo non è più lecito aggiunger lodi. Diremo solo che egli chiuse il suo commento annunziando, con bella rievocazione del primo lettore di Dante e degli scopi che queste letture ebbero in principio, le conferenze che saran tenute in Orsanmichele, da giovedì prossimo, intorno al Boccaccio.

Il pubblico era affollatissimo come non era mai stato quest'anno nella sala di Dante e il senatore Del Lungo è stato spesso interrotto ed infine salutato da vivaci acclamazioni.

✱ Concerti fiorentini — La stagione dei concerti anche a Firenze è ormai cominciata e le riunioni musicali si succedono con frequenza. Ricordiamo anzitutto a titolo di onore i concerti del violinista Mario Corti del R. Conservatorio di Parma alla Sala del Buonumore (Concerto organizzato dalla «Nuova Musica») e quello di George Boskoff pianista della Regina di Rumania al *Lyceum*. Mario Corti che è a Firenze notissimo e molto apprezzato ebbe accoglienze entusiastiche specialmente in Corelli e Tartini che egli sa interpretare meravigliosamente e con stile perfetto. Eseguì pure deliziosamente musica di Chopin, Del Valle, Paganini, la *Sonata in La magg.* di Frank e una nuova *Sonata* di V. Frazzi, secondato con vera abilità dalla signora Maria Corti. La *Sonata* di Frazzi, moderna di stile senza essere nè troppo originale nè troppo ardita, nè ampiamente sviluppata, è pur sempre un tentativo lodevole in un giovane compositore.

Il pianista Boskoff, che udimmo al *Lyceum*, fu per molti una vera e splendida rivelazione. Sebbene ancora giovane egli già si afferma come uno fra i più poderosi artisti del pianoforte. Il suo meccanismo è perfetto, e tanto più ammirabile in quanto esso non usurpa — come spesso ci accade di riscontrare — i diritti dell'arte. Boskoff che ha tutte le abilità del virtuoso è, fortunatamente, soprattutto un interprete corretto e geniale. Il *Concerto in do magg.* di Mozart — nel quale fu egregiamente coadiuvato dal M.o G. Modona — e la *toccata* di Bach-Stradel ci diedero la misura del suo finissimo classicismo, mentre poi nel *notturno n. 7*, nella Barcarola op. 60 e nello Studio op. 25 di Chopin egli si affermò indubbiamente come uno dei più sobrii e dei più profondi interpreti del grande compositore polacco. Raccolse continue ovazioni e chiuse il concerto bellissimo con la *gavotta* di Sgambati e con un suo *Valse de concert* di ottima e moderna fattura.

Al Teatro Niccolini ebbe pure — da un pubblico assai poco numeroso — accoglienze lusinghiere il giovane pianista Nino Rossi, ricco delle più invidiabili qualità naturali, che attendono soltanto di affinarsi e di perfezionarsi ad una disciplina stilistica più severa, per fare di lui uno fra i migliori pianisti del giorno.

Se egli non sente e non rende ancora completamente Chopin, ci ha però saputo dare una squisita e genialmente personale interpretazione di Beethoven nella *Waldstein Sonata in do magg.* ed anche nell'*Arabesque* di Debussy, negli *Studii lirici* di Grieg e in una *Leggenda* di Liszt seppe farsi seriamente apprezzare.

Al Politeama Fiorentino ebbe luogo lunedì scorso l'annunziato concerto della Società Orchestrale Fiorentina diretto dal M.o Ugo Afferni. Per debito di sincerità dobbiamo constatare che l'esito artistico non corrispose alla grande aspettativa. In complesso la concertazione apparve immatura e senza contorni precisi. Una maggiore preparazione avrebbe certamente giovato a mettere in miglior luce le qualità del direttore. Il quale ebbe però, con l'orchestra, applausi ad ogni numero del programma da un pubblico cortese e attento e dovette bissare il *Preludio III* dei *Maestri Cantori* di Wagner, l'unico brano che abbia realmente avuto un'esecuzione equilibrata e completa.

✱ Il destino di Amiel. — Il pensatore profondo e originale al quale la pubblicazione del *Journal intime* apportò una gloria tardiva e postuma aveva da molto tempo fatto presentire questa profondità e questa originalità di pensiero in alcune raccolte di poesie ch'egli aveva pubblicato a lunghi intervalli. Ma l'una delle prime raccolte *Il Penseroso* non attirò quasi nessuna attenzione, l'ultima *Jour à Jour* passò inosservata «come una lettera alla posta» direbbe il De Banville. Eppure — scrive il *Journal de Genève* — le poesie di Amiel non mancavano di fuoco sacro e di grazia lirica e avrebbero ben meritato di sopravvivere al poeta. Oggi dove si trovan mai citati i versi d'Amiel? V'è mai un periodico che faccia menzione di *Jour à Jour*? Per una bizzarra volontà od ironia del destino, però, tra le opere di questo poeta che come Orazio avrebbe potuto dire: «Odio il volgo profano», di questo poeta che ha scritto: «La stupidaggine di Demos non ha altro eguale che la sua presunzione», tra queste opere ve n'è una che, senza dubbio, è la più popolare di quelle uscite dal cervello d'un autore svizzero. Dovunque si parli francese, o press'a poco, nella Svizzera, in città o villaggi, nelle fattorie isolate o nelle capanne, tra i bambini, gli scolari, i soldati, gli studenti si sente risonare il vibrante: «Roulez, tambours, pour couvrir la frontière» di cui Amiel improvvisò nello stesso tempo le parole e la musica.

I versi del pensatore ginevrino non sono dunque popolari e molti affermano non senza qualche ragione che in fondo la vera poesia dell'Amiel si trova nel *Journal intime*. Ma domandiamoci: il *Journal* è proprio così popolare come si crede e si dice? A malgrado del suo successo di libreria il *Journal intime* pare sia stato poco letto dagli scrittori francesi e svizzeri. È vero: lo si cita sempre; ma la citazione è sempre la stessa: «Un paesaggio è uno stato d'anima». Oggi sembra che non si abbia più tempo di legger gli autori nel testo e che le citazioni che si fan di loro siano sempre di seconda mano. Per questo la solita citazione ritorna senza posa. L'autore d'un articolo letterario la riproduce semplicemente per averla trovata scritta nell'articolo d'un collega. Lo scrittore del *Journal de Genève* afferma di aver trovato citato sette volte in un anno nello stesso periodico: «Un paesaggio, è uno stato d'animo». L'avventura non è nuova: è la stessa capitata a Buffon che avendo detto un giorno per combinazione: «Lo stile è l'uomo» resta in perpetuo l'autore di sola questa frase. Tutto il resto è dimenticato. Così si parla spesso di Amiel, ma Amiel è dimenticato...

✱ La superiorità di Berlino. — Germania ed Inghilterra che si guardano sempre in cagnesco si misurano ogni giorno su nuove scale di valori per riconoscere la loro superiorità o la loro inferiorità in tutti i campi della vita militare e dell'azione commerciale e sociale. Non passa giorno che le forze o le debolezze dell'una o dell'altra nazione non vengano misurate o bilanciate e quindi mostrate come motivi d'orgoglio o di pericolo ai pubblici dei due paesi. Il *Sunday Times* induce i suoi lettori a prestar qualche considerazione ad una recente lettura che il prof. Bernhard, notissimo sociologo ed economista dell'Università di Berlino, ha tenuto per paragonare tra loro le due capitali: Berlino e Londra e per stabilire naturalmente la superiorità di Berlino. Il Bernhard sostiene che tra tutte le capitali del mondo Londra sola può disputar la palma con Berlino in fatto d'organizzazione, ma Londra è vecchia, mentre Berlino è giovane ed è capace di evitare quegli errori ai quali oggi la capitale inglese non può più rimediare. Il Bernhard ha additato per prima cosa lo spettacolo che subito maraviglia il londinese che visita Berlino: la relativa assenza di veicoli e di traffico pedestre nelle strade specialmente del centro della città. In Londra — egli dice — il forestiero è maravigliato e scosso dal la mostruosa corrente di traffico che si scarica da tutte le strade, ma il professor Bernhard pensa nondimeno che di questo Londra non possa vantarsi. La vita di Berlino è distribuita regolarmente in tutta la sua area municipale ed essa risparmia un agglomeramento di traffico in un centro ristretto, ciò che forma la debolezza di Londra. L'universalmente famoso traffico di Londra — egli dice — è un difetto d'organizzazione. Ma anche Berlino ha le sue magagne. Essa manca quasi totalmente di piccole case, è una città di spianate, con bei parchi e piazze grandi, ma non ha giardini e *nurseries*. Nondimeno il Bernhard è convinto che Berlino raggiungerà un progresso senza esempio. Come la Prussia si sviluppa e si popola, Berlino diventerà il punto centrale del continente europeo, torreggerà sopra Parigi e rivaleggerà con la colossale mole di Londra. Un vantaggio che Berlino ha su Londra è che essa possiede i più generosi proprietari di case i quali non solo vi permettono di vivere senza pagar la pigione per i primi tre o sei mesi, ma pagano le spese del trasporto dei mobili. Cominciò un padrone di casa ad offrir alloggio *gratis* per tre mesi in un suo stabile nuovo e ancora umido ed oggi ogni inquilino che si è abituato così domanda alloggio gratuito almeno per tre mesi e le spese dello sgombero!.

✱ Un poeta nazionale australiano. — L'Australia ha un poeta nazionale in Adam Lindsay Gordon del quale si sono pubblicate in questi giorni le poesie raccolte. Il Gordon può dirsi un poeta nazionale australiano benchè scozzese di nascita, non solo perchè egli ha acquistato in Australia una straordinaria popolarità, ma anche perchè egli ha cantato l'Australia negli spiriti profondi del suo popolo, piuttosto che nei suoi aspetti esteriori e nei suoi paesaggi. Il Gordon divenne poeta dopo e durante una vita piena d'avventure e di aspirazioni diverse. Mentre era studente a Worchester rubò di notte una giumenta da una stalla e corse il giorno dopo su lei uno *steeple-chase*. Sbarcato in Australia all'età di venti anni fece a volta a volta l'agente di polizia, il domatore di cavalli, il deputato al parlamento. Poi diventò poeta restando sempre domatore di cavalli, chè i cavalli furono sempre una sua passione invincibile, forse rivivendo in lui le virtù cavalleresche della sua razza. Il Gordon fu uomo pieno di coraggio e d'una libertà sempre goduta negli esercizi sportivi e nelle foreste, libertà datagli anche dalle sue professioni «che cambiavano ogni mattina», ma il poeta doveva fare una malinconica fine. A trentasei anni, deluso dalla speranza d'una eredità, angustiato da molte strettezze finanziarie, il poeta diede alle stampe un suo ultimo libro, si pose a scrivere un altro libro non terminato in cui racconta quasi tutta la sua storia e, recatosi nella foresta, si uccise con un colpo di revolver. Molti dei suoi manoscritti — ricorda la *Contemporary Rewiew* — furono bruciati secondo il suo desiderio. Abbiamo accennato che nella poesia del Gordon non dobbiamo ricercare descrizioni delle bellezze naturali dell'Australia, vi troveremo piuttosto belle descrizioni di corse di cavalli. Nè Gordon è un poeta d'amore. Non si parla troppo di donne nella sua poesia benchè tre donne almeno sembrano essere entrate nella vita del nostro poeta. Prima di lasciar l'Inghilterra egli aveva promesso di abbandonare ogni suo progetto coloniale purchè la bella Jane Bridges gli avesse chiesto di rimanere. La bella Jane, però, rifiutò di fargli una richiesta simile. Altrettanto sfortunato fu il Gordon in Australia. In questo caso la lettera di accettazione della signora non fu recapitata dal ragazzo negro che la doveva consegnare. Il ragazzo quando si trovò dinanzi al poeta che per combinazione stava proprio declamando in un soliloquio i suoi versi fuggì a gambe levate credendo di avere a che fare con un pazzo. Il mistero del silenzio di questa sua amata Gordon non se lo spiegò mai; così che egli si decise a sposare Maggie Park, una buona donna che lo aveva curato al Caledonian Hotel a Robe dove egli dovè restare a letto varie settimane dopo una caduta da cavallo.

✱ I tanatofili. — Gli amanti della morte che gli studiosi di strane psicosi trovano spesso nella storia e chiamano «tanatofili» son coloro che si compiacciono di idee macabre e nella preoccupazione costante della fine prossima di loro o d'altrui. Un medico francese, Paul Mersey ha studiato un lungo caso di tanatofilia atavica nella famiglia degli Absburgo spagnoli ed ha scritto intorno ad esso un volume interessantissimo di cui si è occupato il *Temps*. La prima figura che ci è presentata in questa sinistra galleria è quella di Giovanna la Pazza, figlia di Isabella la Cattolica e di Ferdinando d'Aragona, una povera innamorata, che, vedova a ventisei anni, non potè rassegnarsi a separarsi dal corpo di suo marito Filippo il Bello e lo conservò gelosamente, facendosi accompagnare sempre da tale reliquia. Carlo il Temerario anche lui, se non giungeva alla tanatofilia era assai malinconico. Il suo dolore dopo la sconfitta di Grandson fu tanto che si condannò a non bere più vino. Non prendeva che tisane e non mangiava che conserve di rose per rinfrescarsi. Il regime di Carlo V fu assai differente. Svegliato, beveva del latte e del brodo di cappone, poi si addormentava di nuovo e al risveglio faceva un pasto copioso che replicava dopo il vespro e ad un'ora di notte. Il suo medico a cui egli domandava il mezzo sicuro di guarire dalla gotta rispose: «Chiudete la bocca!». Carlo V fu un tanatofilo distinto. Il Mersey afferma che nulla è più autentico del racconto che narra come l'imperatore celebrasse i suoi funerali. Carlo assistè piamente alle sue esequie assistito da tutti i servitori piangenti e preganti. Vestito a lutto, un cero in mano, si «guardò sotterrare» e questa piccola festa gli procurò una tale allegria che egli disse di non averne mai provata una simile. Tuttavia, all'uscita del suo servizio funebre fu preso da brividi, e dovette porsi a letto per non più rialzarsi... Margherita d'Austria passa il suo tempo a cucir camici per i defunti, non parla che della morte, si assopisce come una morta e si fa fustigare con delle corde per tornare in vita. Suo figlio Filippo IV sdraiato in una bara organizza ricreazioni funebri, si diverte a scoperchiare le tombe degli antenati, ne raccoglie le ossa con la stessa soddisfazione con cui avrebbe raccolto libri sacri. Ma il tanatofilo più curioso fu certo quel marchese di Brunoy che alla morte del padre fece lanciare getti d'inchiostro alle fontane del suo parco e fece mangiare ai suoi cavalli una certa droga nera perchè essi anche sporcando la paglia della scuderia s'associassero al lutto della casa veramente generale.

✱ L'assicurazione sulla vita presso i Romani. — La storia delle assicurazioni sulla vita non è ancora stata scritta. Abbiamo solo una introduzione a questa storia in un libro pubblicato ora da A. Fingland Jack, un libro del quale si occupa la *Nation* di New-York. L'assicurazione sulla vita quale noi la conosciamo data virtualmente dalla fondazione della società l'Equitable in Inghilterra nel 1762. Prima d'allora l'idea non aveva incontrato molto favore come lo prova l'attestazione del De Foe il quale ebbe a scrivere che non l'approvava altro che per l'Italia in vista dei continui avvelenamenti e pugnalamenti che vi avvenivano. Tuttavia le assicurazioni possono farsi risalire all'antichità. Tra i diversi importanti scopi che avevano i «Collegia» romani uno importantissimo era quello di provvedere all'adatta sepoltura d'ogni membro. Sotto l'impero questo era lo scopo maggiore dei «Collegia Tenuiorum» associazione di gente appartenente alle classi più basse che annoverava nelle sue file anche degli schiavi. Come si sa, nei giorni della Repubblica un vasto diritto d'associazione prevalse, ma gli imperatori poi usarono a questo riguardo molte misure restrittive. Cesare ed Augusto soppressero questi collegi e fu decretato che associazioni nuove non si potessero creare che con permesso speciale. Esiste una iscrizione del 136 dopo Cristo che ci fornisce alcune interessanti informazioni riguardanti questi «Collegia» e in questo caso il «Collegium Cultorum Dianae et Antinoi» a Lanuvio. I nuovi membri dovevano pagare una tassa d'ingresso di cento sesterzi ed offrire una anfora colma di buon vino oltre a pagare un tributo mensile di cinque assi. Il fondo che veniva così raccolto doveva servire per pagar le spese dei funerali e della tomba dei soci. È facile tracciare una certa somiglianza tra associazioni come questa e le moderne società d'assicurazioni. Metodi alquanto analoghi all'assicurazione odierna sulla vita esistevano anche nell'esercito romano. Gli imperatori spesso liberali con i loro legionari li costringevano a depositare metà dei loro compensi, la qual somma veniva lasciata a loro credito e pagata soltanto alla fine del servizio militare o in certi eccezionali casi di bisogno. Resta ancora da risolvere il dibattuto problema se i «Collegia romana» furono davvero società di mutuo soccorso. Lo Jack opina che un passo solo li teneva lontano da società di assistenza come noi le abbiamo. Ma questo passo fu fatto? Il Mommsen credette di sì. Secondo lui i «Collegia Tenuiorum» oltre a seppellire i morti provvedevano anche al mutuo soccorso.

✱ Pietro il grande in Inghilterra. — A proposito del terzo centenario dei Romanoff, il *Daily Telegraph* ricorda che il più notevole degli imperatori di questa dinastia, Pietro il Grande, visitò Londra nel gennaio del 1698 per studiare personalmente la Costituzione, i costumi e specialmente i metodi di costruzioni navali inglesi. Pietro il Grande odiava la repubblica, ma quando sbarcò volle che tutti i marinai della nave salissero sopra coperta. Viaggiava l'imperatore con molta gente ed anche con una scimmia ammaestrata che dava gran noia a coloro che l'avvicinavano. Prima di porsi agli studi pei quali aveva fatto il viaggio Pietro il Grande volle visitare in incognito tutto quel che a Londra si poteva visitare e quando non si rinchiudeva a bere insieme a Lord Camarthen forti dosi di *brandy* scottante con infusioni di pepe di Cajenna visitava con grande curiosità tutto quello che gli era possibile visitare. Il 21 gennaio volle assistere alla festa del Temple dove comparve mascherato da macellaio e il primo Febbraio assistè ad un'adunanza assai differente: quella dei Quaccheri dove udì concionare una donna. Molti giorni dopo volle onorare della sua presenza Westminster Hall e i palazzi del Parlamento e fu senza dubbio in quest'occasione che vedendo dei personaggi in toga nera domandò chi fossero ed avendo sentito che erano giureconsulti ed avvocati esclamò: «Io ne ho soltanto due nel mio paese e penso di farne impiccare uno al mio ritorno!». Lo Czar Pietro volle vedere ogni cosa, assistere ad ogni spettacolo e poichè voleva sempre mantenere il più profondo incognito senza del resto mai riuscirvi questo recava gran disturbo a tutti coloro che dovevano accompagnarlo. Una volta almeno il suo incognito fu rispettato letteralmente. Mentre passeggiava per lo Strand con Lord Camarthen fu rudemente urtato da un facchino che non voleva cedergli il passo e lo gettò giù dal marciapiede. Lo Czar voleva reagire a pugni il che avrebbe condotto ad un pugilato scandaloso. Lord Camarthen volle evitare lo scandalo ed avvertì il facchino esasperato che chi gli era dinanzi era lo Czar di Russia. Pietro il Grande si sentì allora lanciare una esclamazione che certo non aveva mai sentita nel suo paese: «Ma che Czar! Noi siamo tutti czar qui!». Pietro visitò anche molti stabilimenti manifatturieri ed industriali e molti cantieri e tenne due o tre grandi alloggi dove causò forti danni alle piante dei giardini ed ai mobili, danni che il Tesoro dovette ripagare ai nobili che avevano subaffittato i loro possedimenti allo Czar ed al suo seguito. Pietro il Grande ripartì da Londra con non meno di cinquecento artigiani ed ingegneri tra cui due matematici...

✱ La Russia e i Romanoff. — Centosessanta milioni di sudditi russi han celebrato o stanno celebrando il terzo centenario della dinastia dei Romanoff. L'avvento al trono dei Romanoff è uno dei fatti più importanti della storia del mondo, perchè è questa dinastia che, si può dire, ha creato l'impero russo e la nazione russa. Il popolo che chiamò Michele Romanoff a governarlo era caduto — scrive il *Times* — nel più basso grado dell'abbiezione. I Mongoli avevano conculcate le speranze di vitalità fatte sorgere dagli uomini del Nord. Kieff, la sacra metropoli del Sud, la culla della cristianità russa, la capitale di Vladimir, «aemula sceptri constantinopolitani», Novgorod e Pskoff, le opulente città repubblicane del Nord erano state distrutte... Peggio ancora, la mentalità della razza era stata abbassata e pervertita e la corruzione dominava per ogni dove. Tagliata fuori dal mondo occidentale, la Russia non aveva subito alcuna di quelle discipline che han creato l'Europa. Roma non le aveva insegnato il governo ordinato e l'obbedienza civile. I teutoni non le avevano insegnato la libertà individuale, nè aveva essa imparato dal feudalismo come combinare la servitù personale con il rispetto per la cavalleria e per la donna. La Chiesa d'occidente non aveva diffuso gli ideali del cristianesimo. Gli Arabi e gli Scolastici, la Rinascita e la Riforma non avevano scosso l'anima russa, rinnovato la cultura russa. I russi ebbero la fortuna di trovare nei Romanoff dei dominatori convenienti al loro carattere, al temperamento della loro razza. Nel bene e nel male i Romanoff sono stati completamente russi ed in ciò consiste il segreto della loro grandezza. Pietro il Grande nella sua irruenza, nella sua duplicità, nel suo cinico disprezzo d'ogni ideale, nella sua tenacia, rappresentò perfettamente la Russia del suo tempo. Fu un imperatore che uccise molti Svetonii, eppure le sue lettere d'amore sono quasi idilliche nella loro tenerezza. La capacità russa di combinare un dolce idealismo sentimentale con la più forte e astuta prosecuzione dei fini dinastici e nazionali è cospicua in altri membri della dinastia. Alessandro I., lo scolaro ardente del liberale Laharpe, l'antico amico di Adamo Czartorysky, diventò il discepolo di Madame De Krüdener, l'autore della Santa Alleanza, il seguace di Metternich. I suoi sogni di vaste conquiste orientali, di riforme domestiche generose, di pietismo universale non lo distolsero dal perseguire le solide realizzazioni e i vantaggi immediati. Il liberalismo di Caterina fu probabilmente soltanto una moda. La patronessa di Diderot, la corrispondente di Voltaire predicò una crociata contro la rivoluzione quando la pratica applicazione delle loro dottrine minacciò di far crollare i troni d'occidente. Gli czar religiosi fino al fanatismo non esitarono a ridurre la Chiesa uno strumento dello Stato quando compresero che solo la Chiesa era in grado di combattere l'autocrazia. Ma i Romanoff, come oggi vediamo, hanno anche accettato molto della civiltà d'occidente e la mentalità russa molto si è modificata sotto lo stimolo latino e teutonico.

✱ Chi è l'abate Mario in «Guerra e Pace» del Tolstoi? — Fra i molti italiani che avranno letto l'epico romanzo *Guerra e Pace* di Leone Tolstoi taluno forse imbattendosi sul bel principio in un abate Mario, italiano e ritrovandolo anche poi nel seguito del racconto si sarà domandato chi egli sia in realtà da che al pari di tanti altri personaggi del racconto egli ha tutta l'apparenza di essere ritratto dal vero. Orbene Alessandro D'Ancona dopo molte ed assidue ri-

cerche è riuscito ad identificare questo abate Mario il quale non è altri che l'abate Scipione Piattoli di Firenze. Il D'Ancona, una trentina d'anni fa, leggendo la *Histoire du Consulat et de l'Empire* del Thiers trovò nel libro XXI un accenno a questo abate Piattoli che il Thiers ricorda esser giunto in Russia a diventar amico degli amici di Alessandro e ad influenzare con certi suoi disegni politici la mentalità dello Czar in modo che le sue principali idee han finito per esser ammesse nei trattati del 1815. Il D'Ancona si mise subito ardentemente a rintracciar notizie del Piattoli e proprio nel fervore delle sue ricerche lesse il romanzo tolstoiano e non gli fu difficile di fare l'identificazione che egli oggi sostiene. Il Piattoli — scrive Alessandro D'Ancona servendosi dei documenti che egli ha potuto anche per mezzo di alcuni diplomatici ottenere — era nato a Firenze il 10 Novembre 1749. Aveva preso vestito l'abito dei frati Scolopi e insegnato nelle loro scuole a Massa poi era stato lettore di Diritto Ecclesiastico nell'Università di Modena. Poco dopo lo troviamo presso la principessa polacca Lubomirski qual precettore del figlio adottivo di lei Enrico e del suo nipote, il principe Adamo Czartoryski. Il Piattoli viaggiò con questi suoi discepoli la maggior parte dell'Europa, fu a Varsavia e diventò lettore del re Poniatowski. Più che ad un principe egli intendeva servire alla buona causa della pericolante Polonia. Ma lo perseguitava, come troppo liberale, l'ira vaticana la quale lo accusò al re nientemeno che come capo della Massoneria europea. Il capo dei Massoni era in verità allora un altro dello stesso nome, ma il D'Ancona ammette che anche il nostro appartenesse alla famiglia massonica. Per quanto combattuto il Piattoli riuscì a diffondere ed a imporre le sue idee sì che anche oggi lo si ritiene in Polonia l'ispiratore della Costituzione del 3 Maggio 1791, che stabiliva l'ereditarietà del trono e l'abolizione del famoso *veto* nei consessi della nazione. Quando la Costituzione fu travolta il Piattoli si trovava a Dresda, dove dovè subire una noiosa prigionia senza aver commesso alcun delitto finchè dopo otto anni la duchessa Dorotea di Curlandia riuscì a farlo liberare e a tenerselo presso di sè. La duchessa lo condusse con lei a Pietroburgo dove il Piattoli fu accolto a braccia aperte dallo Czartoryski, compagno d'infanzia e fedele amico di Alessandro. Piattoli potè così comunicare allo Czartoryski i suoi disegni politici che stese poi in una Memoria i cui Capisaldi erano come il Thiers riconosce, « una Italia indipendente, una Germania libera, una Polonia ricostituita ». Scopo principale del Piattoli e del suo aristocratico amico era pur sempre, però, quello di assicurare le sorti della Polonia anche servendo Alessandro. La Polonia avrebbe dovuto nel suo pensiero, essere un regno personale di Alessandro, non provincia russa. Anche questo sogno ebbe il suo deludente risveglio. Il Piattoli passò gli ultimi suoi anni nella quiete dei possessi della sua protettrice. Egli morì a Loebichau il 12 Aprile 1809, oscuramente, lontano dalla patria nativa, e da quella di adozione e la duchessa ne compose la salma nel giardino del suo castello. Il D'Ancona spera di vivere ancora quanto di tempo gli basti a tracciare una completa biografia di questo che il Thiers chiama « avventuriero » ma che egli chiama « avventuriero onorato ». L'illustre maestro ci prega di annunziare che egli sarebbe grato a chiunque potesse inviargli nuovi documenti e nuove notizie intorno all'abate Piattoli.

COMMENTI E FRAMMENTI

* Biblioteche e bibliotecari.

Signor Direttore,

Il *Marzocco* ha pubblicato nel suo ultimo numero un articolo ed un articoletto su argomenti bibliotecnici. Ambedue contengono molte verità e perciò nella maggior parte del loro contenuto avranno certo trovato generale approvazione. Nessuno vorrà negare che la Marciana dopo rilevanti acquisti e cospicue eredità abbia bisogno d'un ingrandimento e quanti conoscono un po' da vicino la Biblioteca di Venezia assentiranno con pieno cuore alle lodi che il signor Aldo Ravà tributa al commendator Carlo Frati, erudito che dà tutto se stesso all'Istituto da lui diretto, aiutando colla sua ricca esperienza bibliografica gli studiosi nelle loro ricerche, tipo di bibliotecario che non era raro nel Settecento, quando i circoli degli studiosi erano localmente ristretti, ma che in condizioni completamente cambiate è diventato addirittura eccezionale.

Della Marciana risuscitata a nuova vita non si dovrebbe però, secondo a me sembra, parlare senza ricordare l'opera dell'ordinatore di essa, Prof. Morpurgo, che fra innumerevoli difficoltà preparò il terreno, sul quale il successore potè spiegare la sua feconda attività. E anche nell'articoletto « La crisi della media e dell'alta coltura » del signor Pietro Nurra si cerca invano lo stesso nome. Se il signor Nurra lamenta « che professori e studenti si vanno allontanando dalle Biblioteche governative, perchè queste da organismi destinati sopratutto all'alta cultura, si sono a grado a grado piegate alle esigenze della cultura popolare », per la massima Biblioteca di Firenze vale appunto il contrario, perché il Morpurgo, appena venuto da Venezia a Firenze, ha saputo allontanarne i ragazzi delle scuole come altri elementi poco degni di essere ammessi in un istituto destinato agli studi seri e severi. Nonostante l'esiguità dei mezzi, che farebbe sorridere di compassione un bibliotecario di Londra, di Parigi o di Berlino, in locali insufficientissimi, con un personale molto limitato di numero e sulle prime assai restìo alle innovazioni ha saputo come per miracolo ed in tempo relativamente breve fare della Biblioteca Nazionale di Firenze, rimasta indietro di cinquant'anni e più, un istituto moderno con servizi precisi e ben ordinati. Ha creato una eccellente Biblioteca di Consultazione, della quale non esisteva neppure il più modesto principio, ha ottenuto perfetto silenzio nella grande sala di lettura, dove prima lo studioso era continuamente disturbato da chiacchiere di lettori che ci venivano per scopi tutt'altro che seri ha poi messo a disposizione del pubblico circa quattrocento riviste di tutte le regioni della penisola come dell'estero e ha istituito una nuova sala dei manoscritti, dove si lavora in una quiete claustrale, mentre nei non buoni tempi antichi questa, che doveva essere un santuario degli studi assai spesso pareva nei momenti di affollamento una sala da conversazione o di ricevimento. E nelle ore nelle quali veniva poca gente, talvolta era anche peggio. Rammento un erudito venerato e venerando, non Fiorentino, che dopo colazione ivi si concedeva un sonnellino ricreativo, accompagnato da tali rumori prorompenti dal suo petto leonino, che chi non aveva i nervi di ferro doveva mettere insieme le carte, chiudere il codice ed andarsene. La Biblioteca è rimasta la vecchia e tale rimarrà probabilmente per un pezzo ancora, giacchè dopo due anni la prima pietra solitaria del Palazzo di S. Croce aspetta sempre la seconda, ma nella vecchia Nazionale alita un altro ingegno regna un altro ordine.

Accanto alla massima abbiamo le altre Biblioteche, dirette tutte con grande intelligenza e cura: la Laurenziana e la Riccardiana da Guido Biagi, la Marucelliana da Angelo Bruschi, con secondi bibliotecari quali il Rostagno alla Laurenziana, il Nardini alla Riccardiana, che sono ambedue miniere di conoscenze bibliografiche e di erudizione filologica il primo. Abbiamo inoltre la Biblioteca Universitaria, che lavorando con modestissimi mezzi, fa l'umanamente possibile mediante un servizio premuroso di instancabili impiegati. Mi pare, che per rilevare con efficacia i difetti occorra cominciare col riconoscere quello che c'è e quello che si fa di buono e a Firenze veramente sotto quel rispetto non si sta male. Il numero dei frequentatori delle quattro maggiori Biblioteche fiorentine, Nazionale, Marucelliana, Laurenziana e Riccardiana nel 1911 (per il 1912 non conosco ancora la statistica) fu di 135.812 contro 92.250 di dieci anni prima, numero ed aumento certo non indifferenti; 7918 furono nel 1911 gli studiosi di codici e manoscritti.

Un'ultima parola ancora. Il sig. Nurra dice, che « mentre ancora qualche decennio fa di tutta Europa accorrevano i dotti a studiare nelle biblioteche italiane, oggi essi sono, si può dire, scomparsi, segno evidentissimo della decadenza di tali istituti ». E dà la colpa di questa pretesa scomparsa alla scarsezza di nuovi acquisti di libri. Mi pare che combatta per una cosa buona con argomenti erronei. Nessuno, credo, viene, nè è mai venuto in Italia per cercarvi i libri di recente pubblicazione, che, se di qualche importanza, gli studiosi esteri trovano in ciascuna Biblioteca centrale del proprio paese. Gli eruditi vengono invece per quei tesori inesauribili che sono i codici manoscritti delle Biblioteche d'Italia, che studiati da ogni generazione sotto punti di vista diversi, con criteri nuovi, probabilmente continueranno nei secoli ad attirare gli studiosi di Europa e di qualche altro continente. E di quel segno di decadenza, che è la mancanza di stranieri nelle Biblioteche italiane nessuno oltre l'autore dell'articoletto finora si era accorto. Se nel 1911 vi fu una generale diminuzione di lettori delle Biblioteche in confronto col 1910, e se in conseguenza del diminuito movimento di forestieri anche gli studiosi esteri risultarono alquanto meno numerosi, questo fenomeno temporaneo è sparito colle condizioni straordinarie da cui trasse le sue origini. Un fenomeno di decadenza vera non esiste. Vero è invece, che questi organismi soffrono d'una certa debolezza, causata da insufficienza di nutrimento, malattia senz'altro curabile se si volesse adoperare una medicina molto semplice, cioè concedere un aumento di fondi per le Biblioteche e qui ci sentiamo pienamente d'accordo col sig. Nurra. Sono cattivi, sono biasimevoli genitori che lasciano languire la loro prole per inedia e sperano che in avvenire il governo si rammenterà un po' meglio dei doveri suoi, nutrendo in modo sufficiente queste sue purtroppo non molto amate figliuole.

Gradisca, signor Direttore; gli ossequi del

Dev.mo suo

Firenze, 10 Marzo 1913. IGNOTUS NOTUS

* Per una data

A G. S. GARGANO.

Poichè anch'Ella è incerta circa la vera data della nascita del Poeta, mi consenta di dare a Lei ed ai moltissimi lettori dell'autorevole *Marzocco* alcune poche notizie, che as sicuro inoppugnabili intorno a quel fausto nascimento. Le quali non sarà male divulgare per correggere tante inesattezze e per sfatare tante leggende. Tali notizie ho apprese in parte dalla voce della veneranda madre del Poeta, e in parte da uno degli amici intimi e più affezionati di casa D'Annunzio, l'abruzzese Filippo De Titta, carissimo al Poeta, che vide nella cuna bimbo di pochi mesi, e dal quale ebbi qualche anno un articolo da lui scritto appunto in ricorrenza della nascita del « suo Gabriele »: articolo veramente prezioso per i molti e minuti e precisi particolari che contiene.

Gabriele d'Annunzio dunque è nato a Pescara, non a Francavilla, come parecchi ritengono forse perchè in questo paese tanto prossimo al suo ha trascorso molti anni, ed è nato nel giorno di S. Gabriele, cioè il 18 (non il 12) marzo 1863; di venerdì, alle ore 5.30 antimeridiane.

Chiaro e azzurro era il mattino, dice il De Titta, e nasceva in quel momento anche il sole. Donna Luisetta ebbe un parto felicissimo: la levatrice, Angeladea Mungo, giunse appena in tempo per accogliere nel grembo il bambino, che subito aprì gli occhi e fece udire la sua voce.

Quando Angeladea portò il bimbo alla puerpera, questa lo baciò, e guardandolo con occhi colmi di materna tenerezza, disse queste parole: « Figlio mio, sei nato di marzo e di venerdì: chi lo sa che cosa tu dovrai essere al mondo! »

Otto giorni dopo la nascita, con la carrozza di famiglia, il bambino fu portato dalla levatrice alla Chiesa di San Cettèo per il battesimo, e la madrina donò al figlioccio, singolare dono, un paio di orecchini di brillanti.

Con profonda stima mi abbia per il suo

dev.mo

Roma 9 Marzo 1913. GUIDO PONTANI.

GIUSEPPE ULIVI - *gerente responsabile.*
Firenze - Stab. Tip. G. Piccini.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 12 — 23 Marzo 1913 — Firenze

SOMMARIO

La "Gorgona" di Sem Benelli a Trieste

È certo che in seguito e altrove la *Gorgona* sarà interpretata meglio di come la si è vista la prima volta al Politeama Rossetti di Trieste. Eppure forse nessuno ascolterà mai più questo dramma epico nelle condizioni idealmente perfette in cui lo abbiamo ascoltato quella sera, per tante ragioni indimenticabile.

Si capisce che un osservatore diffidente possa sospettare proprio il contrario. Le condizioni specialissime di luogo e di spirito che hanno accompagnato questa prima triestina, se quasi necessariamente assicuravano il successo dell'opera, non assicuravano altrettanto bene la purità artistica del successo: la distinzione, che pur era chiara nei tremila triestini convenuti, tra la nobile cosa che questa Gorgona simboleggiava, e che non si poteva non esaltare, e la forma artistica del simbolo, che poteva anche essere discussa, era di quelle distinzioni che, chiare nelle coscienze individuali, necessariamente si confondono nella espressione collettiva di queste coscienze: gli applausi; e siccome per ora la misura più obiettiva del merito di un dramma è ancora quella quantitativa degli applausi.... Eppure no: non ostante le possibili apparenze contrarie, io sono convinto che le condizioni eccezionali di cui ha fruito a Trieste la *Gorgona* sono state anche artisticamente condizioni felici e legittime. Infatti ogni opera di teatro — ma più il teatro cosiddetto di poesia — è opera di collaborazione, in cui la parte del poeta, pur essendo la principale, non è che una parte: c'è la collaborazione dell'attore, dello scenografo, di un po' di musicista — anche musiche ci sono nella *Gorgona* —, ma per completarla, per farla apparire quella che deve apparire ci vuole la collaborazione del pubblico. Il pubblico non dovrebbe essere mai soltanto spettatore che deve essere soggiogato, giudice che bisogna convincere, ma vero e proprio collaboratore. L'opera scenica gli comunica la vibrazione che vuol comunicare, ma perché la vibrazione sia perfetta bisogna che esso sia disposto a renderne la risonanza: e perché questa sia massima, è necessario che esista fra esso e la scena una specie di sintonia: un accordo preesistente sopra qualche sentimento fondamentale a cui il dramma si richiami. Pare che una tale sintonia esistesse sempre fra la tragedia greca e il suo pubblico: era l'accordo nel modo di sentire la fatalità. Per questo la tragedia greca non può oggi rendere tutta la sua efficienza, perché, se noi rievochiamo alcuni degli elementi che la composero, non possiamo rievocare questo quarto elemento che è il suo pubblico.

Oramai quasi nessuna opera di teatro può contare sopra un pubblico che naturalmente sia il suo collaboratore. Ma la *Gorgona* di Sem Benelli a Trieste ha avuto la fortuna di trovare alla prima questo suo pubblico ideale. Appunto perché questo pubblico, come forse nessun altro in Italia, era in antecedenza d'accordo con il poeta sul modo di sentire la fatalità ideale che muove il nuovo dramma, la fatalità della patria.

Nella *Gorgona* del Benelli è appunto la patria la forza misteriosa e necessaria che domina le passioni e gli eventi. Se non si riconosce questa forza in tutta la sua assolutezza, il perché di quegli eventi e di quelle passioni può rimanere incerto. Il teatro moderno in genere si contenta di avere per motore delle sue favole il caso; ed è un motore con cui la nostra critica ha l'abitudine di discutere troppo, un motore che lascia troppo scoperta la responsabilità dell'autore. Ma se nel caso noi sentiamo il fato, tutto si illumina meglio. Il fato è meno crudele del caso: può, come questo, distruggere vita, amore, volontà, può far compiere delle incongruenze, ma non ci abbandona al dubbio che si risolve nella critica: ci permette sempre di credere che le sue distruzioni, e anche le sue incongruenze apparenti, si compiano per qualche disegno superiore a tutte le nostre pretese logiche. Il pubblico triestino ha sentito la identità del fato con la patria, era disposto a sentirlo: perciò ha aiutato la *Gorgona* ad esprimere anche ciò che forse il lettore non troverà espresso a sufficienza nei versi scritti.

Nella *Gorgona* — come tutti oramai sanno — la vicenda tragica muove da una fatalità patriottica e si ricompone nel riconoscimento di questa fatalità. Lamberto impedito nella sua bramosia sensuale e vendicativa — che si trasforma subito in più nobile passione di amore — e la Gorgona desiderosa di consolarlo, sono impediti e distrutti dalla necessità del fato-patria. Non che sacrifichino le loro vite appassionate alla passione della patria; anzi, senza troppo contrasto con sé stessi sacrificherebbero le ragioni della patria alle loro passioni personali: la *Gorgona* è bene avviata a lasciar spengere la lampada simbolica di cui è vestale, e Marcello non avrebbe difficoltà ad aiutarla a spengerla. Il contrasto tragico non è tra rivali — ché Lamberto, il fidanzato della Gorgona partito alla conquista delle Baleari si fa presto dimenticare, anche dallo spettatore —; non è contrasto di famiglia o di città: scarso anche il contrasto delle coscienze. Ma interviene la patria, inesorabile fino all'assurdo, con tutti i caratteri della fatalità.

Il contrasto fatale è dunque quello impersonato scenicamente dal padre di Lamberto, Marcello, il fiorentino che durante l'assenza dei guerrieri pisani custodirà Pisa, le sue donne, contro tutti, contro suo figlio. Come tipo puramente umano Marcello è certo un carattere da lasciare perplessi; alla coscienza comune non riesce evidente perché egli — buon padre, tenero quasi fino al sentimentalismo — si ostini a voler ucciso suo figlio che, se ha violata la legge da lui custodita, non l'ha poi nemmeno violata in maniera irrimediabile. Ma la sua azione si chiarisce ad un pubblico che sente la patria in funzione di fato, come una forza divina che non solo può chiedere i più amari sacrifizi ma imporli anche a chi vorrebbe evitarli. Un tal pubblico, il pubblico triestino, non ha chiesto ragione a Sem Benelli di aver fatto di Marcello una forza simbolica piuttosto che una creatura in contrasto, di averlo rappresentato inutilmente feroce nella sua funzione pubblica e paternamente affettuoso nella sua azione privata, non ha chiesto ragione nemmeno del suicidio finale di Lamberto — che può parere anche un suicidio per pura combinazione —, perché a tutti questi elementi conduttori della tragedia ha dato una giustificazione superiore. Al fato-patria esso ha consentito di essere crudele fino all'apparente inutilità; ha consentito con l'autore che la crudeltà non è stata inutile se, da ultimo, la vestale, a cui è stato ucciso l'amante, e il custode, a cui egli lo ha ucciso nella persona del proprio figlio, possono avviarsi con la lampada accesa verso i concittadini reduci dalla vittoria.

***

Se questo consenso fondamentale non ci sarà negli altri pubblici che ascolteranno la *Gorgona*, certo essa apparirà meno coerente ed eguale. Il primo atto, che non tanto imposta la situazione passionale dell'azione privata, ma descrive la commozione pubblica della città movente alla guerra, parrà troppo sviluppato in confronto dei successivi: il terzo, in cui il padre dopo adempiuta la sua dolorosa funzione di vindice si intenerisce fino al punto di concedere al colpevole un colloquio di addio con la innamorata, parrà ineguale, e il colloquio concesso contro la logica di un autentico Bruto potrà parere un pretesto per creare una situazione inaspettata al quarto atto. Ma certo, quando le situazioni sono state — in qualunque modo — impostate, è innegabile che il Benelli sa trarne gli effetti che può trarne un poeta drammatico veramente drammatico. Il secondo atto in cui la passione malvagia di Lamberto si trasforma in amore, e il quarto in cui questo amore, incapace di cedere all'amore paterno, non può non arrivare al suicidio, sono innegabilmente due forti atti di passione comunicativa. La loro espressione non è melodrammatica ma genuinamente tragica.

Quello che rimane melodrammatico è il congegno di casi, di circostanze ingegnose ma spesso esteriori che provocano le situazioni tragiche. Chi non è disposto ad ammettere che quella serie di combinazioni esprimano la fatalità gravante sui colpevoli contro la patria può avere l'impressione che sieno troppe. Ma non è la prima volta che Sem Benelli si mostra come congegnatore di combinazioni imprevedibili. Nella *Cena delle beffe* le combinazioni nascono spontanee e dalla loro spontaneità acquistano un carattere di necessità, dopo, in nessun altro dramma egli è riuscito a nascondere completamente la sua arte di abile congegnatore. Non vi riesce del tutto nemmeno in questa *Gorgona*, ma certo qui ne trae degli effetti di uno stile migliore che in qualche altra tragedia, per esempio nella *Rosmunda*. La combinazione tra le ragioni ideali della tragedia e la sua espressione drammatica è più coerente: è un organismo, anche se non tutte le parti di questo organismo siano ugualmente vitali.

In ogni modo è sempre eccellente il modo di intonare l'invenzione drammatica sul suo sfondo storico. Anche la *Gorgona* ha il merito di non essere un dramma storico, cioè qualche cosa di necessariamente obbligato ai tempi in cui lo si suppone. Si può magari non sapere che Pisa sia stata una repubblica marinara, non aver mai sentito i nomi della contessa Matilde o di quei Cadolingi che qualcuno pronuncia al primo atto e non per questo il dramma si oscura: la vicenda delle passioni è veduta ed espressa nella loro universalità. Le accuse che si possono fare ai personaggi possono toccare la loro umanità generica, non quella specifica di toscani di otto secoli fa. È dunque un'opera di fantasia, e di fantasia poetica, se per fantasia poetica vogliamo intendere un insieme di circostanze un po' diverse, più pittoresche di quelle della realtà quotidiana.

Ma Sem Benelli non ha più bisogno che gli sieno riconosciute queste qualità elementari, come non ha bisogno di sentirsi dire che i suoi endecasillabi hanno colore e respiro. E non ha nemmeno bisogno di farsi ripetere che la sua poesia è di quella che sa adattarsi alle esigenze del teatro. Forse anzi egli continua ad avere una eccessiva preoccupazione di quello che è teatro, nel senso più tecnico della parola: intreccio di circostanze straordinarie, sovrapposizione di casi inaspettati. Perciò il suo teatro tragico continua ad essere così romantico nel suo aspetto esteriore. Ed è tutto, in fondo, un teatro esteriore: se ne ricordano piuttosto le vicende e le situazioni che le creature che vi agiscono. Così anche nella *Gorgona* le fisonomie dei personaggi non sono molto individuali. Quello che esprimono è quello che esprimerebbe qualunque essere generico posto dal caso nella situazione in cui lo ha posto la fantasia del poeta. In certo senso la loro espressione è lirica più che drammatica; e perciò forse, non ostante la novità innegabile di ciascuna nuova tragedia di Sem Benelli, noi rimaniamo con l'impressione di ritrovarci momenti, parole, azioni già vedute in altre sue tragedie.

Questa impressione non è mancata nemmeno alla prima rappresentazione della *Gorgona* a Trieste, dove il poeta ha avuto la fortuna di aver collaboratore il pubblico nell'esprimere tutta la intenzione ideale e morale che giustifica, anche nei suoi momenti di incertezza, la sua favola tragica. Gli altri suoi collaboratori, gli attori della compagnia di Gualtiero Tumiati, come ho accennato, non erano ancora — dopo troppo poche prove — nel caso di dare tutto quello che potranno dare. Il Tumiati, Marcello, segue il destino del personaggio meno felice della tragedia, essenziale a condurre l'azione, in sé scarso di vita. Più fortunata, la Paoli, ha da dire caldi accenti d'amore e di dolore: è commossa e commuove. Ma la sera memorabile, in cui la finzione segnata dal Benelli sul Tirreno appariva nella sua incarnazione scenica alla città adriatica, non concedeva analisi particolare di meriti o di demeriti. E coloro che, per reazione logica, hanno cercato soltanto i demeriti, hanno errato quanto coloro che non vollero vederne che i meriti, per simpatia di sentimento fraterno.

Trieste

Giulio Caprin.

Maria Maddalena di Maurizio Maeterlinck

Sullo sfondo d'una Giudea arida e petrosa, ammalata e crudele, tutta percorsa da venti di follia, si profilano i personaggi della tragedia in tre atti *Maria Maddalena* di Maurizio Maeterlinck, rappresentata per la prima volta in paese latino a Nizza, l'altro giorno. Questa Giudea è incomprensibile e stupefacente ai personaggi romani della tragedia, a meno che, come il savio Anneo Silano essi non siano stati portati nella soggiogata provincia per amor di nuove esperienze religiose e filosofiche, per sete d'attingere nuove saggezze dai libri sacri dei Giudei, a meno che essi non siano come l'impressionabile Appio, che si lascia a poco a poco sconvolgere dal miracolo cristiano sino ad ammettere che evidentemente la Giudea ha dato un nuovo Dio agli uomini, se v'è in essa un uomo che può risuscitare i morti. Il più ostile alla Giudea, che per lui è incurabilmente barbara e purulenta, è Lucio Vero, il tribuno militare, l'innamorato di Maria Maddalena, il quale dal suo stesso mestiere delle armi è fatto frigido dinanzi ad ogni fuoco che non sia quello del suo amor sensuale, è corazzato contro le tentazioni della ragione e non ascolta il suo cuore, a meno che non gli parli di desiderio.

Sta nel vario riflettersi dell'evento cristiano negli animi diversi dei personaggi uno dei motivi della tragedia ed una delle bellezze di pensiero cui ella vuol tendere. Gesù non appare tra i personaggi se non col suono della voce «divina, calma, augusta, profonda, irresistibile» che vibra sul silenzio e fa che cadano le pietre dalle mani e le malvagità dai cuori. Ma tutta la tragedia è piena dei miracoli di lui, delle sue guarigioni e delle sue parole, di questa sua voce e dei suoi incantesimi e noi dobbiamo vedere come s'esercita il magistero e il mistero della sua «buona novella» tra le persone che il Maeterlinck ci presenta in prima fila e tra quelle che anche nella sua tragedia formano la folla ondeggiante dei poveri, dei derelitti, degli infermi restituiti alla vita dalla morte delle malattie orribili e della tomba non eterna.

Ecco innanzi tutto Maria Maddalena. Dalla tradizione evangelica sono raccolti di lei tutti i caratteri e i segni che ne fanno la peccatrice salvata e adorante, quella cui furon tratti i sette diavoli dal corpo, quella che Gesù salvò dalla lapidazione dicendo: «Chi è senza peccato tra voi, lanci egli la prima pietra», quella che baciò i piedi del nuovo maestro e glieli deterse coi capelli sciolti, con quei capelli che — aggiunge una volta il saggio Silano — se avvolgessero un'urna marmorea la rivestirebbero d'un'impenetrabile veste d'oro. Maria Maddalena è dunque la cortigiana, la peccatrice, l'adultera. Il tribuno militare Lucio Vero la corteggia e la desidera invano. Ella gli è sfuggita, gli sfugge. Ella che fu liberale di sé a molti ignoti e a molti malvagi, ora si vuol risparmiare al notissimo, al migliore. È sul punto di rifare la sua vita. Certo grandi cose si preparano per lei. Tutto il suo sentimento di bellezza, di armonia, tutta la sua pompa e il suo fasto la allontanano intanto da quel suo popolo doloroso ed inquietante dal quale pur deve uscire la nuova parola che la chiamerà alla nuova vita. La sua conversione s'inizia dal primo atto della tragedia, da quando la turba dei fanatici che circonda Gesù invade il melodioso giardino di Silano e la peccatrice vuol discendere incontro alla voce ch'ella ode pronunziare le benedizioni: «Beati coloro che hanno fame.... beati i poveri di spirito.... beati coloro che piangono.... beati i puri di cuore.... beati i pacifici....». Ma ecco che il popolo la scorge ed impreca e vuol calpestarla e lapidarla ed è allora che la voce «meravigliosa dolce e onnipotente, piena d'ardore, di luce, d'amore, distante e pure vicina ad ogni cuore e presente ad ogni anima» dice le parole che la salvano.

Ma la Maddalena è salvata non solo dalle pietre, è salvata in sé stessa. Ella sente che l'insegnamento del nuovo maestro le ha infuso nuovi pensieri e nuova felicità, ella sente d'esser stata eletta e chiamata ad un'altra vita, ella finalmente piange sulla spalla di Lucio Vero ed ama finalmente il tribuno romano, ma d'un amore ch'egli non sa comprender del tutto, d'un amore ben diverso da quello profondo, indicibile, invincibile che le ha ispirato il nuovo maestro guardandola negli occhi. Noi sappiamo subito che tra Lucio Vero e l'operatore di miracoli inauditi, ella sceglierà sempre quest'ultimo che la chiama con parole non dette, per appelli interiori e mistiche elezioni. Alla fine del secondo atto, quando Lazzaro stesso, Lazzaro il risuscitato, giunge a chiamarla in nome del maestro, ella si scioglie dalle braccia di Lucio Vero, abbandona gli amici romani per seguir le orme del maestro sulle orme del richiamato alla vita; nel terzo atto, nel momento culminante della tragedia, quando Lucio Vero le propone di riscattar la vita del maestro dandosi a lui che lo salverà in premio soltanto della dedizione ch'ella gli farà di tutta sé stessa, ella lascia che il maestro vada alla morte, ma non vuole uccidere quello che il maestro ha fatto vivere in lei.

Veramente ella è stata salvata. Nemmeno lo spettacolo lontano del Cristo flagellato sulla via che conduce dinanzi ai giudici vale a far sì ch'ella ceda alle voglie del tribuno. Nemmeno l'accusa che il tribuno le fa al cospetto di tutti i cristiani salvati e guariti da Gesù, ma titubanti e dubitanti, paurosi e traditori, l'accusa di aver ella sola nelle mani la vita e la morte del maestro e di volerne la morte, riesce a risolverla a voler con la sua perdita la salvezza del Cristo. Che inveiscano i salvati e i guariti cristiani contro di lei, come contro alla compagna di Giuda; ella sa che non lei, ma la turba maledicente, tradisce il maestro! «Io dovrei forse peccare contro tutto ciò che egli ama, per salvare ciò che io amo!... Io potrei salvarlo a suo dispetto, ma non più a dispetto mio!... Se io comprassi la sua vita al prezzo che voi mi offrite, tutto ciò che è da lui desiderato, tutto ciò che è da lui amato sarebbe morto!... Io non posso dare a lui la sola morte che lo ucciderebbe!...» (1).

Noi comprendiamo Maria Maddalena: se ella si concedesse al tribuno per salvare Gesù, Gesù morrebbe in lei, morrebbe la sua opera di salvezza! Lucio Vero non la comprende. Egli non vede nel Cristo che un rivale più fortunato! Che può egli intendere, l'uomo d'arme romano, in questo singhiozzo di Maria: «Nulla resta a me, se lo perdo; nulla resterà a voi, se lo salvo»? Così il sacrificio si compie. La Maddalena lascia che Gesù sia condotto a morte e la tela scende per l'ultima volta mentre le fiaccole che illuminano al Cristo la triste via del giudizio e del supplizio rischiarano da lontano come un'aureola di santità e di martirio il volto estatico della peccatrice.

La Maddalena è l'unica cristiana veramente cristiana della tragedia. Ella sola ha capito Gesù e a lei si contrappone direttamente non tanto Lucio Vero, quanto il filosofo Silano che dice parole che il tribuno non avrebbe saputo dire. È dopo il racconto impressionante della resurrezione di Lazzaro nel secondo atto, resurrezione alla quale egli con Appio ha assistito, ma egli non è turbato come Appio che pensa sia ormai doveroso conformarsi agli insegnamenti del nuovo maestro, del nuovo Dio. «Io mi ci conformerò, o Appio — dice Silano — se ciò che egli insegna è migliore di ciò che io ho imparato. Resuscitando un morto dal profondo della tomba, egli mostra di possedere un potere più grande di quello dei nostri maestri, ma non una più grande saggezza. Consideriamo ogni cosa con mente equilibrata. Non è difficile neppur per un fanciullo discernere ciò che nelle parole degli uomini accresce o diminuisce l'amore della virtù. Se egli può convincermi che ho agito male sino ad oggi, ne farò ammenda perché io cerco soltanto la verità. Ma se tutti i morti che popolano queste valli risorgessero dalle loro tombe e testimoniassero in suo nome d'una verità meno alta di quella ch'io conosco, io non li crederei. Che i morti dormano o camminino io non li degnerò d'un pensiero se non m'insegneranno a fare un miglior uso della mia vita....».

È questo l'altro polo, il polo raziocinativo e pagano, della tragedia, la qual tragedia non vive in un afflato completamente e intensamente religioso non soltanto a motivo della presenza di Silano, ma perché lo spirito del Maeterlinck ha consumato nella continuità della meditazione, il fuoco mistico dell'ascesi. Maeterlinck non era poeta che potesse sentire l'evento cristiano con l'ardore e il trasporto del convertito subitaneo o del mistico violento: egli è il pensatore meditabondo che si compiace a quando a quando di inquadrare e di tagliare in scene da teatro qualche bel conflitto di passioni tragiche e di constellare di belle massime un groviglio di casi psicologici o un cozzo di avverse fatalità.

Così in questa *Maria Maddalena* tutto l'interesse tragico è costituito oltre che, naturalmente, dalla rievocazione e dalla messa in scena di certi episodi evangelici, dall'urto della passione di Maria contro quella di Lucio Vero e dalle ambagi psicologiche in cui la Maddalena all'ultimo è costretta a dibattersi. A quando a quando il Maeterlinck sa risuscitare anche qui l'ansietà tragica che suscitavano certi suoi primi lavori drammatici, ad esempio l'*Intruse*. La venuta di Lazzaro inviato da Gesù a chiamar Maria, una delle più belle ed originali invenzioni della tragedia — poiché altre invenzioni, come il richiamo della scena della lapidazione e l'amor del tribuno romano per la Maddalena, il Maeterlinck le ha a comune collo Heyse di *Maria von Magdala*, e lo confessa — la venuta di Lazzaro, dicevo, è preparata e «fatta sentire» con tutte quelle voci d'approssimazione impressionante e avvincente con cui s'annunzia appunto la morte nell'*Intruse*. Ma, a malgrado del bellissimo e profondo dialogo finale tra Lucio Vero e la Maddalena, la tragedia in tutto il suo insieme non sa persuaderci che la vita di Gesù abbia potuto esser bilanciata così tra le volontà passionali del tribuno militare e della cortigiana. L'immaginazione non ha la forza della persuasione, non assurge mai a quell'altissimo vertice di pensiero veramente tragico, non è percorsa tutta quanta da quel divorante fuoco di poesia che soli potrebbero render plausibile questa amorosa spiegazione aneddotica del supplizio del Golgota. La tragedia nuova del Maeterlinck non riesce a rinchiudere nei suoi quadri e nelle sue sensazioni evangeliche la grande tragedia cristiana che sentiamo incomparabilmente più vasta dei suoi scenari, più misteriosa e profonda del cuore dei suoi personaggi.

Abbiamo qui una nuova Maria Maddalena, bella, appassionata, vinta dall'amore di Dio, sacrificante il suo amor terreno per il suo amor divino, abbiamo una tragedia cristiana, ma non abbiamo *la* tragedia cristiana. Non è detto, del resto, che Maurizio Maeterlinck abbia voluto in *Maria Maddalena* dar fondo al problema cristiano e nemmeno dirci la sua verità cristiana. Molto probabilmente egli non ha voluto offrirci che un altro profumo del suo pensiero: il profumo appunto d'un nuovo giglio di Gerusalemme, d'una nuova rosa di Betania.

Aldo Sorani.

(1) Mi servo del testo inglese della tragedia *Mary Magdalene, a play in three acts* by Maurice Maeterlinck (London, Methuen edit.), poichè il Maeterlinck è solito ora di far pubblicare il testo inglese o tedesco delle sue opere molto prima che ne sia pubblicato il testo francese. La *Maria Maddalena* in francese non ha ancora veduto la luce.

In onore del metodo storico

Un enorme volume miscellaneo, uno de' più enormi che ai nostri tempi si possano concepire — poco meno di 1200 pagine in quarto, poco meno di 70 memorie — è stato dedicato da amici e colleghi (tra i quali alcuni stranieri), e dai discepoli, « per pubblica testimonianza — di ammirazione di affetto di gratitudine », a Rodolfo Renier, « volto l'anno trentesimo — del suo insegnamento nella Università di Torino — e dell' opera — fruttuosa indefessa — da lui consacrata — al Giornale Storico — della Letteratura Italiana » (1). È una buona e solida base per un monumento. Noi vediamo nell' imaginazione il Renier adergersi sopra di esso, simboleggiando, con la robusta e massiccia persona (quale s' intravede anche nel ritratto, in principio), il *Giornale Storico*; che, a sua volta, co' suoi sessanta volumi (due grossi volumi all' anno, usciti sempre, se non erro, regolarmente nel modo e nel tempo determinato dal programma), severa, grave, sicura, inesauribile raccolta di fatti e d' indagini sulla letteratura italiana dai primi secoli agli ultimi giorni, simboleggia e rappresenta e, si potrebbe perfino dire, costituisce e racchiude, per ciò che riguarda la filologia moderna, il metodo storico italiano.

Del metodo storico sorridono o ridono volentieri oggigiorno i geniali giovinetti o giovinotti italiani, che di nuovo, a poco a poco, o per una loro comoda interpretazione di certe teorie estetiche, o per gli abili suggerimenti di chi non desidera di parere un isolato ignorante, o soprattutto per la nostra (diciamolo ahimè! che è vero) non ancora vinta inclinazione di scansafatiche alle cose facili, da far figura con poca fatica e con molte chiacchiere, si vanno persuadendo di non dover piegare la nobile schiena all' ignobile applicazione dello studio. L' analfabetismo italiano, temendo di morire (ma c' è tempo!), ha inventato la genialità, per prolungarsi la vita; ha contrapposto con graziosa e commovente fatuità l' arte (ahi, la frigida e fabbricata arte dei nostri poetini giovani!) alla scienza; ha acceso nel cuore e sulla bocca di critici o poeti i razzi artificiali degli entusiasmi artistici. E, inoltre, di una grande, purtroppo mal giustificata e mal fondata albagia. Un articolista o un poeta, col solo diritto di essere alquanto meno sicuro del fatto suo, o di amar poco il lavoro, o di non esser buono ad altro che al lavoro quasi manuale di certa laboriosa poesia, passa accanto ad un uomo che, prendendo la vita e il decoro nazionale sul serio, ha creduto di dover studiare e sapere sul serio, e gli dice spagnolescamente: — Fatti in là, vile meccanico! — È l'Arcadia della genialità, coi medesimi metodi arcadici di scambievole esaltazione ed ingrandimento (in questo il metodo è ammesso), ma con un poco più di burbanza e di retorica.

Ciononostante, gli eruditi e i filologi, senza darsi pensiero di questo nuovo furibondo accademismo delle persone geniali (che, a dire il vero, riescono bensì a produrre in massa alcuno dei desiderati cattivi effetti sul pubblico, ma ad una ad una sono di solito poco illustri a qualche passo dai loro cenacoli), continuano nell' opera loro, assidua, tranquilla e modesta, intenta a render la nostra scienza più capace di misurarsi con la scienza straniera, e a dotar l' Italia largamente di quell' alta coltura, di cui ancora non possiede se non brandelli, ma di cui ha necessità se vuol tenere il suo posto nel mondo, se vuol conquistarsene uno sempre più grande e attrarre nel giro della sua influenza genti straniere. A questo mirano per l' avvenire. Ma già nel passato — io non mi stancherò di ripeterlo — il movimento e rinnovamento di studii, a cui si usa dare il nome di « metodo storico », fu, in quella fiacchezza spirituale dell' Italia degli anni dopo il settanta, il solo impulso collettivo, che attestasse come in fondo all' anima italiana sopravvivessero germi di un elevato idealismo; fu il solo nobile e robusto tentativo (indizi di restaurazione economica non si avvertivano ancora) di rifarsi una coscienza e un orgoglio nazionale, cominciando a volere e saper lottare da pari a pari con gli stranieri nella gloriosa concorrenza scientifica; fu inoltre un innalzamento morale, perché « metodo storico » anzitutto, se significa qualche cosa, non significa le sciocche cose che i pedanti della genialità gli attribuiscono, ma ricerca sincera e appassionata di verità, fatta col massimo sforzo d' intelligenza insieme e di pazienza, cioè di volontà, significa tutto insieme scienza e coscienza.

Quando di certi oziosi chiacchiericci non resterà neppur l' eco, o saranno stati bollati con uno di quei vocaboli taglienti e canzonatori che sono la giustizia sintetica dei posteri, i nomi di coloro che rinnovarono in Italia gli studii storici saranno ricordati come nomi di benefattori, e avranno il loro posto accanto a quelli di tutti gli altri che prepararono il recente rifiorire di energie e di speranze. Che importa se non tutto compresero, se gravi furono le loro deficienze o talvolta anche le loro intolleranze (da che pulpiti tuona questa parola, intolleranza!), se credettero che la storia potesse giudicare dell' arte, se degli stranieri ritennero anche ciò ch' era meglio lasciar loro, se insomma nella giusta reazione passarono non di rado, in un modo o nell' altro, il segno? Sono le esagerazioni di chi ha una fede, sono i difetti di chi fa, e noi siamo loro riconoscenti perché compresero che, per l' onore del nostro paese, conveniva pazientemente e laboriosamente rifare e fare, e rifecero e fecero. Auguriamoci che questa nostra cara patria, che prende volentieri il galoppo, ma dalla vecchia cattiva sua educazione ha ancora conservato l' abitudine di rallentare, svogliata e seccata, prima di esser giunta alla mèta, continui a galoppare in quella vigorosa maniera ancora per un pezzo.

Il Renier non è abbastanza avanzato negli anni perché si possa annoverarlo tra i precursori o gli iniziatori del rinnovamento; ma, dopo esser stato qualche tempo scolaro del Carducci, dopo essersi laureato a Torino, se non erro nel 1879, in filosofia, venne a Firenze, con una borsa di studio, e qui prese la laurea in lettere e finì di determinare risolutamente e rigidamente il proprio indirizzo, seguendo la via tracciata da un indimenticabile maestro, Alfredo Bartoli. La sua grande operosità di dotto, che era già cominciata col volume *La Vita Nuova e la Fiammetta* (1879), per il quale aveva ottenuto la borsa di studio fiorentina, ha continuato da quel tempo in poi infaticabilmente e con piena coerenza: infaticabilmente, e la *Bibliografia* de' suoi scritti, che è premessa al volume commemorativo, illustra con impareggiabile efficacia quest' avverbio, mediante i suoi 608 numeri; con piena coerenza, e questo non va inteso in modo pedantesco e meschino. Giacché la coerenza di un dotto e di un seguace del metodo storico non consiste propriamente nel mettere insieme faticose memorie di peregrina erudizione, ma piuttosto nel far seriamente, con la debita preparazione, tutto quello che fa, fosse anche un libro di compilazione scolastica, fosse anche un articolo di giornale. Per questo, crediamo che sarebbe salutare una discreta inoculazione di metodo storico anche e anzi soprattutto a coloro che vi si mostrano più restii.

Ma a proposito di articoli di giornale, quanti ne ha scritti il Renier, dal vecchio, e non ancora dimenticato, carducciano *Preludio* di Ancona e Bologna (del quale fu anche direttore), al *Corriere della Sera*, al vecchio e tuttora vegeto *Fanfulla della Domenica*! A coloro che parlano della ristrettezza di coltura dei seguaci del metodo storico, dei loro limitati orizzonti, della loro indifferenza per i problemi dello spirito, della loro insensibilità per l' arte ecc. ecc. (l' Italia non è stata per nulla il paese delle frasi), mi basterebbe di esporre il sommario del recente volume *Svaghi critici*, composto quasi esclusivamente di tali articoli. A proposito di esso ebbi a dire altrove e ripeto volentieri che « il Renier ha curiosità viva, amore disinteressato, intelligenza pronta, vasta e lontana preparazione per ogni fenomeno della storia letteraria ed artistica, medievale o moderna che sia, italiana o straniera; e sotto la sua paziente guida si passa con grande agevolezza e con uguale sicurezza da Dante al Cellini, a Salvator Rosa, al D'Annunzio; da Margherita di Valois allo Zola, al Maupassant, al Verne, ad Arrigo Heine, ad Adalberto Stifter, a Goffredo Keller; da Arlecchino all' Ebreo errante » ecc. Su Goffredo Keller il Renier, come egli stesso asserisce, ha tanto letto e meditato da essere in grado di scrivere su di lui un libro. Quanti, tra coloro che sarebbero pronti, anche dopo questo mio articolo, a scagliare contro il Renier le belle frasi di cui sopra, hanno mai letto o leggeranno mai una riga del Keller? Che il Renier ha presentato o rammentato al pubblico italiano — e come di questo si dica di molti altri degli autori che studia — non solo con una grande ricchezza di informazione bibliografica e storica, ma con giudizii critici intorno alle opere, che se non sono da grande critico (a proposito, quanti De Sanctis vivono oggi in Italia?), sono da uomo di gusto giudizioso e ben educato, quale non son sicuro di poter attribuire a molti dei critici antistorici.

Mi par di vedere il Renier sorridere di me che parlo seriamente del suo volume di *Svaghi*, in un articolo dedicato al metodo storico e ad una Miscellanea in quarto, di 1200 pagine. Ha ragione; tiene più ai sessanta volumi del *Giornale Storico*! Egli lo fondò, tre o quattro anni dopo essersi laureato in lettere, nel 1883, insieme con Arturo Graf e Francesco Novati; il Graf qualche anno dopo si ritirò; il Novati invece continua anche oggi a prestar l' opera sua, ma il fatto è che tutto l' enorme lavoro della preparazione, compilazione e revisione, tutto quello della parte più strettamente bibliografica grava da anni ed anni sul Renier, nel quale si può ben dire che il *Giornale Storico* s' impersona. Egli ha rinunciato per esso quasi interamente, o, se crediamo a lui medesimo, interamente, alla produzione scientifica originale, per non toglier nulla del suo tempo e della sua attività, nulla de' suoi studii alla grande Rivista che dirige. Come « produttore di materia scientifica originale », egli stesso asserisce, « da parecchio tempo sono già morto ». Un morto *sui generis*, di assai buon contegno e buon aspetto, non c' è dubbio! Ma, senza contradirlo in ciò che gli piace affermare, diremo almeno che il suo esempio merita di esser messo a confronto col sovreccitato e ipersensibile egoismo che ora è di moda. Ma è questo l' altro elemento essenziale di quel tanto di etica che forma parte integrante del metodo storico: il primo si chiama serietà, il secondo abnegazione.

Spinta e animata da queste due forze, la filologia e la dottrina italiana è ritornata alle sue grandi tradizioni umanistiche, sigoniane, muratoriane; al rispetto e all' amore della storia, che consiste non già nel ripetere con qualche fronzolo gli imparaticci, ma nel contribuire a rimettere in luce, con paziente cura e inesauribile ardore, la verità storica, nella sua più ampia e veramente vastissima accezione; è ritornata a far parte della corrente viva del sapere europeo, smettendo di fare la ridicola figura, alla quale s' era adattata da un pezzo, del saccente ignorante (già, ora questa mascherina vuol rialzare la testa, ma speriamo che trovi le accoglienze che merita); o suppergiù la figura di uno scienziato che, ai nostri tempi, speculasse in cielo non col telescopio e la matematica ma coi metodi degli astrologi.

Rispetto a ciò che si sa oggi dello svolgimento storico della nostra letteratura, a cominciare da' suoi primordii, quello che si sapeva cinquant' anni fa sembra quasi puerile, e in questo lavoro i decennii hanno contato per secoli. Anche il metodo storico, senza dubbio, poteva prender la sua parte con qualche orgoglio alla celebrazione del Cinquantenario, poiché non fu né l' ultimo né il minimo degli elementi che nutrirono la nuova vita della nazione e ne aiutarono il lento e contrastato e doloroso ma pertinace risorgere.

Se, ora, alcuno voglia conoscere gli adepti più insigni e devoti del metodo storico, dagli antesignani illustri e venerati ai giovani che promettono di far lunga strada, e, insieme con loro, anche quelli che, pur non militando, nel senso più ristretto e rigoroso, sotto la sua bandiera, la guardano con rispetto, perché sanno che senza questa bandiera nascerebbero disordini irreparabili nelle file di tutto l' esercito, basta che interroghi l' indice dell' insigne e colossale Miscellanea, dedicata al Renier. Dei grandi vecchi, dei veri precursori e iniziatori, uno solo appare qui, Alessandro D'Ancona, superstite solo, insieme col Comparetti, del glorioso e indimenticabile manipolo, al quale appartennero, da una parte Giosue Carducci, insieme con Alfredo Bartoli, dall' altra Graziadio Ascoli. Poi, rappresentando assai bene con la varietà profonda dei loro ingegni e delle loro inclinazioni, la virtù del metodo storico, che può moltiplicarsi in innumerevoli aspetti,

girando sé sopra sua unitate,

ecco Pio Rajna e Arturo Graf, Francesco Novati e Alessandro Luzio, Remigio Sabbadini e Guido Mazzoni, Vittorio Rossi e Adolfo Venturi, Carlo Cipolla e Arturo Farinelli; ecco i glottologi capitanati da Carlo Salvioni, ed ecco i filosofi capitanati da Benedetto Croce.

Alla varietà dei nomi e degli ingegni corrisponde la varietà dei soggetti: dagli studii filosofici, estetici del Croce, del Gentile, del Graf, dalla critica estetica (come si suol dire) di Attilio Momigliano, dalla storia di idee di Alfredo Galletti e dalle ricerche artistiche del Venturi, o iconografiche del Cian (uno dei principalissimi promotori, una delle colonne della Miscellanea), alle ricerche più propriamente storiche e letterarie, a quelle folkloristiche (rammentiamo qui il nome di un' illustre straniera, Carolina Michaëlis de Vasconcellos), a quelle linguistiche di Matteo Bartoli e di Clemente Merlo.

Per non venir meno ad una costante inclinazione e predilezione del *Marzocco*, segnaleremo in modo speciale il gruppetto degli studii intorno al nostro maggiore poeta: in primo luogo, un vasto, ricco, caldo, interessantissimo articolo del Farinelli, sul *Giudizio di Michelangelo e l' ispirazione dantesca*, e, quasi in simmetria con esso, uno del Venturi, *Luca Signorelli interprete di Dante*, con quattro tavole. Di *un poeta e dantista dello scorcio del cinquecento, Giacinto Campana*, ci parla Giovanni Crocioni, e già è forse, per così fanatico marinista e così debole dantista, soverchio onore che ne sia fatto il nome; troppo onore di sicuro, poi, che si trovi accanto ad un altro « poeta e dantista », come Dante Rossetti, del quale il Toynbee enumera e cataloga, in ordine cronologico e con dotte osservazioni, tutta la lunga serie di pitture e disegni che si riferiscono a Dante. Finalmente, Enrico Proto scova o finisce di scovare le fonti scolastiche della teoria dantesca sulle macchie della luna, il che significa finisce di interpretare il secondo canto del *Paradiso*. Anch' io mi ci ero provato, avendo dovuto leggere questo canto in Orsanmichele, ma egli ha saputo andare un poco più avanti di me, nella parte che ci ha dato; nella parte che promette, poi, non so se a lui pure sia balenato o paia probabile un raffronto con certa metafisica medievale della luce, che a me fece pensare che Dante fosse indotto alla sua nuova teoria, oltreché da motivi dottrinali, da una ragione o intuizione di poeta, volendo sublimare l' origine della luce, la più bella fra le nature terrene, al di là della natura corporea, nel mondo spirituale, e farne un angelico sorriso.

E. G. Parodi.

(1) *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier* (con [illegible] tavole fuori testo). Torino, F.lli Bocca ed., 1912; in-4, pp. [illegible].

EDGAR POE tradotto

Quando si parla della poesia di Edgardo Poe è abitudine di molti critici di prendere un po' troppo alla lettera le confessioni che egli fece a proposito del *Corvo* in quel suo celebre scritto intitolato « La filosofia della composizione ». Quivi è detto che la poesia non ebbe altra origine che da una serie di effetti artistici che l' autore aveva in animo di raggiungere, applicando via via con tono e con valore diverso un medesimo ritornello. Da questa preoccupazione puramente formale derivò prima di tutto la divisione del poema in istrofe, la scelta quindi del *refrain*, e da ultimo la rappresentazione dell' animale da cui è invariabilmente ripetuta la parola *nevermore*, volta via via dalla inquietudine del poeta, vegliante nella solitudine notturna, a dare svariate risposte, dapprima alla sua curiosità destata dalla strana apparizione, da ultimo alla sua angoscia eccitata da una fantasia già predisposta alla disperazione. La confessione non può contenere che un' ombra di verità solamente; e se altre simili ne possedessimo relative ai procedimenti dei quali si sono serviti i poeti più grandi, ci parrebbe meno artificiale di quel che ora non sia la moda di considerarla. Ma per convincerci che l' effetto totale era già tutto sentito nell' animo del poeta, prima ch' egli desse forma alla sua intuizione, basterà notare ciò che egli dice a proposito del Godwin che il Dickens accusava di aver cominciato a comporre il *Caleb Williams* dalla fine, e di aver trovato via via, partendosi dall' immaginato *dénouement*, le ragioni degli antecedenti. Non è *precisamente* questo il modo di procedere del Godwin, risponde il Poe, basandosi naturalmente sulla propria esperienza, ma uno soltanto *alquanto simile*. Egli è che un artista degno di questo nome deve già, prima che cominci a scrivere, avere già in mente l' effetto finale da raggiungere, per dare ad un intreccio « il suo indispensabile aspetto di coerenza o causalità ». Sicché, alla fine, della millantata artificiosità del *Corvo* non resta di vero che il procedimento interiore proprio ai veri artisti ispirati; e le particolarità dell' attuazione, spogliate dalle esagerazioni che hanno inevitabilmente tutte le confessioni intime che un autore si decide, contro la pratica generale, a dare in pascolo al pubblico, rientrano nelle consuetudini più svariate, e anche più strane, se si vuole, che ogni autore applica singolarmente nel secreto e nel mistero della sua officina.

Certo, a dar credito all' artificio del Poe contribuiscono molti altri fatti; uno specialmente che ha una capitale importanza. Quasi ogni sua poesia ci è pervenuta in una duplice, anche in una triplice redazione. Mutamenti di espressioni, ampliamenti di immagini, cambiamenti di ritmi, tutto ci fa pensare ad una costante preoccupazione formale: tutto, e le prose critiche di lui rafforzano sulle prime la nostra impressione. Ma cadrebbe in errore chi volesse da queste ultime trarre le prove della sua artificiosità. Il formalismo logico del quale egli ci dà esempi meravigliosi nella sua prosa è uno dei due poli intorno a cui si aggira il suo spirito, quando sfugge per effetto di reazione al tormento di tutte le indistinte commozioni che gonfiano il suo cuore, di tutte le più strane visioni che si affollano dinanzi alla sua mente.

Uditelo nei momenti della sua maggiore sincerità. L' istinto radicato profondamente nello spirito dell'uomo (egli vi dirà) è il senso del bello che governa a suo piacere le molteplici forme, fragranze ed armonie fra cui esso esiste. Ma aggiungerà che la pura ripetizione di queste forme, di questi suoni, di questi colori, di questi profumi e di questi sentimenti che il poeta divide con tutta l' umanità non gli danno ancora diritto al suo divino titolo. « Vi è ancora nella lontananza un alcunché che egli non è stato capace di raggiungere. Noi abbiamo ancora una sete inestinguibile, ed egli non ci ha indicato le cristalline sorgenti per spegnerla. Questa sete pertiene all' immortalità dell' uomo. Essa è in pari tempo una conseguenza ed una prova della sua esistenza perenne. Essa è il desiderio della falena verso la stella. Essa non è un semplice apprezzamento della Bellezza che ci sta dinanzi, ma uno sforzo selvaggio per raggiungere la Bellezza superiore. Ispirati da un' estatica prescienza dei fulgori al di là della tomba, noi ci sforziamo, per mezzo di multiformi combinazioni delle cose e dei pensieri del Tempo, di possedere una parte di quella Leggiadria i cui veri elementi appartengono forse solo all' eternità ».

Orbene, ciò che costituisce il lato più affascinante della poesia di Edgardo Poe sta tutto nello sforzo che il poeta ha fatto per raggiungere la Bellezza superiore; nell' avere, vagando da un polo all' altro del suo spirito, tentato di ridurre nei confini del preciso e del formale tutto ciò che di eterno e di irraggiungibile balenava alla sua anima. È uno dei più sottili problemi psicologici quello che la sua arte ci presenta, e varrebbe la pena di affrontarlo con la mente aliena da ogni pregiudizio letterario, quantunque esso si presenti con tutti i caratteri di ciò che volgarmente si chiama la letteratura. Più il poeta si sente, per il proprio temperamento, in balìa di quei « pensieri simili a non-pensieri, che sono le anime del pensiero », e più, per un comprensibile moto di reazione contro se stesso, egli è portato alla determinazione ed all' esattezza. Sono movimenti questi che i canoni letterari ignorano perfettamente.

E allora ciò che pare artificio assume un valore psicologico altissimo. Se noi leggiamo il dialogo intitolato « Il Potere delle parole » a cui i molti traduttori italiani del Poe non hanno badato, assai cose ci appariscono più chiare. Come nessun pensiero può perire, così nessun atto è senza un infinito risultato. Un moto delle mani che dà un impulso ad ogni particella dell' atmosfera ha un' azione su ogni piccola cosa che esiste sulla terra: onde sarebbe possibile matematicamente, rifacendo un processo inverso, risalire dagli effetti alle cause determinanti, per spiegarci le modificazioni o gli aspetti dell' universo. Anche le parole sono un impulso dato all' aria, e il loro potere fisico ha ugualmente facoltà di modificare ciò su cui esse vanno ad urtare. Con questo mezzo dunque il poeta si propone di modificare il potere di ricettività che hanno i suoi lettori, e il suono dei suoi versi ha più lo scopo di metterli in uno stato di « non pensiero » che quello di suggerire determinate impressioni. La teoria può avere del paradossale, anzi del contraddittorio, ma a questo effetto più d' una volta essa arriva.

Vi sono poeti che ci dànno il senso dell' indefinito che ondeggia nell'anima umana con immagini indefinite; non ve n' è alcuno che, come il Poe, raggiunga lo stesso effetto con mezzi assolutamente opposti. Tutto il *Corvo* è il più mirabile esempio di questa affermazione. Costrutto con una rigidità di linee quasi matematica, contenuto entro una precisione verbale minuziosa, ha per ultimo effetto una delle più indistinte e delle più profonde emozioni, le cui sorgenti sono fuori della sfera terrestre.

Qual meraviglia che il poeta si torturasse continuamente nel suo sforzo disperato di raggiungere l' irraggiungibile, di trovare mezzi più precisi per esprimere il suo mondo indistinto? Da tale inquietudine interiore nacquero le *Campane*, nella loro prima redazione di tre strofe monorime, e nella più ampia posteriore così varia di ritmi e di rime.

Ho citato queste due poesie, perché ad esse specialmente si volge l' attenzione dei critici come quelle che più manifestamente portano i segni di un travaglio esteriore. Ma ogni altra poesia del Poe è così. Ed è difficile esemplificare citando da una versione italiana. L' effetto è sempre lo stesso: c' è in esse sempre l' ansia di questa febbre che si chiama vita, e l' aspirazione a quella pace che solo la morte può dischiudere. Nessun altro poeta non dirò ha cantato, ma ha fatto sentire la morte, al pari di Edgardo Poe: e nessuno ci ha condotto, con un indistinto sentimento pari a quello che egli ci ispira, misto di terrore e di incanto in mezzo ad un mondo tinto di grigio e pauroso di solitudine, quale potremmo soltanto concepire nei sogni di un egro, e sul quale ogni tanto piove un raggio luminoso che viene da una regione più alta e più serena.

Ma a provar tutto ciò credo che ogni traduzione sia quasi inutile.

Del poeta americano già F. Garrone ed E. Ragazzoni ci avevano dato una prima versione; più tardi ritentò la prova Ulisse Ortensi. Recentemente Federico Olivero ne ha apprestata un' altra per la collezione laterzana degli « Scrittori stranieri ». Più ricca di apparato critico, quest' ultima è più completa per le varianti di cui sempre è corredata, e sarà ricercata da coloro che credono di poter comprendere in un' altra veste lo straordinario artista. L' Olivero ha cercato di attenersi strettamente « alla forma dell' originale, di modo che il pensiero e l' immagine avessero a subire la minor deformazione possibile »; ma in fondo la sua traduzione non si distingue, da questo lato, gran che dalle due antecedenti.

Egli è che il Poe non può esser tradotto, anche a costo di esser ridotto, se non da un altro poeta, che senta in sé vivamente riecheggiare quello spirito singolare. Il Pascoli ha pur ridotto Victor Hugo, e nessuna traduzione più letteralmente fedele ci potrebbe dare tutto lo spirito del poeta francese.

Lodiamo tuttavia per la sua diligenza l'opera dell' Olivero, e additiamola come sussidio alla conoscenza diretta dell'opera di un poeta di cui l'Europa, più che l'America, ha riconosciuto senza animosità, il merito grande. A meno che anche l' Europa non voglia cominciare ora ad annoverarlo fra quei « poeti di eccezione » che ordinariamente sono pure e semplici degenerazioni letterarie. Qualche segno di ciò apparisce qua e là; ma è una ingiustizia.

G. S. Gargàno.

ESPOSIZIONI ROMANE

La mostra futurista

[illegible] dell[illegible] mostra romana dei « futuristi » secondo me, conviene fare il minor conto possibile delle loro speciali pretese in quanto « futuristi ». E conviene, secondo me, sciogliere il loro gruppo, che sarà tenuto assieme da buone ragioni di carattere pratico e cavalleresco, ma non regge alla discussione.

Si presentano, in questa mostra, due artisti di leale sensibilità; dei quali uno specialmente possiede ingegno critico da seguire questa sensibilità e correggerla, impedendole di chiedere imprestiti alle maniere d' arte che egli reputa esaurite. Questi due artisti sono il Boccioni, tumultuoso, contraddittorio, con un buon numero di lavori; e il Soffici, al quale appunto alludevo, che ha radunato poche ricerche e preparazioni. Soltanto su questi due, secondo me, deve fondarsi la considerazione, e non la considerazione solamente. Ma specificherò subito per quali ragioni non mi sembra possa concludersi altrettanto per gli altri espositori: il Carrà, il Balla, il Russolo, il Severini.

Il Carrà, ch' è di gran lunga il più fine e il più serio di questi quattro, possiede qualità di colorista pastose, focose, dense di succhio senza scapito di altre qualità diafane, vetrine. Ma, nelle sue scomposizioni e ricostruzioni di piani e di volumi (lo spirito, concertato o intenzionale, di tutta la mostra è cubista) risulta approssimativo, inevidente. Segue il Boccioni, o è portato d' istinto a somigliargli; ma gli manca la maschile facoltà di fissare le ragioni plastiche e statiche dei corpi, di trovare lo schema vigente dentro una confusa implicazione di masse e di piani. E gli effetti ch' egli consegue (agitazione, brulichio di folla, ecc. ecc.), sono evocativi, letterariamente, e anche un poco morbidamente, piuttosto che attualmente pittorici; fatti intravedere per velature, dietro pretesti; direi quasi per insinuazioni sentimentali.

Il Carrà e il Boccioni possono essersi trovati all' imbocco della strada che portava alle loro prove d' oggi, per vere necessità di temperamento e di svolgimento, quali, poi, sono chiarissime nel Soffici, chi conosca qualcuna delle sue pitture di campagna toscana anteriori al « Saggio di deformazione » (1910) e agli esercizi di scomposizione qui esposti. Ma il Balla, il Russolo e il Severini, fanno l' effetto d' esser caduti su questo cubismo nostrano, o « futurismo » che dir si voglia, piuttosto che d' esservi montati sopra. Segni palesi, par tacere i peggiori: il loro non aver affatto capito la direzione nella quale le ricerche condotte secondo questi principî nuovi possono riuscire feconde; il loro tenersi attaccati, quasi esclusivamente, a quella fisima confusionaria, cresciuta d' arbitrio sul concreto fondo cubista, forse per riflesso inconscio dello « struggle » marinettiano: intendo la preoccupazione di rendere il movimento per mezzo della sovrapposizione degli sviluppi cinematografici della figura rappresentata.

Ma la pittura non può dare spiegatamente il movimento, e non può acciambellare tutta una serie temporale nell' aspetto di una cifra

spaziale. La pittura coglie l'*impulso* del movimento; e semplicemente per esso esprime tutto l'atto, senza lasciarci bisogno di vedere l'esplicito compimento dell'atto (Berenson, Hildebrand). Più si sforza di annotare sinuosamente lo schema ritmico, più la pittura risulta fissa; ché allora infatti essa uccide il movimento, esaurendolo, o pretendendo esaurirlo in una sorta di spiegazione scientifica, al luogo di darne l'astrazione lirica, ch'è la sola espressiva. A dover realizzare segno per segno, battuta per battuta, trapasso per trapasso, la successione empirica degli atti, la nostra facoltà di impressione artistica si disgusta, invece d'essere eccitata. E gli artisti che rappresentarono più suggestivamente il movimento: Antonio Pollajuolo, il Degas, i giapponesi, estrassero, infatti, dalla successione meccanica il significato artistico, fermandolo nel chiaroscuro e, essenzialmente, nella linea articolata. Il Balla si limita a campire di bruno e bianco la *film* di un bassotto che zampetta, e di carnicino e bruno quella della mano sul manico del violino; o ricerca il volo delle candide virgole della luce voltaica; come il Russolo ricerca i guizzi della folgore, i nastri delle onde sonore, ecc., e soggetti altrettanto sperimentali. La materia dei loro quadri è infima; l'effetto complessivo, da cartello *réclame* in terra di pellirosse.

Ma il Severini è meno innocente, tanto è vero che riesce a conferire una sgargiante parvenza di «futurismo» alla sua sensibilità minuziosa e senile. Cerca la fusione del procedimento cubista con il sistema delle proiezioni di movimento? Ma la costruzione dei suoi volumi è arbitraria, e raggiunge soltanto il resultato di segmentare le proiezioni dei piani di movimento; e i segmenti cadono, lasciandosi dietro a mo' di stelle filanti, piccole code variopinte: fili d'aria che si son bagnati nella loro tinta fugace. Si ha un tritume caleidoscopico, tenuto assieme da richiami di accesi colori da saponette e da caramelle. Dentro questo tritume vediamo nuotare ritagli suggestivi di giornale mondano francese, che il Severini collega con gli ammennicoli di certi dentelli, di certe profilature di nastri gialli sulle cosce rosa, di certe sgranate costellazioni di paglietta, messe con la gomma all'orlo degli abiti, riuscendo a contraddizioni così smaccate da provare fin troppo quanto, dopo tutto, egli resta estraneo alle proprie intenzioni.

Va notato anche che questi tre ultimi pittori sono i più prontamente adocchiati dal pubblico; e discussi e comperati.

* * *

Invece, nell'interpretazione cubista della realtà, che ci viene presentata, più sobriamente e schiettamente dal Soffici, più violentemente e confusamente dal Boccioni, il pubblico sembra non aver nemmeno saputo scorgere quanto essa crediti dalla migliore tradizione.

Il Soffici che ha lavorato molto, negli ultimi tre o quattro anni, a spandere quaggiù un modo meno pizzicagnolo d'intender di pittura, ha caratterizzato bene questa tradizionalità del cubismo; e, certo, la caratterizzerà più spiegatamente in un suo libro che veggo annunziato: *Cubismo e oltre.* Ma i suoi chiarimenti sarebbero stati incontrati anche più che a mezza via, se questo nostro pubblico avesse cercato, per esempio, di capire Giotto, Masaccio e Michelangelo come il Berenson li dimostra, attraverso la teoria dei valori tattili, nel mirabile disegno dei *Florentin painters of the Renaissance*; e se, per esempio, invece di succeder quel ch'è successo, l'altro giorno, che il Croce ha stroncato le idee del Fiedler e dell'Hildebrand (una cosa proprio da nulla una volta poste le premesse del suo sistema), c'era qualcuno che mostrava quanto esse possono essere rivelatrici. Cito autori che, probabilmente, non hanno nessuna simpatia per il cubismo; il Berenson ch'è un critico d'arte antica, e l'Hildebrand ch'è lo scultore classicista che tutti sanno; e non cito già qualche teorico del neotradizionismo francese o del cubismo, non il Raynal, non il Denis, che potrebbero esser sospetti.

Non posso mettermi qui a fare un sunto delle teorie dei valori tattili del Berenson, e dell'architettonica dell'Hildebrand, che sarebbe di cattivo gusto e incoraggerebbe i bighelloni. Ma è noto che niente altro di concreto, dietro i cubisti francesi intendono, per ora, questi cubisti italiani (tolta la fisima contraddittoria del movimento) se non di rinverginare nella pittura i sentimenti fondamentali della gravitazione, dei volumi, delle densità, delle rifrazioni, delle relazioni architettoniche delle masse, sui quali, quelli analisti dimostrano fondarsi la efficienza delle più grandi opere della tradizione; sentimenti che furono in certo modo contradetti, nei tempi recenti e proprio nell'atmosfera dell'arte migliore, dall'inquietudine luminosa del primo impressionismo, come dalla lineare preoccupazione decorativa del Gauguin. Intendono ricostituire la liricità pittorica, della stessa scoperta dei modi delle implicazioni luminose e voluminose dei corpi; esprimere dei corpi la sodezza, il peso, l'equilibrio, il chiaroscuro (Soffici); risolvere le apparenze della realtà in figurazioni espressive della più ricca contemporaneità di rapporti di luci, di spazi, di volumi, nella vita delle cose.

Si vede subito, nell'impostatura, che la tendenza, almeno in parte, è critica, quasi polemica. E il Soffici, per suo conto, ama di affermarla in esercizi di scomposizione e ricostruzione, senza tanto preoccuparsi di sintesi che non potrebbero non essere assai provvisorie, o radicalmente false, fissate con l'aiuto di una lega di elementi eterogenei. Il Boccioni, invece, ha più furia, e, per di più, si tira dietro quella foglia secca dell'idea di rendere il movimento per mezzo di proiezioni scaglionate di piani. Ma nella *Costruzione orizzontale*, in una parte di *Materia*, nelle *Figure a tavola*, non soltanto egli ottiene un solido collegamento dei piani luminosi, delle linee di forza, delle cubature ecc. ecc., ma con i giuochi delle rifrazioni verdi e giallastre dentro i vetri (nel terzo quadro dove restano sgradevolmente esclusi dalla valutazione per volumi alcuni gruppi di frutta), ma spiegando i colori nelle influenze reciproche (come i riflessi dei volti sul verdone dei panni), ma con l'internarsi del tagliente smeraldo dei prati nei tristi addentellati bigi delle masse urbane, produce accordi ora lenti ora vibrati, modulazioni di tinte astratte e preziose; e forse gli manca soltanto maggiore nobiltà di materia, e maggior arte di trasparenze e di levigati, perché la suggestione sia anche più sicura e profonda. Ma almeno il tappeto persiano, la superficie puramente decorativa, sono da lui raggiunti sempre, anche nelle sue cose scomposte dalla preoccupazione del movimento, o, addirittura, della letteratura.

Al Soffici, s'è detto, soccorre più la coscienza critica, se anche nel *Saggio di una sintesi pittorica della città di Prato*, non lo fa riuscire che a un puro arabesco. Da una schietta ricerca di linee funzionali, nel *Saggio di deformazione*, dove le massicce ieratiche figure contadine son concepite quasi nello spirito dei primi Cézanne, lo vediamo giungere logicamente alla *Scomposizione dei piani di un lume* (1913) ch'è, nel suo umile carattere di esercizio, una delle cose più persuasive della mostra.

Ed è bella, nel Soffici, la leale affermazione della essenza critica, di ricerca, del suo lavoro, anche là dove questo lavoro attua un significato di bellezza e di forza. Quando domani, educatasi su queste analisi, la persona seria e intelligente tornerà in una galleria, si può esser certi che avrà nuove reazioni; e che la sua interpretazione di molte opere sulle quali oggi non discuterebbe nemmeno, il suo giudizio sulla loro vitalità, saranno assai mutati.

Si viene, insomma, imponendo finalmente anche da noi il senso di una necessità pittorica nuova; e sia pure, attraverso curiosi procedimenti pratici, che, per la propria ignoranza, il pubblico ha perso ogni diritto di qualificare. In Francia, questa mostra sarebbe, forse, una cosa morta; e gli *snobs* scesi ieri dall'espresso di Parigi, trovano infatti i «futuristi», assai passati; li trovano, come dicono, *kitsch*. Ma quaggiù non è Parigi; e noi dobbiamo esser molto grati a chi ha reso possibile questa manifestazione; anche se a prezzo di qualche *can-can*, perché può esser benissimo che non sarebbe stato possibile altrimenti.

Emilio Cecchi.

LUIGI HUGUES

Alla morte di Angelo De Gubernatis, onorata pur dai giornali politici con lunghi commenti e con elogiastici ricordi della sua attività multiforme e della sua irrequieta volontà di bene, è seguita a ben poca distanza quella d'un altro maestro onorando, della cui dipartita han quasi tutti taciuto gli organi della stampa quotidiana. Ma troppo differivano l'un dall'altro — benché figli ambedue della stessa terra piemontese, ambedue maestri zelantissimi di dottrina, ambedue tenaci fino allo stremo della vita nell'opera di studio e di lavoro, — troppo differivano, dico, l'un dall'altro il mobile, fervido, abbondante poligrafo e il geografo prudente, ordinato, metodico, silenzioso, perché il pubblico potesse e in vita e in morte seguirli con la stessa attenzione, con la stessa lode.

Non sembri adunque fuor di luogo il dire qui qualche parola, che ricordi chi fu Luigi Hugues e quale l'opera sua in pro della cultura e degli studi italiani (1). Notissimo il nome a tutti, può dirsi, coloro che frequentarono, discenti, le scuole medie italiane nell'ultimo quarantennio, scarsamente nota l'opera a chi null'altro seppe di lui fuorché i libri di testo e gli atlanti scolastici, messi quasi sempre da un canto e dimenticati dopo compiuti gli studi ginnasiali. Eppure son questi libri appunto, dati da lui alle scuole italiane, l'opera alla quale — per chi ne conosce tutto il pregio e sa quanto essa sia valsa nella storia della nostra cultura — vanno con maggiore benemerenza raccomandati il nome e la fama di Luigi Hugues.

Laureato ingegnere (e a questo titolo egli tenne tanto da fregiarsene sempre, benché dalla laurea in poi in così diverso campo si svolgesse l'opera sua di studioso), — laureato ingegnere, dicevo, nel 1858, già nell'anno seguente egli inizia quell'opera di maestro, ch'ei doveva proseguire poi ininterrottamente per ben cinquantadue anni. E subito egli fu insegnante di geografia in quell'Istituto Leardi di Casale Monferrato, che, sorto con un ordinamento in gran parte originale per illuminata iniziativa di privati, doveva servire in quell'anno appunto (1859) di modello al nuovo *Istituto Tecnico* quale Gabrio Casati disegnò e stabilì per tutta Italia nella legge che porta il suo nome.

Insegnante di geografia fu l'Hugues, perché e la naturale inclinazione e la solida preparazione matematica e scientifica lo rendevano particolarmente atto a quel magistero, al quale egli perveniva quindi con ben altro fondamento di studi da quello dei vari letterati e statisti che professavano allora l'insegnamento geografico e fornivano di testi e di atlanti le scuole italiane. Quali testi e quali atlanti! Nude descrizioni di luoghi i testi, irti di aridi elenchi di nomi e di tabelle statistiche, e condotti per lo più senza originalità alcuna dietro la traccia dei libri d'oltralpe; misera cosa gli atlanti, raffazzonati senza alcun criterio metodico, poverissimi di preparazione scientifica, inferiori ad ogni esigenza del punto di vista tecnico.

Ma l'Hugues nella sua scuola, lungi dal seguire le vie consuete agli altri, insegnava mettendo a frutto — grazie alla sua solida e amorosa preparazione — tutti gli straordinari progressi scientifici, tutte le meditate innovazioni d'ordine metodico, onde vantavansi gli studi geografici nella Germania, maestra allora in codesto campo ad ogni altra nazione.

(1) Notizie e dati fornisce in proposito il bel discorso di G. Ricomanni, *Nel giubileo di magistero di Luigi Hugues*, Casale, 1912.

E per molti anni egli s'accontentava di perfezionar di continuo, saggiandola ogni dì nel vivo lavoro della scuola, l'opera sua d'insegnante: così che, solo dopo quattordici anni dall'inizio del laborioso magistero (oggi a molti basta l'esperienza di due anni o di tre), s'arrischiava egli a pubblicare quelle *Nozioni di Geografia matematica* (1873), alle quali doveva poi tener dietro una così meditata, elaborata, completa serie di testi per ogni ordine delle nostre scuole medie e per le primarie. Testi ne' quali e le direttive metodiche e il piano generale e la partizione e i limiti e la trattazione d'ogni argomento singolo e il ricorso ai sussidi cartografici, ogni cosa, diciamo, è così studiosamente meditata, vagliata, disciplinata, da potersi agevolmente comprendere — chi confronti quei testi con gli altri che dominarono fin dopo il 1870 nelle scuole italiane — quale rivoluzione benefica i libri dell'Hugues apportassero in ogni ordine d'insegnamento. Né il beneficio è venuto meno pur oggi, ché se altri autori, ormai numerosi, hanno seguito — parecchi con preparazione altrettanto scrupolosa e con uguale sforzo verso la perfezione, taluno anche con commendevole novità di vedute e di direttive — l'esempio offerto da quel primo maestro, non pochi sono i punti in cui egli rimane tuttora degno di essere preso a modello, mentre suo è in ogni modo il merito di avere aperto la via.

E quanto agli atlanti, chi è di noi, che abbiamo varcato il mezzo del cammin di nostra vita, che non ricordi l'impero quasi assoluto che nelle nostre scuole medie avevano ancora trent'anni sono le riduzioni italiane di atlanti tedeschi? Fu anche in questo l'iniziativa dell'Hugues, giovata del sussidio di tecnici valenti, quella che aprì la via, fornendo per la prima volta l'Italia d'un'opera capace di gareggiare con le straniere consimili e spronando con l'esempio altri valorosi all'arduo cimento.

Questa, e non questa sola, l'opera dell'Hugues in pro dell'insegnamento geografico, mentre di pari passo con le fatiche della penna egli continuava quelle della parola, insegnante di scuole secondarie per ben trentasette anni, poi dal 1896 al 1911 (poi che egli si fu risolto, dopo molti rifiuti, ad accettare una cattedra universitaria) nell'Ateneo torinese.

Quale i libri scolastici, del resto, quale l'opera infaticata d'insegnante, tale rivelano l'Hugues, nella sua coscienziosità di studioso dotto, prudente, preciso, scrupoloso, le indagini ch'egli dedicò a vari campi della disciplina da lui professata: scrupoloso anzitutto, ché non ad altro che alla sua estrema, quasi ombrosa coscienza di studioso si deve il fatto (chi lo crederà tra i nostri giovani, affannati tutti a un modo a schiccherar titoli per l'arrembaggio dei famosi concorsi?), che solo a trentasei anni egli si risolse a dare in luce un suo primo lavoro: a trentasei anni, quando gli parve aver veramente tanto profittato dell'assiduo studio della sua disciplina da poter tentare non indegnamente la via, che gli si apriva dinanzi, di studioso e di critico. Da quel primo lavoro la produzione scientifica dell'Hugues, metodicamente e severamente regolata, non ebbe sosta, né mai vennero meno ad essa quelle doti di serietà, di coscienziosità, di sicurezza critica, apparse così limpidamente fin dai primi saggi.

Già il primo scritto *Sulla forma e sulle dimensioni della Terra* è uno «schizzo storico geografico». La storia della geografia rimane poi sempre il campo prediletto delle sue indagini, così ch'egli vi consacra non meno d'una cinquantina di studi di assai diversa mole, dalle numerose acute ricerche su Amerigo Vespucci alle limpide discussioni critiche sulla scoperta di Colombo, dalla breve ma eccellente *Storia della Geografia e delle scoperte geografiche* pubblicata nel 1884-1891 sotto il modesto aspetto d'un manuale scolastico alla laboriosissima *Cronologia delle scoperte geografiche dal 1492 in poi*, dal *Dizionario di Geografia antica* al prezioso manuale riassuntivo sulle *Esplorazioni polari nel secolo XIX*. Poderosa opera di studioso veramente nel suo complesso, alla quale è pur uopo aggiungere quella che, con non minore dottrina e non minore sagacia di critica, l'Hugues dette ad altri campi della vastissima disciplina: onde sono da ricordare, per non dir d'altro, la bellissima dissertazione sul *Lago d'Aral*, che fin dal 1874 fruttò a lui il titolo di dottore aggregato nell'Università di Torino, e il volume di divulgazione, assai più recente, sull'*Oceanografia*.

Dal 1858 fino al giorno della sua morte visse, può dirsi, tra le mura della nativa Casale. Mai volle distaccarsi dalla sua città, contento di accettare già sulla soglia della vecchiaia la cattedra di Torino sol perché poteva continuare quasi a vivere nel vicino suo piccolo nido provinciale. Passò la vita tra i diletti de' suoi studi e quelli della musica, della quale egli fu cultore provetto e appassionato, tanto che non una volta sola gli scese più dolce al cuore il plauso suscitato dalle pagine di musica sacra da lui composte pei templi della sua città, che non la lode riscossa nel mondo erudito dai suoi scritti migliori.

Oggi, dopo una vita così nobilmente spesa, egli riposa nel camposanto della città che gli fu tanto cara, mentre per l'ultima volontà sua i libri ch'egli amò e dond'egli trasse tanto sapere si raccolgono nella biblioteca dell'Istituto ov'egli spese di sé la miglior parte in un magistero di dignità e di dottrina.

Carlo Errera.

LE "NUOVE SCOPERTE" DI OPERE DI RAFFAELLO

Con questo titolo si sono diffuse dalla *Nuova Antologia* e, con breve e un po' tumultuaria anticipazione, dal *Giornale d'Italia* due molto liete notizie: che, cioè, il volume ottavo della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi è già stampato e che, dopo le più o meno dissimulate freddezze o antipatie di molta parte della critica moderna, si sta per tornare, con l'autorevole parola d'un celebrato conoscitore dell'arte, all'antica, fervida ammirazione del genio di Raffaello.

L'annunzio, forse un po' americaneggiante, di «nuove scoperte» fatte a Perugia e di «avvenimento artistico e nazionale memorando», non che certe poco critiche asserzioni del nuovo e probabilmente giovane araldo, possono aver forse richiamato alla mente di molti (se molti oggi serbano memoria di cose attinenti alla cultura) un curioso riscontro; onde taluno avrà pensato, non senza qualche diffidenza, come proprio alla fiera città del silenzio, dominante dalla sua vetta aerea la regione nostra più pensosamente raccolta e più austeramente schiva di levar rumore intorno a sé, tocchi già per la seconda volta di destarsi, come di soprassalto, al grido mattutino di una grande «scoperta»: parola, questa, più spesso che fatto, diventata oggi troppo di moda, fra troppi cultori della critica d'arte. Quattro anni fa si sarebbe trattato di Michelangiolo; oggi si tratterebbe di Raffaello. La prima si ridusse subito, come nella commedia shakespeariana, a «molto rumore per nulla»; ma ora è naturale ed è giusto che il nome d'un critico di sì alta autorità renda l'aspettazione più ansiosa e lo scetticismo meno dubitoso d'altri che di se stesso.

Vien fatto tuttavia di dubitare che la parola dell'annunziatore, così vivace e simpaticamente calda di entusiasmo, abbia davvero, questa volta, se non tradito, oltrepassato almeno il pensiero del maestro. Poiché, se proprio si vogliano chiamar «nuove» le «scoperte», non è nuovo davvero, anzi sembrava un po' smesso, il sistema di attribuire a Raffaello tutto quello che di più perfetto e di più mirabile fosse uscito dalle mani del Perugino, che pur doveva sembrare un così grande maestro al suo grandissimo allievo, se tanto, questi, si studiò d'imitarlo e non lo scordò mai, del tutto, neppure nel più luminoso meriggio della gloria, e neppure è nuova (tutt'altro!) l'idea della collaborazione di lui negli affreschi dell'Udienza del Cambio a Perugia. Si potrebbero gremir colonne di facili citazioni in proposito; e io stesso, se mi sia lecito ricordare una mia conferenza, su *Raffaello nell'Umbria*, tenuta qui a Firenze e pubblicata nella *Rassegna Nazionale* del 1906, dissi che non era facile l'escludere codesta collaborazione. Ma la novità e l'importanza vera delle nuove indagini sta tutta nel determinare e precisare diversamente, sebbene non in tutto, la presunta e presumibile collaborazione, poiché per le teste delle Sibille il nome di Raffaello era stato già fatto da un pezzo. Se non che queste in parte nuove attribuzioni del *Cristo*, nella Pinacoteca di Perugia, e della figura della *Fortezza* e di tutto quanto l'affresco dei *Profeti* e delle *Sibille*, nella Sala del Cambio, dato il tono troppo assoluto dell'annunzio, potrebbero destare, e hanno già infatti destato, resistenze e contestazioni di varie specie. E in verità all'attonita domanda: «come mai, per più di quattrocento anni, nessuno si sia sentito scosso intimamente, passando davanti a quegli eroi» si potrebbe rispondere con un'altra assai più naturale domanda: come mai lo stesso storico illustre che da almeno un quarto di secolo vede e rivede e osserva e studia quegli affreschi, abbia dovuto tardar tanto a sentirsene scosso egli stesso, se fosse così lampante il contrasto tra le figure perugineesche, «tutte cadenti e oppresse da stanchezza e da sonno» e queste, novamente attribuite all'allievo, dalle quali ora si vede «scoppiare la vita con impeto irrefrenabile»; se fosse vero che «la scoperta ha in sé l'evidenza»: se davvero «essa è di quelle che non si possono contraddire»!

È stata, per intanto, già contraddetta l'attribuzione del *Cristo*, non solo per ragioni stilistiche, cioè con le armi stesse del critico, ma, per di più, sulla fede della nota allogazione, fatta, con brevissima scadenza, al Perugino, in data del 0 marzo 1495, quando l'Urbinate, ragazzo di dodici anni, non aveva lasciato ancora (lo stesso Venturi l'ammette) la sua patria.

Ma «la scoperta — si dirà — è trionfo della scuola critica italiana che vuole ricostruire la storia artistica interrogando non tanto le carte e i documenti, spesso mendaci, quanto l'opera d'arte stessa, la quale, a quanti sanno intenderne la voce, *non mente mai*». Asserzioni come codesta, appoggiate all'autorità, anche se non al pensiero preciso, di un uomo di grande e meritata fama, e largamente diffuse, con l'attrattive di una grande curiosità, vogliono essere ristrette in termini più ragionevoli, più rigorosi, più accettabili. Per questo solamente mi sono reso all'invito cortese del *Marzocco*, rimandando a più quieta analisi altre più particolari osservazioni quando si potrà aver sott'occhio il pensiero genuino del critico insigne, che potrebbe aver subìto qualche involontaria modificazione. Qui per ora intendo di far solo una questione, che credo molto importante, di metodo. Che quasi tutto finora sia stato veduto male; che quasi tutte, nella storia dell'arte, sia da capovolgere o da rifare, è piuttosto un indirizzo, che troppo spesso diventa un dirizzone, di altre scuole più o meno esotiche. Questa che piace chiamar «scuola italiana» (se pur così genericamente possa dirsi) non ignora certo che il puro documento spesso possa essere, a chi non sappia usarlo che materialmente, cagione d'inganni e di errori anche gravi, dei quali ho già parlato a lungo nella stessa *Nuova Antologia*; ma non si dissimula gl'inganni, più gravi ancora, degli occhi; non si dissimula quanto abbia di arbitrario e di variabile il sistema anatomico e comparativo inaugurato dal Morelli, che, appunto per la sua unilateralità, non salvò lo stesso Morelli né i più valorosi che se ne son valsi, da strani abbagli e da errori che, con più accorta contemperanza di criteri, si sarebbero potuti evitare. Se tutta la critica dovesse consistere in codesto, nessun critico potrebbe emulare la competenza, non dico degli artisti, ma dei copisti e dei restauratori. Solo, invece, l'armonica contemperanza di tutti gli elementi di giudizio, estetici e storici, morfologici e archivistici, psicologici e tradizionali, può darci speranza di arrivare alla

conquista, sempre del resto assai relativa, del vero; e questa dev'essere, io credo, l'opinione vera del Venturi, del quale ricordo una espressione, forse non bella, ma abbastanza chiara e significativa: «il fascio delle prove». Se ci si potesse e dovesse acquietare al solo convincimento individuale, senza quel «fascio di prove», la critica d'arte, circondata ancora da tante diffidenze, rischierebbe di diventar sempre più o uno sterile dogma negli scritti dei migliori, o, in quelli degli altri, un fastidioso vaniloquio, da cui si credeva di essere ormai, come nella critica letteraria, usciti per sempre.

Per tornare un momento al caso speciale, è stata già notata l'inverosimiglianza che il Perugino non avesse preparati e condotti di sua mano i cartoni della sua maggiore se non in tutto migliore opera lasciata, nel colmo della sua rinomanza, alla sua patria; opera a cui lavorava fin dal febbraio del 1499; opera — aggiungo — che, a detta stessa del Vasari, «fu bellissima e lodata più che alcun'altra che da Pietro fusse in Perugia lavorata». Anzi di taluna di quelle stesse figure che ora si vorrebbero dare al suo giovanissimo allievo, si è additato anche il primo schizzo, come si sono additate affinità con altre sue opere certe; e per alcune diversità di stile si è richiamata l'attenzione sui dipinti della volta, già molto tempo fa attribuiti alla collaborazione di Raffaello. Ma non basta. Noi oggi, abbagliati dalla gloria e dal genio di Raffaello, stentiamo forse a farci una giusta idea di quel che egli fosse e rappresentasse allora, nella bottega del Perugino. Ricordiamoci che questi fu uno dei più ricercati, se non addirittura il più ricercato, fra tutti i pittori dell'età sua che, a testimonianza dello stesso Vasari, non benevolo e ben informato, «venne in tanto credito che dell'opere sue s'empiè non solo Fiorenza ed Italia, ma la Francia, la Spagna e molti altri paesi dove elle furono mandate», e la sua «grazia nel colorire» «tanto piacque al suo tempo che vennero molti di Francia, di Spagna, d'Alemagna e d'altre provincie per impararla». Né egli a Perugia né il Pinturicchio a Siena (com'è stato già dimostrato) sarebbero ricorsi, artisti, com'erano, acclamatissimi a un quasi ragazzo, per quanto meravigliosamente dotato, perché componesse cartoni delle loro grandi opere. Non si dimentichi che anche nel 1504 Raffaello rimase, a Firenze, quasi inosservato, quasi ignorato. Non si dimentichi che, presso Perugia, a Città di Castello, nel 1500 fu allogato un quadro a Evangelista di Pian da Meleto e a esso Raffaello, che perciò non poteva esser altro che un collaboratore d'un meschino artefice; poiché sarebbe stato strano che il giovanissimo Raffaello, alle sue prime prove, avesse avuto lui per collaboratore il vecchio maestro, esecutore testamentario di suo padre. Non si dimentichi che per gli anni dopo il 1500 e 1501 si conservano ancora i libri d'amministrazione del Collegio del Cambio, nei quali non ricorre mai il nome di Raffaello fra quelli di aiuti già noti, come Roberto di Montevarchi e Giovanni di Francesco Ciambella, detto Fantasia.

E concedendo pure che quelle figure e composizioni fossero state sue davvero, come spiegare un fatto più strano ancora: che quando, pochi anni dopo, l'antico allievo del Perugino divenne anche più famoso del suo maestro, e poi, a breve andare, passò con la morte, come sempre accade, a una gloria anche più radiosa, nessuno a Perugia sapesse — vivo ancora il vecchio Pietro — di tanto saggio della sua prima giovinezza, degli anni passati nella scuola gloriosa, a Perugia, dove i monaci di San Severo avevano sperato, fino al giorno della sua morte, di veder compiuto da lui l'affresco del loro altare, che solo allora si rassegnarono a far compire dalle mani ormai malferme del suo vecchissimo maestro? Non comincia, invece, che assai tardi, l'idea, del resto naturalissima, d'una sua collaborazione, affatto secondaria, come poteva essere, specie allora, quella d'un allievo così giovanetto vicino a un vecchio maestro di così alto grido. Molte delle osservazioni che si attribuiscono al Venturi sono (è anche inutile dirlo) di una finezza e di una genialità da far molto riflettere; ma troppe altre ragioni fanno dubitare seriamente delle troppo recise affermazioni. Se le sue parole sono state fedelmente riprodotte, è da dubitare che troppo egli abbia concesso al giovane Raffaello, il quale è più verosimile che solo eseguisse, se non tutte, in parte, dai cartoni del maestro, quelle figure; e in vero riconoscerebbe lo stesso Venturi che «lo schema della composizione» sembra peruginesco. Comunque, anche si trattasse di semplice esecuzione, le figure su cui è stata richiamata la nostra attenzione potrebbero sempre dirci delle profonde parole sulla genesi dell'arte e sullo sviluppo del genio di Raffaello.

Giulio Urbini.

★ Come i lettori rileveranno, con questo numero il periodico ritorna alle consuete forme tipografiche, modificate nei due ultimi numeri stampati cortesemente nello Stabilimento Pieroni, che non poté continuare nella prestazione d'opera a causa dell'eccessivo lavoro.

MARGINALIA

★ **Il centenario di Livingstone.** — Il 19 marzo ricorreva il centenario dalla nascita di David Livingstone, viaggiatore, filosofo, filantropo e missionario che nacque il 19 marzo 1813 a Blantyre, nella contea scozzese di Lanark. Suo padre faceva il sarto e l'infanzia di Livingstone non fu delle più liete. A malgrado della sua tenacia di lavoro e della sua prontissima diligenza Livingstone dovette impiegare i primi anni della giovinezza a fare il garzone in una filanda; ma un giorno ecco che egli viene a sapere che il missionario Gutzlaff cerca dei volenterosi che vogliano andare a cristianizzare terre lontane ed incivili ed ecco che il suo destino è deciso: egli sarà missionario in Africa. Aveva ottenuto, nel 1840, un diploma di laureato in medicina e l'8 dicembre s'imbarcò per la colonia del Capo. Sempre fiducioso e fedele, benevolo e famigliare, egli divenne — come ricorda il *Journal* — il «grande amico bianco» delle popolazioni del sud-Africa e dopo aver passato vari anni a Mabalsa, andò nel 1846 a stabilirsi a Kobolena presso il re negro Sechele di cui divenne il confidente e l'ospite. Fu qui ch'egli si perfezionò nella conoscenza della lingua ottentotta e infine nel 1849 egli da qui si decise ad intraprendere quel gran viaggio verso il Nord di cui parlava in tutte le sue lettere. Allora per ventiquattro anni continuò per Livingstone una vita errante attraverso l'Africa inesplorata e questa esistenza pericolosa di corse nell'ignoto non fu interrotta che da due soggiorni brevissimi che l'esploratore fece in Inghilterra dal 1856 al 1858 e poi dal 1864 al 1866.. La storia delle spedizioni e delle scoperte geografiche di Livingstone è una eroica storia di resistenze incredibili, di patimenti inenarrabili e di incessante speranza. L'ultimo periodo, dopo il 1866 fu il più glorioso e il più fecondo di risultati. Livingstone era dominato da questa idea: scoprire le sorgenti del Nilo. Livingstone vi si era ostinato benché dopo la scoperta dei laghi Nyassa, Bangueolo, Tanganika il personale della spedizione lo avesse abbandonato quasi al completo ed egli avesse i piedi pieni d'ulceri e soffrisse gli strazi della fame. Tuttavia, dopo la scoperta delle sorgenti del Congo, Livingstone dovette confessarsi vinto. Fu allora che arrivò Stanley, incaricato dal direttore del *New York Herald* di ritrovare le tracce dell'esploratore scomparso. Stanley apprese dai negri che a qualche distanza in un villaggio si trovava «un vecchio malato e solo» ed accorse. Livingstone rincoraggiato riprese con Stanley le esplorazioni, ma la febbre, i reumatismi, la dissenteria lo ricolsero e lo uccisero. Livingstone fu trovato morto la notte dal 3 al 4 maggio 1873 inginocchiato accanto al letto nella sua tenda.

★ **La vita economica della Rivoluzione francese.** — «Pensate sempre a Cartagine: Londra l'ha sostituita!». Così si esprimeva Barère alla Convenzione, Barère che conobbe sin dal suo ventesimo anno i successi oratori, raggiunse il trionfo e morì nella miseria chiedendo l'elemosina a Luigi Filippo mentre nel 1793 aveva chiesto e votato la morte del re.... La paura dell'Inghilterra fu per la Rivoluzione il principio della saggezza. Essa fu ipnotizzata dalla concorrenza dei «fieri e mercantili insulari»; le leggi e i decreti delle sue assemblee legislative, le sentenze del suo potere esecutivo, tutti i suoi atti tendono ad evitare al commercio francese l'umiliazione di utilizzare i prodotti inglesi. Ma la Rivoluzione non resta nell'ostruzionismo puro e semplice od in una negazione passiva. Essa prende risolutamente l'offensiva all'estero, mentre all'interno demolisce per ricostruire. Quest'opera formidabile noi cominciamo a conoscerla solo oggi grazie ai bei lavori intrapresi dalla Commissione di ricerca e di pubblicazione dei documenti relativi alla vita economica della Rivoluzione, l'ultimo dei quali, che si occupa del commercio, è stato pubblicato da Carlo Schmidt. La Rivoluzione — scrive il *Journal de Genève*, occupandosi di questa pubblicazione — aveva trovato il commercio e l'industria ostacolati da misure arbitrarie e da dazi altissimi. Le maestranze avevan privilegi contro i quali l'artigianato era impotente. La proprietà legittima d'un inventore non era garantita; le manifatture non erano incoraggiate dal governo, ma tassate a profitto del re. Nel 1790 La Fayette propone un decreto che proclama libera ogni industria. L'anno dopo le maestranze sono soppresse ed una legge proibisce ogni assemblea di cittadini di una stessa professione, come ogni petizione collettiva.... Non bastava nel 1791 ghigliottinare le corporazioni, distruggere la Compagnia delle Indie e le altre società commerciali privilegiate, bruciare le carte dell'antico sistema di sorveglianza del commercio; bisognava mettere al posto d'onore il commercio, scartare i falliti e gli insolvibili da certe funzioni, creare una polizia di navigazione, organizzare il diritto di patente, suscitare la fondazione delle Borse, la resurrezione delle Camere di Commercio, fondare la Banca di Francia. «La Repubblica si disonorerebbe nascendo — scriveva Ducher nel 1793 — se non abiurasse ogni altra politica diversa da quella del coraggio, ogni altra diplomazia che non fosse quella del commercio, il legame naturale dei popoli, la base più solida della loro prosperità, il più possente mezzo di conservare e recuperare la libertà politica». Se la Convenzione applaudì queste parole, essa votò con entusiasmo l'esclusione dell'Inghilterra. Le merci inglesi non poterono così penetrare nel territorio della Repubblica.

★ **Scuole per alunne mussulmane.** — Poiché forse un giorno anche noi ci troveremo a dover fondare delle scuole femminili per l'elemento indigeno nella Libia, non sarà male ricordare che la Francia ha già aperto con successo alcune di queste scuole in Tunisia. La migliore di tali scuole francesi è senza dubbio — dice il *Temps* — quella Louise-René-Millet diretta a Tunisi dalla signora Eigenschenck. La scuola conobbe degli inizi difficili. Alla sua fondazione, nel 1900, fu deciso che l'insegnamento del Corano sarebbe stato aggiunto a quello del francese e che tutto sarebbe stato fatto non già per predicare l'emancipazione alle alunne mussulmane, ma al contrario per meglio prepararle a rappresentare nel quadro delle tradizioni mussulmane la parte assegnata loro dai costumi indigeni. Tutto l'insegnamento doveva essere adattato alla loro mentalità e preoccuparsi soprattutto di nozioni pratiche (aritmetica, igiene, ecc.). Tuttavia il mondo arabo, così chiuso, cominciò a mostrar verso la scuola una certa diffidenza. La scuola s'era aperta con cinque arabe riprese da un gruppo di salutiste inglesi. Tre anni dopo non contava che trenta alunne. Però la pazienza e il tatto della direttrice e delle sue collaboratrici trionfò di questi ostacoli. A poco a poco la fiducia venne e il buon contagio si propagò con l'esempio e le relazioni assidue ed amichevoli che la direttrice coltivò col mondo mussulmano femminile. La direttrice fu dovunque ben accolta ed invitata, cercò di convincer le donne della sua sincera amicizia per loro, del suo desiderio di fare il bene, specialmente cercò di dar loro l'impressione che le considerava come eguali, come delle sorelle un po' arretrate perché al tempo loro non esisteva scuola alcuna.... Oggi il successo è completo. La scuola conta cinquecento alunne iscritte e il governo tunisino l'ha presa a carico suo accordandole un credito considerevole per la fondazione d'un edifizio proprio che è stato inaugurato all'inizio del 1912. La scuola risponde ad ogni esigenza: grandi aule illuminate ed arieggiate, ma le cui finestre non posson lasciar vedere nulla di fuori, vaste sale di lavoro, bei corridoi e bel giardino. Per evitar che le alunne debbano uscire per la colazione, il cibo è portato a mezzogiorno alla scuola e si mangia in un gaio refettorio dove alcune alunne più grandi sono incaricate di insegnare come si sta correttamente a tavola e si mangia con tutte le regole dell'educazione. Le arabe della scuola non mangiano più con le mani! La direttrice offre spesso un *thè* alle madri delle alunne appartenenti alle più nobili famiglie mussulmane e sta ora fondando una biblioteca che sarà posta al servizio anche delle alunne che hanno già lasciata la scuola... così, tanto per non perdere il contatto con loro! L'insegnamento è essenzialmente pratico e comprende anche l'arabo.

★ **Colbert e il ripopolamento.** — Il problema del popolamento e del ripopolamento è stato uno di quelli che hanno più appassionato Colbert, il quale applicò il suo metodo in Francia e nelle colonie francesi, specialmente nel Canadà. Colbert — secondo ricorda un articolo della *Grande Revue* — praticò nelle colonie «l'envoi de garçons». Nel 1670 il De Baas, governatore e luogotenente generale delle isole d'America, reclamava da lui la spedizione di «giovanotti di quattordici anni e ragazze di dieci». Il primo maggio 1669 egli dà ordine ad un commissario governativo, che parte pel Canadà, di studiare «se mancano nel detto paese donne e ragazze per mandarvene il numero necessario l'anno seguente» e alcuni giorni più tardi annunzia l'invio di «centocinquanta ragazze da maritare». Ogni anno Colbert faceva spedizioni di ragazze e dava ordine che fossero scelte sane e forti. Egli si rivolgeva per ottenere questa «merce importabile» sia agli ospizi, sia ai campi. Scrisse una volta all'arcivescovo di Rouen, che sapeva pieno di ardore per l'opera di colonizzazione, per invitarlo ad impiegare tutta la sua influenza e la sua autorità presso i curati per ottener da essi che persuadessero trenta o quaranta ragazze ciascuno ad andare a stabilirsi nelle colonie lontane... Per trovar marito a tutte le ragazze che spediva, Colbert ricorse ad una legge speciale: quella del matrimonio obbligatorio e in particolare al matrimonio obbligatorio per i soldati. Quindici giorni dopo l'arrivo dei bastimenti carichi di ragazze tutti i celibi dovevano essere provvisti se non si ammogliavano, venivano privati dei loro mezzi di sussistenza e si proibiva loro la caccia e si giungeva sino ad impedir loro di tornare in Francia se prima non avevano sposato e non avevan fatto numerosi figli. Il gran ministro non lasciava pace su questo argomento agli intendenti ed ai governatori. Guai a coloro che non s'occupavano di matrimoni e di censimenti. Egli li tempestava di lettere e di istruzioni e voleva rapporti frequentissimi e dettagliatissimi sull'opera di popolamento. Una volta, il 23 giugno 1673, giunse perfino a chiedere il numero dei figli «di cui si sperava la nascita». Affermava ai suoi subordinati che il mezzo migliore per attirarsi l'attenzione ed il favore del re era quello di annunciargli numerosi matrimoni e numerose nascite. Il governatore non doveva far altro che seguire i suoi ordini «ed egli avrà la soddisfazione di vedere in breve tempo il numero degli abitanti aumentare considerevolmente, ciò che egli deve proporsi come il più grande e gradito servigio che possa rendere a Sua Maestà.... ».

★ **La scrittura e i libri di Racine.** — Nella Biblioteca di Tolosa si conserva un buon numero di libri antichi provenienti dalla Biblioteca di Racine e in questi libri del grande tragedo si possono leggere copiosissime note marginali di mano del poeta stesso. Se qualche specialista riuscisse, esaminando il color dell'inchiostro più o meno pallido e la scrittura più o meno nervosa, ad assegnare una data a queste annotazioni, si assisterebbe, in qualche modo, all'evoluzione della mentalità di Racine. Si saprebbe come si è formato il suo gusto così sicuro, quali letture hanno potuto ispirarlo direttamente nel momento in cui egli scriveva questa o quell'opera, quali furono le sue preferenze letterarie, e nella gioventù e nell'età matura. Si saprebbe tutto questo ed altro ancora perché le note tracciate da Racine nel margine dei libri che leggeva non sono sempre un gioco di erudizione o un esercizio intellettuale, sono il più delle volte l'eco del suo pensiero, la forma che prendeva il suo sogno, il prolungamento vibrante della sua gioia e del suo dolore. Per esempio, è interessante constatare che Racine ha sottolineato, tradotto, commentato con una compiacenza significativa i passi in cui Euripide si scaglia contro le donne in invettive e in canzonature. Stabilendo la cronologia delle sue annotazioni, si giungerebbe forse a scoprire il ritmo della vita del poeta e il segreto della sua vera personalità. Era buono? Era cattivo? Bisognerebbe studiarlo nelle riflessioni che gli suggerivano le sue letture, nella scelta dei suoi autori favoriti, nei mutamenti della sua filosofia. Il Massip, direttore della Biblioteca di Tolosa, ha studiato queste annotazioni, ma non crede ancora si possano ricostruire su una scala cronologica. Non è facile come sembra, basandosi solo su note marginali, ricostruire uno stato d'anima. Certo fu mai più triste, Racine, di quando scrisse in una nota: «Non c'è che la sventura e il ritiro che possano salvare il vero filosofo. Il giusto è un uomo caduto in mezzo a bestie feroci. Bisogna ch'egli taccia, se non vuol essere dilaniato. Egli si ritira sotto un piccol tetto da dove vede gli altri coperti di pioggia e di fango, felice di terminar la sua vita, senza esserne sporcato»? Pierre Paul Plan nel *Mercure de France* suggerisce un modo di venire in qualche modo a capo di queste note. Si potrebbe — egli dice — compulsare utilmente un importante carteggio di vari volumi alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Questo *dossier* è formato di lettere autografe e di manoscritti di Racine classificati cronologicamente. Sfogliandolo, ci colpisce subito il fatto che, senza mai perdere della sua eleganza, la scrittura di Racine, prima serrata e sottile, si è con l'andar degli anni ingrandita. Forse è questo un mezzo di giudicare almeno approssimativamente le date d'annotazione dei diversi volumi che appartennero al poeta.

★ **Il pascià di Gianina.** — La presa di Gianina da parte dei turchi fa ricordare un personaggio che fu famoso al tempo dell'ardente romanticismo Alì pascià. Lord Byron volle recarsi espressamente a Gianina per ammirare questo satrapo che era insorto contro il sultano Selim e voleva far dell'Epiro un suo regno indipendente, e noi troviamo nel secondo canto del *Pellegrinaggio d'Aroldo* una truculenta descrizione delle pompe orientali che l'orgoglioso pascià di Gianina offrì molto volentieri dinanzi agli stupefatti discepoli di Chateaubriand. Victor Hugo giunse a paragonare Alì pascià a Napoleone, dicendo tuttavia che gli somigliava come la tigre al leone, come il falco all'aquila. Oggi nella *Revue des Études grecques*, l'Andreades professore all'Università d'Atene ci presenta Alì pascià, invece, sotto un aspetto un poco diverso dal romantico, ci tratteggia Alì pascià come economista e finanziere. Questo satrapo romantico aveva anche un sacco pieno di fiorini veneziani, di talleri austriaci, di doppioni spagnoli e un'anima rapace di tesaurizzatore. Ha tre *harems*: uno a Gianina, l'altro a Tebelin, il terzo a Kerkalopulo, ma le odalische non gli costano quasi nulla, ed egli non compra mai schiave come fanno la maggior parte degli altri pascià: fa rapire dai suoi giannizzeri le più belle ragazze che abbiano attirato la sua attenzione. Per nutrirle, poi, non si rovina: attende che i contadini vengano, sotto la frusta degli eunuchi, a portare come offerte tributarie ai cancelli degli *harems* latte e formaggi e frutta e ogni ben di Dio e quel che avanza dei pasti delle odalische è venduto al mercato. Economista e finanziere a modo suo, il pascià di Gianina gran costruttore di fortezze e di moschee, aveva trovato il modo di non spender nulla nemmeno per la mano d'opera. Un giorno avendo onorato d'una sua visita il villaggio di Kukulia, disse agli abitanti: «Io vi amo ed amo anche il vostro villaggio. La prova è che vi invito a costruirmi una casa. Bisogna che sia finita tra sei mesi; altrimenti guai a voi». Aveva delle parole stupefacenti di impudicizia e di crudeltà. Ad un giovane greco di Arta che reclamava la legittima ricompensa d'un gran servizio reso al pascià, costui rispose: «Non ti debbo nulla. Evita di trovarti in mia presenza, tuo padre è morto ricchissimo ed io ti ho lasciato vivere». Alì pascià faceva man bassa su tutto quel che gli capitava. Aveva rubato ad un gioielliere persino le perle del rosario che sgranava durante le orazioni. La sua ricchezza era tutta dovuta ad estorsioni ed a rapine. Per due anni egli, assediato, difese la sua testa e le sue ricchezze disperatamente, ma i soldati del sultano finalmente lo presero, lo sgozzarono, lo decapitarono, portandone la testa a Costantinopoli.

★ **Le donne avvocatesse in Russia.** — La Russia — leggiamo nell'*Opinion* — non vuol saperne di concedere alle donne il permesso di esercitare l'avvocatura. Il ministro della Giustizia, dopo aver citato Aristotele e fatto appello alla salvezza dell'Impero, ha fatto respingere dal Consiglio dell'Impero stesso il progetto di legge adottato dalla Duma col quale si conferiva alle donne il permesso di portar la toga. Le discussioni tra i partigiani della donna-avvocato e i contrari all'innovazione furono molte e lunghissime. Da principio si sostenne che la natura della donna fisicamente e moralmente repugna dai doveri del fôro. Si è insistito sulle cause fisiche che impedirebbero alle avvocatesse di essere assiduamente pronte al loro ufficio: «Esse si faranno, anche quando sono incinte, sostituire» è stato risposto: — «Ma come i nervi della donna saprebbero resistere in mezzo a tante sofferenze?» — «Ebbene, e le donne dottoresse (perché le donne possono esercitare la medicina in Russia) non vedono esse spettacoli più spaventevoli ancora?» — «Ma voi dimenticate il pudore femminile che ogni momento, nell'esercizio di questa professione, sarà sottoposto ad oltraggi senza numero. Nei processi che seguono le porte chiuse sarà impossibile rifiutar loro l'accesso se esse rappresentano la difesa. È questo dunque il rispetto dovuto alla donna?» — «Parole inutili — ha risposto un altro — il pudore femminile è ferito assai maggiormente da certi annunzi cinematografici e dalla pornografia che inonda le strade!...». Si è cercato di dire anche che la donna sarebbe un mediocre giureconsulto ed il ministro della Giustizia lesse l'estratto d'una lettera indirizzatagli da un consigliere della Corte d'Appello di Parigi: «Dio vi salvi dalle avvocatesse in Russia! In Francia non han dato che risultati deplorevoli: su due dozzine non ce n'è che una sola che valga qualche cosa». Durante le discussioni si giunse anche a dire che la donna è priva di senso giuridico e non riuscirebbe a farsi ascoltare da un pretorio austero. Ma si fece anche appello ai ricordi shakespeariani e l'esempio di Porzia confuse un po' i malevoli. Un rettore di Università rese omaggio alla scienza giuridica femminile ed un professore ricordò che nel 1360 all'Università di Bologna una donna, Novella, si illustrò nell'insegnamento del Diritto Romano. In ogni modo la legge fu respinta con ottantaquattro voti contro sessantasei, con grande delusione delle femministe tornate appunto dal brillante loro congresso di Pietroburgo.

★ **Arturo Lemon.** — Di lui, proprio in questi giorni, sono state esposte a Londra, alla Goupil Gallery, circa duecentocinquanta opere: paesaggi o animali, veduti e studiati in Inghilterra e in Italia. Poiché il Lemon ha con l'arte nostra tali affinità e tanti rapporti da poterlo considerare, sotto un certo aspetto, un pittore italiano.

Avventurosa fu la sua esistenza. Nato nel 1850 nell'isola di Mana, ancor bambino fu portato a Roma ed amò la vita pastorale della Campagna Romana, che ritrovò poi in California, ove fuggí per non farsi suavo pontificio, come i suoi volevano; e in California stette otto anni, facendo il vaccaro, studiando amorosamente gli animali e gli indiani, e cominciando a ritrarli con rara abilità. Poi, ritornato in Europa, fu a Parigi scolare di Carolus Duran, e conobbe Stevenson e Sargent; finché venuto in Italia, si stabilí a Firenze, stringendo amicizia coi pittori paesisti, e specialmente coi Gioli, con loro amando, studiando, ritraendo la campagna toscana e il mare toscano.

E quando, dopo un soggiorno di più che dieci anni, dovette abbandonare il nostro paese, e stabilirsi in Inghilterra, gli rimase un desiderio vivissimo, quasi una nostalgia dell'Italia, della quale — cosa singolarissima in uno straniero — egli divinava la grandezza avvenire pur nei tempi più tristi, godendo poi con giovanile entusiasmo della impresa libica, proprio poco innanzi alla morte, che lo colpiva l'anno passato.

Vernon Lee, in una breve introduzione al catalogo delle opere esposte alla Goupil Gallery, tocca felicemente e acutamente dell'arte di Arturo Lemon, ora ritraente i rocciosi altipiani bruciati dal sole, tormentati dal vento, alternati da lande, da fangose pasture maremmane; ora le assolate chiome degli ulivi, o la rossa serenità dei boschi di quercie, in inverno; ora le fresche libecciate del Tirreno, e lo splendore del sole nella campagna toscana.

« I bovi di Arturo Lemon — continua suggestivamente Vernon Lee — sono, sto per dire, il simbolo di ciò che significa per lui la Toscana: creature di bellezza e di forza, la cui derivazione risale lontano, alla più remota antichità; atti, come Virgilio li ha detti, a cortei trionfali per sacrifici agli dèi della vittoria, e in qualche cosa della loro marmorea bianchezza e della loro semplice struttura monumentale, non dissimili dagli stessi dèi; ma con tuttociò mansueti, intelligenti, straordinariamente docili agli umani insegnamenti, compagni di lavoro non solo nei campi di frumento, ma fra i vigneti, nelle aie smaltate dove trebbiano il grano e nei frantoi ove fanno girare le grandi macine.

« Ma sopratutto Arturo Lemon ha reso il podere e l'aia coi suoi abitanti umani e coi suoi animali; e qualche volta i suoi eroi e le sue eroine son quasi inanimati: a volte l'immenso carro del solfato di rame per le viti, blu come la turchina, sulle sue immense ruote da carro di trionfo, come una misteriosa ingemmata divinità, sta di contro ad un muro macolato dalle intemperie e una compatta corona di cipressi.... qui è un podere col primo verde trasparente del frumento vivido.... qua ancora il sereno *pathos* dell'autunno.... ».

Tale nelle sue opere questo pittore georgico, d'una serenità virgiliana anche nella vita non sempre lieta e tranquilla; tale il compagno che gli amici italiani ricordano cosí vivamente, come l'amarono per la limpida lucidità del pensiero, per la squisita serenità del sentimento.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Le rovine tiberiane della Villa di Giove a Capri.

« La storia di Tiberio — ha scritto Gregorovius — stringe questa isola da ogni lato e ha pure aggiunto alla sua natura, di per se stessa severa, il carattere tragico della storia ».

In nessun luogo infatti la storia vi preme forse più crudamente che a Capri, isola designata dell'oblio e dei piaceri, che seppe per tanto tempo irraggiare, rivale della stessa Roma, una potenza che aveva valore di vita e di morte. Le strane leggende che corrono per le bocche di tutti, che hanno quasi sempre per triste eroe Tiberio, vi danno brividi di terrore, quelle vestigia, benché sparse ed oscure, di una magnificenza e di uno splendore cosí lontano, vi riempiono l'animo tra di sgomento e di ammirazione la bellezza del cielo e del mare che vi circondano, vi trae da un sogno per tuffarvi in un altro sogno.

Tiberio, l'invitto duce domatore dei Cheruschi, dei Pannoni, dei Dalmati, il dissoluto, il corrotto, il tiranno di Roma e del mondo è lí, vi accompagna ad ogni passo, le storie sono piene delle sue gesta tremende, dei suoi nefandi assassini perpetrati nell'ombra, delle sue dissolutezze senza nome questa storia vi perseguita, vi prende, vi vince, fa trovarvi testimonianze impreviste in luoghi e cose che la leggenda ha cinto di una fosca aureola di morte.

Pare che ad ogni passo risuoni sotto al vostro piede la vuota profondità di oscuri sepolti passaggi, pare che da un momento all'altro innanzi ai vostri occhi debba balzar fuori dal terreno che calcate la leggendaria meravigliosa statua dell'imperatore fusa nell'oro e con occhi adamantini.

Voi vi destate dal vostro sogno e vi guardate d'attorno: della vita romana di Capri, che è poi tutta quella di Tiberio, trovate tracce manifeste dovunque: ogni casa ha nelle sue mura mattoni e pietre lavorate delle antiche ville; in ogni cortile è un capitello romano, su ogni terrazza e in ogni giardino è qualche pezzo di antica colonna, in ogni vigneto è la traccia di qualche pavimento a mosaico, son le rovine di una cisterna romana, la fabbrica compatta e resistente di un acquedotto, le arcate di una via imperiale, i mattoni, gli stucchi colorati, i marmi delle ville distrutte.

Dovunque si scavi, alla Marina Grande o nei pressi della Certosa, sulla vetta di Santa Maria o sul Castiglione, là vengon fuori rottami di vecchie costruzioni: il mare, il mare stesso non ha saputo ancora dopo secoli e secoli del suo tremendo continuo lavoro, rompere, distruggere le solide basi di una delle ville giacenti ora tra l'onde che vi si agitano intorno, vi sbattono, s'irritano contro i solidi pilastri, li ricoprono di furore e di schiuma, tornano ad insidiarli, penetrano a stento tra il tufo e la calce dell'*opus reticulatum*.

Ma quel che il tempo, il mare non hanno ancora potuto, potrà forse la mano dell'uomo. A che non son serviti gli avanzi delle ville imperiali di Capri? Le loro colonne sono state adibite a sostener le volte di chiese e di reggie, i loro marmi a formar cornici e pavimenti e mensole e soglie di usci, le loro mura stesse son servite ad edificarci su nuove case e nuove ville, conventi e fortezze: tutto è stato a mano a mano disseppellito, infranto, seppellito di nuovo.

***

Una solenne pace è oramai per le vetuste rovine, una tranquilla ombra si stende sui muri che mille mani hanno ricoperti di nomi graffiti e di date: una pia campana a Santa Maria echeggia col suo squillo sonoro nell'aria limpida, sul mare azzurro, chiamando talvolta alla preghiera le genti sparse per la solitaria campagna.

Dove fu la reggia di Tiberio, il nido del falco rapace, cresce rigogliosa la vite, l'eremita semina le sue erbette aromatiche, i passeri nidificano allegri, le giovani capresi ballano la tarantella nel luogo donde la leggenda vuole che Tiberio facesse gettar nel mare sottostante le vittime dei suoi timori e dei suoi sospetti e dove sorsero le *Sellariae*, luogo di osceni convegni, biancheggiano ora delle ville piene di fiori, ridenti nel sole.

È davvero cosí che la natura, eternamente nuova e bella, oppone all'idea del deserto la realtà delle sue linee perfette; combatte l'idea della morte e della dissoluzione con l'ardore del suo cielo dalle infinite tinte; vince l'arditá con lo splendore della vegetazione lussureggiante, col profumo soave delle rose e delle ginestre selvatiche.

Una piccola stradetta a ciottoli, coronata di siepi odorose si snoda tra i campi coltivati a vigneti sul colle di Santa Maria del Soccorso, dalla cui sommità due grotte mezzo dirute guardano come le vuote occhiaie di un teschio gigantesco. Qualche casa biancheggia nel verde, tra i pergolati e gli ulivi, qualche canto s'alza nel sole vivo, è per l'aria una mite dolcezza, un chiarore diffuso in fondo a cui luccica, verso la Marina Grande, il mare. Alle spalle il monte Solaro scompare nella nebbia.

Si sale, si sale ancora per una ripida stradetta, per una lunga scala a larghi gradoni. Poi s'arriva. Finalmente! L'occhio spazia ammirato nel cielo e sul mare che soli vi circondano, vi posseggono.

Posta sulla vetta di una collina non pianeggiante, la Villa di Giove dovette naturalmente svilupparsi in altezza. Le grandi volte costruite nella parte inferiore, di uno spessore davvero straordinario, dimostrano bene che si pensò a costruire come un terrapieno su cui elevare le parti essenziali dell'edificio, di cui, purtroppo, resta assai poco.

Sarebbe difficile rilevare ora una pianta dell'intero palazzo, poiché buona parte di esso è stata distrutta per edificarvi una chiesetta e per elevarvi una grande statua della Vergine in ghisa dorata. Bisogna rifarsi perciò dai rilievi molto accurati dell'architetto Alvino pubblicati nella prima metà del secolo scorso, a cui si è ispirato un altro architetto, il Weichardt, che ne ha tratte le sue interessanti ricostruzioni ideali.

L'edificio, secondo il Weichardt, ebbe tre piani, nell'ultimo dei quali era posto l'appartamento privato di Tiberio. Il vestibolo era in basso, a sinistra della scala attuale, e vi si vedono ancora dei residui di colonne di cipollino e delle basi di marmo bianco. Poco più su del vestibolo è una stanza con tracce di una vasca da bagno; seguono le grandi conserve d'acqua, enormi costruzioni in pietra e mattoni a strati successivi, divise a metà da un muro con un arco molto alto e stretto destinato a sorreggere qualche apparecchio idraulico per la regolarizzazione della uscita delle acque che si incanalavano in grandi acquedotti ora per metà ripieni di terra. Più su, presso la chiesa, sono varie stanze con avanzi di stucchi colorati, un lungo corridoio a mosaico e altre fabbriche di incerta destinazione.

È questa dunque la celebre Villa di Giove, per cui tanto s'è scritto, che ha dato forma a tante strane leggende? E i marmi che la circondarono e le colonne che ne sostennero le terrazze, e le statue che ne adornarono gli atri?

***

Verso la metà del 1700, a dire di G. M. Secondo, governatore dell'isola di Capri in quell'epoca, nella Villa di Giove si vedevano ancora vari pavimenti in marmo e a mosaico, di cui uno fu trasportato nella chiesa di Santo Stefano e proprio dei marmi ivi trovati furono costruiti alcuni altari di questa stessa chiesa. Erano pure visibili allora molti stucchi colorati e vari pezzi di colonne, ed erano già stati rinvenuti vari utensili di bronzo, monete, pietre preziose e una statua di ninfa.

I primi scavi regolari però furono cominciati molto più tardi, verso il 1793, da Norberto Hadrava, segretario dell'ambasciata austriaca a Napoli, che dovette per questo ottenere un'autorizzazione speciale dalla Corte di Napoli e dovette obbligarsi a lasciar scoperte tutte quelle fabbriche che gli fosse accaduto di dissotterrare, per diletto dei forestieri.

L'Hadrava, che aveva negli anni precedenti eseguiti altri scavi nelle località dette di Castiglione e di Palazzo a mare, dovette abbattere una mezza collina per trovar le prime costruzioni che apparvero, secondo dice il conte Della Torre Rezzonico che presenziò ai lavori, come sconvolte dal terremoto. Gli scavi durarono vari anni, ma di essi mancano notizie precise perché l'Hadrava morí circa il 1816, senza poter dare alla luce, come sarebbe stato suo desiderio, la seconda parte di una relazione pubblicata più di un decennio prima.

Verso il 1827 nuovi scavi furono eseguiti nella Villa di Giove per ordine di Francesco I e sotto la direzione di Giuseppe Feola: vennero allora ritrovati alcuni vasi e un bel bassorilievo marmoreo, conservato nel Museo Nazionale di Napoli, rappresentante un uomo e una donna a cavallo preceduti da uno schiavo. La donna, giovane e bella, fu creduto essere Giulia e l'uomo Augusto o Tiberio.

Oltre agli scavi della Villa, l'Hadrava tentò, nel 1804, alcuni scavi nei pressi del faro, liberandolo di tutti i detriti di fabbriche da cui era circondato. Oltre alle fondamenta delle costruzioni a reticolo, fu trovata una scala che menava a un sotterraneo ripieno di cenere di sostanze resinose. Nello strato di cenere si rinvennero vari oggetti tra cui un bassorilievo di terracotta rappresentante, a dire del Romanelli e del Mangoni, Crispina e Lucilla, rispettivamente sorella e moglie di Commodo che, secondo Dione, furono relegate a Capri, un capitello dorico e un altro bassorilievo raffigurante un fauno.

Fu inoltre trovata una iscrizione funeraria in caratteri greci con la leggenda:

Τειμιας Τειμ[illegible]

Il faro, come è ora, è una costruzione quadrata i cui lati misurano da 12 a 13 metri e termina in forma cilindrica ad un'altezza di 16 metri. Una scaletta esterna, di fattura moderna, mena ora alla cima da cui si gode un magnifico paesaggio.

Il faro che crollò in parte per un terremoto avvenuto qualche giorno dopo la partenza di Tiberio da Capri, fu certamente, in tempi posteriori, ricostruito. Stazio infatti parlando dell'isola di Capri, il paese dei Teleboi scrisse

Teleboumque domos, trepidis ubi dulcia nautis,
Lumina noctivagae tollit Pharus aemula Lunae

***

Alcuni anni or sono il *Marzocco* (credo nel 1908) a proposito della Certosa di San Giacomo in Capri dove è conservato un notevolissimo affresco della fine del '300 in cui credo d'aver identificato un ritratto della regina Giovanna I e di cui scrissi mesi fa nel *Giornale d'Italia*, a proposito di questo affresco, allora come adesso mal custodito e protetto il *Marzocco*, dicevo, gettava un grido d'allarme per le rovine della Villa di Giove, il « Palatino dell'Italia meridionale » come questa era chiamata nell'articolo, esposta agli atti di vandalismo degli innumerevoli forestieri che vi si recano quasi in pellegrinaggio, e faceva voti perché almeno vi si costruisse intorno un recinto che ne difendesse l'accesso.

Sono passati vari anni da allora e nulla si è fatto. Le volte dei grandi cisternoni sono in parte cadute per le infiltrazioni d'acqua, i pochi stucchi colorati sono stati staccati e portati via da mani rapaci, perfino il pavimento a mosaico viene quasi quotidianamente spogliato dei suoi tasselli bianchi; il faro, il faro stesso è caduto in proprietà di un austriaco che non sappiamo cosa vorrà farne.

E dire che v'è nell'isola un gruppo di Amici dei monumenti e una società volenterosa, la « Pro Capri », che sarebbero disposti a versare i fondi per i primi lavori!

EZIO PETRACCONE.

★ Il centenario delle Grazie.

Signor Direttore,

non molti ricordano che nel 1813 Ugo Foscolo, dimorando a Bellosguardo, vi scriveva quel *Carme delle Grazie* (o almeno gran parte), che egli aveva amorosamente vagheggiato per lungo tempo, che non poté lasciar compiuto in una forma definitiva, e in cui Firenze ha tanta e cosí luminosa parte. Partendo in quello stesso anno dalla diletta sua residenza, egli non doveva più tornarci: altrove lo sospingevano gli irrequieti suoi fati; e il Carme restava come ultimo e prezioso frutto del suo soggiorno nella

> elegante città, dove con Flora
> le Grazie han serti e amabile idioma.

Ora io domando se non sarebbe cosa ben fatta, in attestato di riconoscenza a quel grande e agitato spirito, rievocare la data centenaria in maniera che si addicesse alla gentilezza del ricordo. E credo che a tale domanda si potrebbe corrispondere con una visita che alla villa di Bellosguardo facesse una comitiva di devoti al Poeta e là, sul luogo che a lui fu caro, ne salutasse la memoria. Su quel colle dinanzi a un'altra Ombra dovremmo inchinarci con infinita riverenza e commozione!

> Qui Galileo sedeva a spiar l'astro
> della loro regina. . . .

Una lapide a lui dedicata è accanto a quella al Foscolo.

La signorile cortesia della gentildonna, che è attualmente proprietaria della villa, ci dà pieno affidamento di buona e lieta accoglienza.

Ci pensi, caro Direttore; e, se non ritiene cattiva l'idea, Ella, che ne ha il modo e che è uomo autorevole, la propugni.

Con tutta cordialità

Firenze, 16 marzo 1913.

Suo
EDOARDO FAJSMAN.

★ Sempre per l'invenzione del telefono.

È ormai stabilito che l'inventore del telefono non è stato un francese, ma un italiano e già più volte in queste colonne è stato rivendicato alla fama dell'invenzione Antonio Meucci. Ci scrive però da Aosta il signor T. Tibaldi, il quale vorrebbe che, pur rendendo giustizia al Meucci non si lasciasse cadere nell'oblio il nome di un altro italiano, di Innocenzo Manzetti, nato ad Aosta il 17 marzo 1826 che ideò e pose in pratica il primo *tele parlante*. Una lapide in bronzo, murata nel portico del Palazzo Comunale di Aosta sotto l'effigie dell'inventore, ricorda il merito del Manzetti, il quale fece i suoi primi esperimenti non in America, come il Meucci, ma in Italia. L'apparecchio, gli esperimenti, la vita dell'inventore valdostano sono narrati in un libro del Tibaldi stesso: *Innocenzo Manzetti di Aosta, inventore del telefono* (Torino, Roux e Frassati edit., 1897).

Sempre a proposito dell'invenzione del telefono, la casa editrice Paravia ci fa sapere che nei suoi testi scolastici l'invenzione non è attribuita al Bell, ma al Meucci. Per esempio, nella *Scuola per popolo* di G. Bruna, libro assai diffuso nelle scuole serali e festive d'Italia, varie pagine sono dedicate con una particolareggiata biografia al Meucci ed alla sua invenzione.

★ Le tavole del « Giovanni Fattori ».

L'ingegnere Arturo Alinari ci prega di ricordare che le riproduzioni fotografiche e la stampa delle ottanta tavole che arricchiscono la pubblicazione su *Giovanni Fattori*, di cui ha parlato in uno degli scorsi numeri Nello Tarchiani, sono state eseguite dallo Stabilimento Fotomeccanico e Fotochimico di Firenze, di sua proprietà.

BIBLIOGRAFIE

Qual è il miglior modo di studiare l'italiano? Which ist the best way to study italian? (italian and english). Lettura tenuta in Firenze nel marzo 1913 da Alina Vannini. Firenze, Succ. B. Seeber, Libr. internaz., 1913.

Contro certi metodi empirici co' quali si crede da taluni d'insegnar presto e bene la lingua italiana ai forestieri che vengono nella nostra penisola, è diretto questo opuscolo di una signorina nata e domiciliata in Firenze, e versatissima nella lingua inglese, la signorina Alina Vannini, autrice di una molto utile *Practical and theoretical grammar of the italian language* ad uso de' forestieri, edita, alcuni anni fa, dai succ. B. Seeber, coi tipi nitidissimi del Barbèra, oggi Alfani e Venturi, e già arrivata alla terza edizione.

La sostanza di questo opuscolo si riassume nelle seguenti parole: « Nello studio l'andar adagio è spesso indispensabile, affinché rimangano impresse nella mente tutte quelle regole fondamentali, senza le quali non si arriva a *sapere*, e *sapere* una lingua non vuol dire parlarla speditamente, ma alla peggio; servendosi sempre del *voi* invece che del *lei*; pronunziando male e costruendo le frasi scorrettamente: né molto meno scriverla senza conoscerne l'ortografia »; e più oltre ripete: « *Sapere* una lingua, non vuol dire parlarla o scriverla, facendo uso dell'infinito. Quello è una specie di *Volapuk* per farsi capire alla meglio, senza però che si possa dire di sapere qualcosa » e conclude che « per arrivare a non fare sbagli ed a rendersi padroni dell'italiano, ci vuole *studio*, *studio* e *studio*, se non fosse altro per la difficoltà che presenta la nostra grammatica, tanto meno determinata di quella di molte altre lingue ». Così ella insiste sulla necessità di congiunger sempre la *teorica* colla *pratica* e scende a molti particolari utilissimi, confutando le obiezioni di coloro che, anche in questo, più che l'*essere* contano il *parere*. La lettura, fatta in italiano dalla signorina stessa il 10 marzo corrente, davanti a scelto pubblico, e molto applaudita, vendesi accompagnata dalla versione inglese presso i nostri librai, al prezzo di una lira.

R. Fornaciari

Matteo Bandello, *Le Novelle*, a cura di Giuachino Brognoligo (volume V); Bari, Laterza, 1912.

Con questo quinto volume si compie la ristampa laterziana delle *Novelle* (o, come le chiamò il loro primo stampatore, Vincenzo Busdrago, *casi occorsi*) di Matteo Bandello. Oltre un diligente indice onomastico, il Brognoligo ha stampato in appendice le dedicatorie dei primi editori del grande novelliere lombardo: il Busdrago e il Marelli; notevoli perché ci dimostrano in quale conto fosse allora tenuto il Bandello e quale stima si facesse dell'opera di lui. Una nota eruditissima ci fa la storia delle edizioni del Bandello, e ci dà conto dell'ottimo metodo tenuto dal Brognoligo in questa ristampa che, come quella curata da G. Balsamo Crivelli per l'Unione Tipografica Torinese, si può considerare definitiva. Manca il controllo dei mss.; dei quali due soli restano, e di singole novelle, e, uno, di incerta autenticità. D'altra parte le vecchie stampe sono spesso scorrette: d'onde la necessità di ricostituire qua e là il testo con correzioni e varianti di cui gli studiosi troveranno qui un elenco accurato. La cosa non era sempre facile, perché il Bandello nella lingua, nella grammatica, nella ortografia è spesso ineguale: ossia, non segue sempre le stesse norme precise. Così, con questa edizione, con quella del Balsamo Crivelli, e con l'ottima scelta sonzognana del Picco, il Bandello ha veduto rinascere dopo un secolo — e ne era degno — la sua fortuna.

G. L.

G. Giacosa, *Le Triomphe d'Amour, Une partie d'échecs*, traduites par Hector Lacoche; Rennes, F. Simon, 1912.

Hector Lacoche è già noto fra noi per la sua traduzione dell'*Orlando Furioso*. Egli è un profondo e appassionato conoscitore della nostra lingua e della nostra letteratura e sa trasportarne le grazie nella lingua sorella. E queste due traduzioni delle celebri leggende drammatiche del Giacosa, sono eccellenti. Il Lacoche ha saputo conservare al testo la sua bonomia e la sua armonia facile e tranquilla. D'altra parte, l'essere i due drammetti giacosiani scritti in versi martelliani, cioè in alessandrini alla francese, ha reso più agevole il suo compito e più fedele la sua traduzione. Noi gli dobbiamo essere grati per questa sua utile e bella opera di propaganda diretta, in favore della nostra letteratura.

G. L.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

« Sol nel passato è il bello.... ». E soccorran pure tutte le altre citazioni, tutti gli altri aforismi che, su tale argomento, non son pochi! Non basteranno mai a dir quanto sia vero che, per sembrarci gradevole, qualunque cosa deve esser passata. Ma, a gloria della logica umana, del carattere, della convinzione e della verità, c'è di più ancora: c'è che, non solo per parerci belle le cose debbono essere passate, ma che tutte le cose passate ci paiono belle, — e lo sono —, comprese quelle che dicemmo brutte — e lo furono — e ci tediarono ineffabilmente quando erano attuali.

C'è per esempio un'epoca, e non lontana, della quale gli uomini della nostra generazione, che la intravidero giovinetti, conservarono fino a ieri il più antipatico ricordo: quella delle *tournures* femminili, dei tappeti fatti con le scatole di fiammiferi, dei tranvai a cavalli e dei fogli da una lira.... A guardare un ritratto di donna di quei tempi, se è quel di nostra madre, con quella iperbole posteriore e quel cappellino che schizza via di testa, non comprendevamo come nostro padre avesse fatto a innamorarsene; a pensare alle serate passate intorno la tavola ovale con un tappeto a fondo rosso e a idioti rabeschi neri sotto una lampada a petrolio appesa in mezzo alla stanza, ci veniva la più gialla malinconia; a riandare le piccole viltà della nostra vita nazionale, i disordini, le transazioni, le miserie, ci sembrava che fosser lontane mille anni.... E così presso a poco pensavano e sentivano i nostri padri quando un dagherrotipo o una lettera ritrovata in fondo a uno scrittoio di famiglia rievocava dinanzi ai loro occhi le crinoline, le diligenze, e i fiori di cera sotto le campane di vetro. Crinoline, fiori di cera e diligenze hanno avuto già da qualche anno l'onore di entrare come tipi e forme di bellezze nella poesia letteraria; e non mi meraviglierei che prima o poi qualche giovine poeta sentisse la nostalgia dei tappeti di scatole di fiammiferi e delle ballerine di carta, di modo che anche queste rispettabili creazioni dell'arte borghese passassero dalle sale delle esposizioni di cattivo gusto nelle pagine di carta a mano di un bel volume adornato di rami e di policromie. Non me ne meraviglierei perché, debbo confessarlo, leggendo le *Ciarle e Macchiette* di Gandolin ripubblicate ora dal Treves, un po' di quella nostalgia l'ho sentita anch'io, e non certo la sentirà chiunque le legge. E, si noti, Gandolin non è punto quel tale poeta al quale quelle tali altre cose dalla tomba in cui giacciono levino le braccia a implorare.... Pur troppo anch'egli è passato poco dopo di loro e questo libro suo, come tutti gli altri è composto di pagine che furono scritte proprio mentre le *tournures* e i tranvai a cavalli passeggiavan per tutte le vie. È dunque una impressione diretta quella che ne abbiamo, e se nostalgia ce ne viene, essa nasce dalle cose stesse e non dall'arte di un postumo ammiratore. Certo l'arte c'entra, ed è l'arte freschissima e scintillante del geniale giornalista genovese, arte fatta di un'allegria un po' malinconica e di uno spirito scoppiettante ad ogni periodo; ma, ripeto, è l'arte di chi fa oggetto del suo scritto la vita che vede e vive mentre scrive, non di chi la immagina o la rievoca dai lontani tempi nei quali si è perduta.

Non voglio dire con tutto ciò che questo libro del Gandolin sia una fotografia della vita di trent'anni or sono in Italia, e null'altro: ognun sa che egli in ogni suo libro, pur rivestendo i suoi personaggi e i casi narrati dei particolari del tempo loro e suo, ha quasi sempre letto in fondo ai fatti, anche se banali, e in fondo agli uomini anche se insignificanti, tutto ciò che vi è di più permanente e di più eterno, così ch'è riuscito a foggiar dei *tipi* — nella *Ricerca dell'Infelicità*, nel *Cordone sanitario*, nella *Marchesina Sofronia* e in altre pagine di questo libro sono lumeggiati, quasi sempre con mirabili scorci, atteggiamenti dell'anima umana antichi come l'anima stessa —; ma senza dubbio gran parte del piacere che noi proviamo leggendo, oltre che dalla conversazione (ché il libro è più parlato che scritto) con uno spirito arguto, agile e fortunato come quello di Gandolin, ci viene dal fatto che tale anima umana la vediam sempre eguale, ancor sotto quelle vesti, presso quegli oggetti, e in quelle circostanze di vita, che ci avevan fatto quasi disperare che esistesse.

Un esempio? Eccolo. Due amici burloni se ne vanno sul ponte di Carignano con parecchi metri di fettuccia in tasca. Giunti, uno ne tiene la massa e riman fermo l'altro ne prende un capo, e comincia a svolgerla camminando a ritroso. Giunto all'altra estremità del ponte, alza la fettuccia, l'abbassa, fa dei segni su qualche pietra; poi irritato, comincia a imprecare contro il suo compagno di lavoro che all'altro capo del ponte non lo coadiuva intelligentemente. Si fa gente. Qualcuno domanda. Il burlone non risponde va diritto da un signore attempato, che guarda tutto quell'armeggio a bocca aperta, e gli dice:

— Mi farebbe il favore di tenere un minuto questa fettuccia? Il mio compagno si è sbagliato di posto e bisogna che vada io. Se no!....

— Subito! Ma si figuri.... — e il signore attempato prende in mano la fettuccia tutto orgoglioso di prender parte a quella inesplicabile cerimonia, dicendo:

— Devo tenerla alta o bassa?

— Alta! Alta!

All'altro capo l'amico aveva ripetuto la stessa identica scena con un altro signore, così che due ignoti, senza saper che facessero, restavano là tra quei due circoli di curiosi e di sfaccendati: restavano là col braccio teso, reggendo quella fettuccia rossa, con una grande importanza....

Qualcuno chiedeva:

— Ma che fanno?

E loro con compunzione e mistero:

— Son cose del Governo!...

Ora, certamente, i due signori avevano la tuba in capo, la *redingote* addosso e un bastone col pomo d'avorio in mano.

L'anima di questi uomini è quella degli uomini di tutti i tempi, ma ci piacciono immensamente di più perché eran vestiti alla moda del tempo loro.

***

Che cosa deve sapere la giovine?

A questa domanda, alla quale i nostri vecchi avrebber risposto tanto volentieri: « far la calza e lo sformato di fegatini », si risponde oggi in un altro modo. Si risponde, cioè, che la giovine deve sapere.... come dire? proprio tutto quello che non deve sapere.

Non è un bisticcio. Chi ha avuto la fortuna di assistere a qualche congresso per l'educazione sessuale o di sfogliare certi libri che si stampano in America con gran lusso di tavole rappresentative e talvolta semoventi, ha potuto accertarsi che ormai non è più l'epoca dei veli, e che si dice molto volentieri pane al pane e.... companatico al companatico. Tutto ciò naturalmente in nome della verità, della igiene e del progresso sociale, rispettabilissime deità al trionfo delle quali — come sempre accade — è necessario il sacrificio di altre deità, sien pur esse delle più incensate fino a ieri, come il pudore, l'innocenza, l'ingenuità ecc.

Tra il modo di vedere degli antichi e quello dei modernissimi, ma molto più vicina a questi che a quelli, prende posto oggi la signora Maria Wood Allen, americana e dottoressa, la quale, in un volume della collezione Stall (traduzione di M. Nesi e introduzione del prof. Pio Foà) ci dice ampiamente e metodicamente *Quel che la giovine deve sapere*.

Il libro è diviso in tre parti, delle quali la prima riguarda l'igiene del corpo e ammonisce le giovani donne perché si debba e come si possa vivere igienicamente; la seconda è ricca di nozioni speciali intorno ai disturbi e alle malattie particolari della gioventù femminile, e ne addita i più facili ed efficaci modi di prevenzione e di cura; la terza tratta dell'amore, della legge d'eredità, del fidanzamento e del matrimonio. Non è un libro tutto d'igiene né tutto di morale, è, meglio che un miscuglio, una quasi sempre ben riuscita combinazione dell'una e dell'altra disciplina: soprattutto è lodevole la fiamma di sincero entusiasmo che lo riscalda, e la sincera fiducia della autrice di compiere un'opera buona, il che l'aiuta a dire le cose più difficili con delicatezza, garbo e chiarezza insieme: è anche notevole — e Dio sa quant'era necessario in un libro simile — un senso della misura abbastanza vigile e eguale che non si perde in nessuna pagina.

Con tutto ciò questo libro non lo darei nelle mani delle fanciulle alle quali è dedicato: lo darei invece alle madri perché potessero portarne a conoscenza delle figlie le indubbie e indubbiamente profittevoli verità soltanto dopo averlo tradotto nella vera lingua nella quale le fanciulle lo possono comprendere: in quella dell'amor materno.

Però che maternamente scrive anche la dottoressa Wood Allen — tanto che dedica il libro alla figlia sua, — ma le madri son tutte diverse l'una dall'altra, come una dall'altra son diverse tutte le figlie. E di questo principalmente occorre tener conto.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Ulivi, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . . L	5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . . »	10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 23 — 30 Marzo 1913 — Firenze

SOMMARIO

GIOVANNI PASCOLI traduttore e riduttore

La maggior parte delle traduzioni contenute nel secondo postumo volume che la Casa Zanichelli ha pubblicato dell'opera poetica di Giovanni Pascoli comparve la prima volta, se non isbaglio, nella antologia *Sul limitare* che tenne dietro al *Fior da fiore*. Sono soppresse qui le «note», poiché la nuova raccolta non è precisamente fatta in servigio delle nostre scuole, ma è soppressa, a parer mio, una parte che avrebbe giovato anche ad un maturo lettore a comprender meglio lo spirito da cui era mosso il poeta, allorché vagheggiava nella sua mente il disegno di darci tutta l'*Iliade* e tutta l'*Odissea* in veste italiana. Questione d'interpretazione. Quel mondo eroico, così lontano dal nostro, è pure il mondo nel quale noi, recente generazione, abbiamo vissuto, nella fanciullezza di quella civiltà di cui ci sentiamo figli, ed è un mondo che noi ritroviamo vivo nella fanciullezza della nostra presente vita individuale. Achille, l'eroe del dolore, è anche l'eroe fanciullo. Come un fanciullo egli si adira, e quando non si può sfogare piange, e invoca la mamma, e fa le bizze, e si impunta a castigare i compagni privandoli della sua compagnia; se non che quando si rotola per terra, «copre tanto spazio». E così è del mondo dove vive e opera il paziente e previdente e tenace Ulisse, l'eroe dell'odio; l'odio di cui è vittima da parte di una crudele divinità. Come quel mondo è anche più proprio che quello di Achille della nostra fanciullezza! «Polifemo non rassomiglia all'Orco? non a Pochettino Odisseo?» chiede al suo pubblico di giovinetti il poeta.

Queste osservazioni era necessario premettere alla raccolta di tutti i brani, che da quasi ogni libro dei due poemi antichi noi vediamo estratti e presentati in veste nostrana: brani che sono i più significativi nelle vicende dei due eroi e che ci danno sufficiente idea di quel che sarebbe riescita la versione completa. Della quale, oltre che del metro, di cui dirò più oltre, è carattere essenziale l'aver mantenuta in italiano una più esatta rispondenza di espressione col testo. È su questo carattere che si fermarono i primi critici e i più recenti, e soprattutto su quello che più appariva manifesto e che più facilmente si poteva cogliere: sulla traduzione degli epiteti di cui tanto abbonda quella primitiva poesia. Noi abbiamo troppo negli orecchi la versione del Monti e certo siam colpiti subito allorché invece di Giunone, la dea dalle bianche braccia, leggiamo «Hera la braccia di luce», e invece del lungisaettante Apollo: «Apollo Saetta-da-lungi», e vediamo sostituito a Giove del fulmine signore «lo sfolgoratore Giove», e al popolo pigmeo «gli uomini grossi-qual-pugno», e alle Porte Scee, le «Porte Sinistre», e alle alate parole le «parole dall'ale d'uccelli», e non continuo nell'enumerazione. Si dice: ma queste parole composte non rispondono all'indole della nostra lingua, e finiscono per produrre in noi un'impressione ben diversa da quella che le originali di solito producevano nella mente degli ascoltatori greci. Giustissimo; e questa è l'ineluttabilità di ogni traduzione. Il Pascoli ben lo sapeva, e già aveva risposto quando, scegliendo per i suoi piccoli lettori alcuni brani dell'*Eneide* nella versione del Caro, a proposito del virgiliano «quaerit pars semina flammae abstrusa in venis silicis», che l'italiano aveva semplicemente tradotto «chi di qua chi di là si diero a picchiar selci», così annotava: «Dice Virgilio: *Parte cerca i semi della fiamma nascosti nelle vene della selce.* Il traduttore dà il senso prosastico, e qui e altrove.... togliendo appunto ciò per cui la poesia è poesia. Si dice: Ma codeste metafore non si confanno all'indole di nostra lingua! E allora lasciate star tutto. Ma poi chi lo dice? perché? come lo sapete? A ogni modo noi vogliamo conoscerle codeste metafore, si convengano o no, non solo alla nostra ma anche alla lingua del testo». È perciò che egli ha voluto far conoscere anche il modo esatto con cui Omero rende, con un'immagine, più viva la sua rappresentazione; e l'espressione italiana che ne è risultata, per la profonda conoscenza che della lingua originale ha il traduttore, riproduce esattamente il risultato concreto di ciò che è opera della fantasia. E perché l'indole dell'italiano non si dovrebbe piegare, nella sua evoluzione, anche ad acuire in noi il senso delle parole composte che pure formano la ricchezza e la bellezza di altre lingue moderne?

Quel che è evidente, quel che è nuovo nella traduzione del Pascoli, è quel carattere di semplicità che egli ha dato, secondo il suo sentimento, all'antica poesia. Il mondo omerico trasportato nella luce eroica del periodo napoleonico, è una interpretazione dell'antica poesia; ma ne è un'altra, e più penetrante, secondo il mio sentimento, quella del Pascoli, trasportata nell'ingenuità di un eroismo infantile.

E vi potrà essere una terza interpretazione e una quarta. Bisogna esser troppo tradizionalisti e troppo teorici, per parlare di traduzioni definitive, che non esisteranno mai. E ciò si vede oggi che si discutono traduzioni straniere che furono giudicate finora insuperabili.

Paragonate un po' la risposta che dà Teti al figliuolo, dopo che da lui è stata invocata sulla riva del mare, nella versione del Monti e del Pascoli. Fa il primo così parlare la Dea:

> Figlio, a che piangi? e qual t'opprime affanno?
> Di', non celarlo in cor; meco il dividi.

Lo fa dire il Pascoli con quella naturalezza che risponde così bene a una nostra più intima e più famigliare concezione del sentimento materno.

> Mia creatura, che piangi? e qual passione t'accora?
> dimmelo; non lo nascondere, in due lo vogliamo sapere.

E il terrore che si diffonde per l'urlo di Achille, all'annunzio dell'uccisione di Patroclo, chi lo dimentica, *per ora*, espresso in questi versi meravigliosi?

> Quanti l'udirono allora la voce di bronzo d'Achille,
> l'anima a tutti tremò! e i cavalli di belle criniere
> dietro volgevano i cocchi, ché in cuore vedevano sangue.
> Furono scossi gli aurighi, al veder l'instancabile fuoco
> che di sul capo al Pelide magnanimo terribilmente
> fiamme versava: la dea l'accendeva occhi-fulgidi Atena.

Le libertà sintattiche, sapienti ed avvedute, che sono un carattere preminente di tutta la poesia pascoliana, sono di un effetto assai spesso veramente insuperabile e magnificamente appropriate ad una poesia primitiva risentita da un moderno, esperto di tutti i più sottili procedimenti dell'arte.

Ma del resto è proprio lecito, a proposito dei poemi omerici e massime dell'*Odissea*, parlar sempre di ingenuità e di primitività di procedimenti artistici? Quando noi vediamo il mondo dell'*Odissea* così intensamente riprodotto nella versione pascoliana, non risentiamo spesso più che l'eco dei millenni, quello che ieri il poeta ci mandava di tutto ciò che era sotto i suoi occhi? E che altro vuol dir ciò se non che un'arte matura ha colto nello stesso modo in due tempi diversi quel che vive eterno e immutabile nella natura?

> L'alba nel ciel mattutino stampava le dita di rose;
> Quando egli il fuoco accendeva e mungeva le pecore belle,
> tutte a modino, e poneva alle poppe a ciascuna il suo redo.

E altrove, quando è descritto il giaciglio di Laerte durante l'estate, chi non rivive in mezzo al nostro tempo, nelle nostre campagne?

> Quando poi viene l'estate ed il fertile tempo dei frutti,
> sempre per qualche meandro dell'orto piantato di viti
> è qualche mucchio di foglie cadute per terra il suo letto.

Non è possibile citare di più. Ma si aggiunge: l'esametro pascoliano non è una forma che risponde al moderno nostro modo di armonia poetica: noi abbiamo perduto il misterioso senso che della quantità avevano i latini. Affermazione assai vaga ed assai ripetuta, e mal fondata sopra l'imperfetta conoscenza che abbiamo della metrica antica.

Ammettiamo pure che nelle lingue moderne non siano sillabe brevi e sillabe lunghe, quali possiamo supporre che distinguesse l'orecchio dei latini e dei greci: ma è certo che noi abbiamo sillabe toniche e sillabe atone, e della sillaba accentata, come avverte il Pascoli, si può sempre con una *conveniente recitazione* fare il doppio di una sillaba atona. È perciò che noi possiamo cogliere l'armonica successione di dattili come la coglievano press'a poco i latini, noi che abbiamo intanto molte parole sdrucciole, ed enclitiche e proclitiche che possiamo considerare come sillabe atone. Come è possibile non sentire il ritmo di queste misure che hanno un costante accento sulla prima sillaba di ogni gruppo di tre? Non ne risulta un'armonia che è quantitativa nello stesso tempo che accentuativa, se così è lecito esprimersi? Gli esametri del Pascoli sono in gran parte formati di dattili e non risultano quella barbara cosa che si è troppo ripetuta da tutti; e dal Tennyson, per esempio, quando riprovava gli esametri inglesi, e non ne fece, e dal Carducci quando invece compose le sue «Odi».

Prendete quest'esempio:

> Vénnero | dóve i Mir | mídoni a | véva le ca | pánne e le | náv[illegible],

È impossibile non cogliere l'armonia di questi versi che in fondo non violano le leggi dell'accento su cui è fondata la nostra metrica. Si obbietta: non è possibile però far completamente italiano il verso eroico latino per la ragione che l'italiano manca di spondei, di parole cioè che abbiano due successive sillabe toniche. Il Pascoli sostiene che ciò non è vero: e fa una constatazione che è prova della delicatezza del suo orecchio. Una verità egli dichiara su cui dai nostri ragionatori di metrica si sorvola assai spesso, e che, approfondita, potrebbe farci intuire il segreto della recitazione dei versi antichi, nei quali noi non vogliamo vedere come potesse essere concomitanza di accento ritmico e di accento tonico. Egli è che il Pascoli con la sua *conveniente recitazione* intende questo: che noi possiamo (e lo facciamo sempre nella nostra metrica tradizionale) mettere sulle parole un accento dove non è, e saltarlo dov'è.

Due esempi, entrambi di Dante, servono ad illustrare il suo principio

> Mi ritrovai per una selva oscura.

«In questo verso, egli avverte, *recitato convenientemente*, sono accentate due proclitiche *mi* e *per*; ed è sorvolato l'accento, sia pur debole, che è in *una*.

> Con la test'alta e con rabbiosa fame.

Qui è messo l'accento sulla proclitica *con* e tralasciato su *te* di *testa*».

E tutto è vero. Tanto è vero che egli ha potuto anche servirsi degli spondei, più raramente nei primi saggi, più frequentemente in quelli posteriori.

Ma udiamo lui stesso: «Con queste semplici leggi si governa la mia metrica dalla quale non sono però esclusi gli spondei. Ne darò due esempi:

> Puntellati sull'asta che avevano gravi ferite.

Qui il lettore deve aiutare e mettere un accento sulla prima sillaba di *puntellati* e non lasciare senza accento nemmeno la seconda, in memoria della derivazione da *punta* e da *puntello*. Quelli accenti che pur si fanno sentire, aiutati dalla moltiplicità delle consonanti, formano lo spondeo *puntèll*, che ha, mi pare, qualche virtù imitativa in questo luogo».

Con questa stessa legge si governa il suo pentametro. Se noi lo leggiamo come prosa è possibile che non ne cogliamo l'armonia; ma proviamo a fare una leggera pausa al posto della cesura pentemimera e il verso si trasformerà ai nostri orecchi.

> Le tue parole dal mio cuore vanissero giù

acquista un valore armonico grandissimo sol con una brevissima sosta dopo *mio*. Noi abbiamo ripugnanza a far ciò, poiché amiamo, per la nostra smania di logica, far coincidere sempre le leggi che governano il parlar comune con quelle che devono regolare la poesia. Ma non sempre è stato così, e non sempre sarà così, e il ritmo deve avere una sua logica che non è quella della proposizione o del periodo.

Se io dicessi che il Pascoli ha sempre superato felicemente la sua prova direi cosa contraria al mio sentimento. Sento uno stridore, per esempio, nelle traduzioni da Orazio; ma non per altro se non perché l'anima del poeta italiano è agli antipodi da quella del poeta latino. Al Venosino il Pascoli tributa la sua ammirazione per le insuperate facoltà di artefice, ma le immagini di quella fantasia dovevano lasciarlo sicuramente un po' freddo.

Qual calore troviamo invece in certe versioni e in certe riduzioni da poeti moderni! Gli alessandrini dell'*Aymerillot* trasportati in un seguito di lasse di endecasillabi hanno un sapore così fresco, come era difficile supporre che potessero acquistare, pur volendo conservare al testo una notevole fedeltà. Fedeltà non pedestre s'intende: è un poeta che interpreta un altro poeta, e toglie qua ciò che il suo spirito non ha veduto e aggiunge là qualche tocco che illumina ai suoi occhi meglio la visione.

Devo citare?

> Alors levant la tête
> Se dressant tout debout sur ses grands étriers
> Tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,
> Avec un âpre accent plein de sourdes huées,
> Pâle, effrayant, pareil à l'aigle des nuées,
> Terrassant du regard son camp épouvanté
> L'invincible empereur s'écria: "Lâches!...

E il Pascoli:

> Allora alzando il suo capo canuto
> Sugli arcioni levatosi tutto:
> tratta la spada, scintillante e nuda;
> con voce piena d'un selvaggio cupo:
> pari all'aquila nera tra le nubi;
> «vili!» gridò..

C'è il capo «canuto» di più nell'italiano, e manca spavento che lo sguardo dell'imperatore suscita nel campo. Perché? Non bisogna chiederlo. Noi abbiamo dinanzi l'interprete e non il traduttore letterale, con cui solo potremmo far questi conti.

È naturale quindi che non metteremo a riscontro nei testi di *Petit Paul* e di *Pierrino*, le coppie di alessandrini da una parte e dall'altra le libere strofe miste di endecasillabi e di settenari, con rime e assonanze. Riduzione l'italiana, ma interpretante magnificamente lo spirito che informa una tra le più commosse liriche di Victor Hugo, checché ne pensino coloro che associano sempre al nome dell'autore della *Legende des siècles* troppo facilmente l'appellativo di retore. Il dolore di un infanzia troppo precocemente provata dalla sorte ci commuove, come ci commuove la solidarietà che si manifesta così piena di tristezza tra gli umili esseri che la crudeltà e l'egoismo umano han reso tanto infelici quale ci è rappresentata nel *Rospo*, meraviglioso, nei suoi endecasillabi sciolti.

Queste trasformazioni metriche della poesia moderna, sono, io credo, dovute in gran parte all'elemento predominante della poesia dei vari volgari europei: la rima. Ma quando il Pascoli vuole è capace di darci anche l'impressione del ritmo del suo modello. Chi direbbe non originale quel così triste *Tempo che fu?*:

> Lo spettro d'un morto che amai
> è il tempo che fu.
> La voce che più non udrai
> La speme che non avrai più,
> l'amor che non spegnesi mai
> fu il tempo che fu.

Eppure esso è la fedele traduzione del *Time long past* dello Shelley; e anche riproduce *quasi* esattamente la medesima armonia. Ne giudichino i lettori:

> Like the ghost of a dear friend dead
> Is time longpast.
> A tone which is now for ever fled
> A hope which is now for ever past
> A love so sweet it could not last
> Was time long past.

Che concludere? Che il Pascoli fu certamente uno dei nostri più grandi traduttori.

Ma è doloroso volger lo sguardo su questi frammenti, che sono riuniti dalla vigile pietà della sorella, poiché essi somigliano a quelle colonne simboliche, ciascuna troncata al suo sommo, di cui sono sparsi i nostri cimiteri.

E involontariamente il nostro pensiero corre alla sua tomba lontana che ha sottratto per sempre ai nostri occhi ogni altra rivelazione che ci poteva venire dal suo ingegno e dal suo gran cuore.

Quante furono le parole che non udremo più?

G. S. Gargàno.

L'ALTRO WAGNER A FIRENZE

Sabato sera 22 corrente al nostro Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele — auspice la S. I. A. T. — fu inaugurata la grande stagione lirica di primavera con la *Walkyria* di Riccardo Wagner. È questa una data storica nella vita musicale della nostra città. Con essa il Wagner sinora ignoto ai fiorentini — quello dai novissimi ideali audacemente e coscientemente raggiunti — ha fatto il suo solenne ingresso fra noi, portando nella grigia monotonia del nostro apatico *tran tran* musicale, un nuovo fervore di discussione e di lotta. Un po' troppo tardi: dirà forse taluno ripensando come quest'opera (composta sino dal 1855, ed eseguita per la prima volta a Bayreuth, come parte dell'intera tetralogia dell'*Anello dei Nibelungi*, il 14 agosto 1876) fu eseguita sin dal 1891 al Teatro Regio di Torino con grande successo e da allora in poi fu riprodotta su tutte le principali scene della penisola, le nostre eccettuate. Meglio tardi che mai: sia lecito di dire a noi che conosciamo le molte e gravi difficoltà che ostacolavano questo avvenimento, che pure da lungo tempo era desiderato e reclamato dalla parte più musicalmente evoluta della cittadinanza.

Tanto più che le conseguenze dell'avvenimento felicemente compiutosi non potranno essere che buone e salutari per la dignità e la sincerità della nostra vita musicale, e se non potranno apparire immediatamente — poiché è impossibile che il nostro pubblico possa sin d'ora analizzare serenamente tutto quel tumultuoso complesso di sensazioni che la rivelazione di un'arte nuova e potente ha sollevato in lui — non potranno a meno di manifestarsi in seguito.

Il confronto fra *Lohengrin* e *Walkyria* (entrambe comprese nel cartellone di questa stagione di primavera) assumerà allora per noi un'importanza grande ed un significato quasi simbolico. E ciò non tanto per quello che l'uno e l'altro lavoro rappresentano nella produzione di Riccardo Wagner, quanto più specialmente per ciò che essi significano o dovrebbero significare nella evoluzione musicale del nostro pubblico.

Si sa che il *Lohengrin* (le cui paradisiache bellezze sono fuori di discussione) non incarna l'intero concetto estetico del maestro. Quando lo scrisse, il Wagner considerava ancora il teatro attraverso la lente dell'opera (propriamente detta) e, pur nella febbre continua di rinnovamento, egli faceva ancora un ultimo tentativo per vedere se la forma dell'opera era compatibile col suo ideale d'arte. Nell'*Anello dei Nibelungi* invece, e quindi nella *Walkyria*, noi vediamo che i nuovi concetti estetici del maestro hanno ormai trovato la loro più genuina e completa estrinsecazione poetica e musicale. E se noi ci immaginiamo da una parte l'opera italiana, che per più di due secoli aveva esteso ovunque il suo dominio incontrastato (e di cui una traccia — sia pure tenuissima — si poteva ancora riscontrare nel modernissimo *Lohengrin*) e dall'altra un uomo di genio che, da solo, aveva saputo con un ulteriore sforzo cosciente ideare e compiere una grandiosa rivoluzione artistica, contrapponendo vittoriosamente all'opera collettiva di secoli l'opera propria individuale e audacemente innovatrice, è certo che il raffronto fra il *Lohengrin* e la *Walkyria* — personificanti in sé la tendenza possibilista e quella radicalmente rivoluzionaria nello stesso Wagner — si illumina di una luce nuova e singolare.

Chi nella conoscenza della produzione wagneriana è giunto soltanto al *Lohengrin* conosce un solo aspetto di Wagner, ma non conosce Wagner.

* * *

Della verità di questa asserzione deve essersi accorto l'altra sera il pubblico fiorentino, che, se della *Walkyria* seppe subito afferrare le linee generali e intuire le profonde bellezze artistiche, deve però essersi sentito come lanciato all'improvviso in un oceano di sensazioni così nuove e imprevedute da rimanere lì per lì come stordito. Se tra *Lohengrin* e *Walkyria* vi è in comune quell'aria di famiglia che non può mancare in creazioni del medesimo autore, come concezione e estrinsecazione artistica corre fra di loro un vero abisso. E non è da stupirsi se lo spettatore nostro abbia provato a prima giunta come un senso di sgomento.

Abituato a quel regime di falso verismo e di prudente e opportunistica modernità in cui si isterilirono anche i migliori ingegni della nostra non più tanto «giovane scuola», persuaso di essere moderno di gusti musicali perché da parecchi anni va coscienziosamente ad applaudire *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Gioconda*, *Carmen*, *Bohème*, *Tosca*, *Manon*, *Fedora* ecc...., intimamente convinto di esser quasi un avvenirista perché ha assistito a qualche edizione di *Tannhauser* e di *Lohengrin* (opere ormai di non difficile assimilazione anche per i pubblici meno evoluti) egli si è trovato tutt'ad un tratto, con la *Walkyria*, in un paese sconosciuto, e per soprappiù senza alcuna guida. Si comprende quindi il suo momentaneo smarrimento.

Poiché, bisogna pure confessarlo, se la *Walkyria* giunge a Firenze troppo tardi per il nostro desiderio, essa è giunta per molti ancora troppo presto. Non si è pensato infatti a preparare convenientemente il pubblico a bene e rettamente comprendere questa nuova espressione dell'arte wagneriana.

E non voglio con ciò alludere a quella che sarebbe stata la preparazione ideale: cioè, a quei concerti sinfonici popolari che fecero ovunque così buona prova come avviamento ad una più completa intelligenza della musica moderna in genere e in ispecie di quella wagneriana, e che in Firenze, malgrado molti e generosi tentativi, rimangono ancora un pio desiderio. Voglio soltanto accennare a quel lavoro di preparazione, tutt'altro che difficile, che si poteva esplicare mediante pubblicazioni illustrative del concetto wagneriano del dramma lirico, che in forma piana e chiara avessero reso accessibile a tutti la trama ed il significato etico dell'*Anello dei Nibelungi* di cui la *Walkyria* è parte: lavoro di preparazione non solo utile ma indispensabile che è mancato del tutto.

Come pure è da lamentarsi che non si sia pensato a pubblicare una *guida tematica* che — se concepita senza pedanterie — avrebbe certamente costituito per la parte del pubblico meno musicalmente incolta un sussidio prezioso.

In mancanza di ciò, ci fosse stata almeno una buona traduzione del testo poetico tedesco! Riccardo Wagner come poeta e come musicista è tale personalità da meritarsi almeno che il suo pensiero venga voltato in lingua straniera col massimo rispetto e con la massima scrupolosità. E invece.... la versione della *Walkyria* che è in vendita contiene delle perle poetiche di questo genere:

> .... Somiglia
> Sieglinda! Sì, il lucido verme
> Gli splende negli occhi.

E più sotto:

> .... del cieco il guardo
> Colpiva un lampo.... ei sorride al mirar!

Il «guardo del cieco» è tale arditezza poetica che sfugge ad ogni commento! Come pure sfugge ad ogni spiegazione questa sciarada di Brunilde:

> .... Nè quel tu sei,
> Nè che son io non quel che vuoi ch'io sia?

A cui fa degno riscontro questo fiore di

eleganza letteraria, che colgo in una parlata di Wotan:

> .... L'ideal a cui
> Agogno io non raggiungo — è dato al libero
> Sol di toccarlo — io servi imposto a me!

Ora, anche concedendo moltissimo alle immense difficoltà che offre una traduzione ritmica di un poema di Wagner, non sembra al lettore, che in questo caso si siano varcati i limiti della decenza artistica? Nè qui è tutto! Voi, munito di questa ineffabile traduzione, vi accingete a seguire il dialogo dei personaggi sulla scena. Fatica inutile! Perché ben presto vi accorgete che voi leggete in una versione, mentre i cantanti fanno uso di un testo in gran parte diverso. Nè vi sarebbe difficile il riscontrare sulle edizioni per canto e pianoforte altre e numerose varianti. Insomma, una confusione di linguaggio che non giova certo a facilitare la comprensione del pensiero di Wagner.

Non mi sembra quindi indiscrezione il chiedere a coloro che in Italia hanno la responsabilità delle esecuzioni wagneriane di mettere riparo al gravissimo inconveniente, adottando tanto per i libretti destinati al pubblico, che per le riduzioni e per i cantanti un testo unico. A meno che, invece di facilitare l'intelligenza dell'opera di Wagner, si volesse renderla più meritoria, accumulando difficoltà su difficoltà. E in tal caso non si dovrebbe far altro che lasciare le cose nello stato attuale!

***

A questo punto forse il lettore si attenderà che io mi addentri nell'esame del poema e della musica della *Walkyria*, o meglio dell'intera *tetralogia* poiché non si può artisticamente concepire la parte staccata dal tutto. E certo l'argomento, è pur sempre oltremodo attraente. Mirabile è il partito che Wagner ha saputo trarre dalle «leggende del Nord» e anche uno spettatore superficiale non può non rimaner colpito dal fondo grandioso di questo dramma, che è costituito dalla lotta universale per la potenza e la dominazione del mondo espressa in forme simboliche di rara efficacia.

E non meno mirabile è il partito che egli ha saputo trarre dai *leitmotive* (ve ne sono circa 90 nell'intiera tetralogia) mediante i quali «egli ha dato allo spettatore la coscienza di ciò che non vede, ricordandogli il passato, profetizzandogli l'avvenire, spiegandogli di mano in mano la potenza interiore del dramma precisamente là dove la potenza della poesia s'arresta». E dal duplice esame del poema e della musica sorgerebbe chiaro il concetto del dramma wagneriano, il quale, svincolato e libero da ogni convenzionalismo operistico ha saputo aggiungere all'intelligenza che riflette, all'immaginazione che dipinge e all'evidenza scenica che convince, le rivelazioni che la musica (esaltata ad un ufficio e ad una potenza affatto nuovi) ci dà del mondo invisibile, del mondo interiore.

Ma tutto ciò esigerebbe lo spazio non di pochi periodi ma di molti articoli e, d'altra parte, è già stato svolto ampiamente da numerosi e autorevoli commentatori. Il che mi dispensa dall'insistervi oltre, tanto più che la *Walkyria* e le altre parti della *tetralogia* sono ormai note a quasi tutti i pubblici italiani.

Non so però trattenermi dal tradurre in parole l'entusiasmo che desta pur sempre in tutti noi questo organismo meraviglioso che è l'orchestra wagneriana: in cui grazie al sovrapporsi ed al trasformarsi dei *temi conduttori* si svolge, quasi direi, un dramma sonoro non meno interessante ed avvincente di quello umano che si svolge sulla scena, e in stretta relazione con quello.

Anche sull'orchestra wagneriana molto è stato detto: ma una cosa giova ripetere. Che, cioè, è in essa che la poesia e la musica del dramma wagneriano raggiungono la loro massima efficienza.

Il dramma wagneriano che sembra svolgersi non secondo sistemi prestabiliti ma quasi naturalmente seguendo un criterio di necessità — starei per dire di fatalità — si inquadra e si compenetra tutto nella trama orchestrale; e in questa l'elaborazione continua dei piccoli organismi musicali sembra rivelarci il lavorio delle forze oscure che preparano gli avvenimenti e le catastrofi.

Il canto drammatico che è declamazione e melodia insieme — melodia infinita la cui fisionomia dai contorni quasi inafferrabili si distoglie e si disperde nel gran mare polifonico — ha pure per base l'orchestra ai cui *temi* si connette intimamente. È dall'orchestra che i varii motivi sorgono già individualizzati nei ritmi e nelle armonie loro proprie, coi loro coloriti strumentali caratteristici. È nell'orchestra che i tratti più salienti del dramma si animano in modo singolare, trasformandovisi in figure strumentali, armonie, brani melodici, accordi che le varie famiglie degli strumenti si distribuiscono nei contrasti più vivi e nelle concordanze più armoniose.

Ascoltando l'orchestra wagneriana ben si comprende come ad essa il Wagner abbia affidato la realizzazione di così gran parte del suo pensiero poetico.

E anche l'altra sera noi vedemmo il pubblico fiorentino soggiogato dal fascino di questa mirabile trama sinfonica che avvolge tutta la *Walkyria*, come lo vedemmo indubbiamente colpito dalla grandiosità libera e selvaggia dell'ambiente in cui dramma e musica si svolgono a larghi tratti e con insuperabile unità di concetto. Ma se tale risultato confortante si è potuto conseguire sin dalla prima sera, ciò si deve all'esecuzione che nel suo complesso fu ottima. Diamo dunque la dovuta lode al maestro Giovanni Zuccani il quale, in un numero di prove relativamente esiguo, è riuscito a concertare lo spartito con somma diligenza, e ha saputo interpretare il pensiero di Wagner con chiarezza e vivo senso di poesia. E con lui ci sia lecito ricordare il tenore Catullo Maestri, un *Sigmondo* dalla pura linea wagneriana efficacissimo per voce, stile e azione; Mimo Zuffo, un *Wotan* dalla figura imponente, dal canto nobilmente accentuato; Maria Grisi, una *Brunilde* che specialmente nella scena del terzo atto con *Wotan* ebbe momenti felicissimi di emozione comunicativa. Pur senza essere, come questi tre artisti, in perfetto stile wagneriano, la signora Ferrari, *Siglinda*, contribuì come cantante al buon esito dello spettacolo, dando il voluto risalto alle sue frasi tanto nell'incantevole *scena d'amore* del primo atto, come in quella drammaticissima con *Brunilde* nel secondo atto. Anche la Beinat (*Fricka*) e il Cacialli (*Hunding*) diedero all'insieme un contributo lodevole. Né si può dire che le otto artiste personificanti le Walkyrie abbiano guastato.

Dando ampia lode al maestro Zuccani, abbiamo implicitamente reso omaggio al buon volere ed al valore della massa orchestrale che, salvo qualche piccolo e trascurabile néo, fu sempre disciplinata, attenta e finemente colorita. Se nella famosa *Cavalcata delle Walkyrie* essa non apparve abbastanza impetuosa e travolgente, e se nell'*Incantesimo del fuoco* gli agili disegni del motivo di Loge e di quello dell'incantesimo (a cui si innestano il tema del sonno e quello di Sigfrido) non spiccarono come sarebbe stato desiderabile, ciò si deve soltanto all'esiguità del numero degli archi, che sarebbe stato prudente aumentare. Anche gli scenarii parvero assai belli, specialmente quelli del primo e dell'ultimo atto; e se il cavalcare delle *Walkyrie* fu imitato in modo puerile, l'incantesimo del fuoco, col suo mare di fiamme, fu reso con un realismo abbastanza impressionante.

Possano a questa fortunata *Walkyria* seguire, in un avvenire non lontano, altre e non meno vivamente desiderate rivelazioni wagneriane!

Carlo Cordara.

SCAVI E SCAVATORI NEL RINASCIMENTO

Chi ha fatto i primi scavi più o meno archeologici? Vi è chi dice che siano stati i cristiani di Roma, quando nel primo medioevo scendevano nelle catacombe per trarne non soltanto corpi santi e reliquie, ma anche sarcofaghi ed altre opere di marmo ad ornamento delle chiese ed altri usi pratici. Tali ricerche divennero di più in più frequenti nei secoli dopo il mille, quando i marmi esistenti sopra terra cominciavano a scarseggiare. Si andò allora frugando per ogni dove con lo scopo di trovare materiale da costruzione o, peggio, pezzi di marmo per farne calcina. I grandi edifizi di Roma, i palazzi imperiali, le terme, i fôri furono spogliati da cima in fondo dei loro ornamenti di marmi preziosi, e finanche dei travertini e mattoni che potevano servire per fabbriche moderne: laddove qualche avanzo sopra terra faceva sperare ritrovamenti di tal genere, gli scavatori si addentrarono fra le rovine, qualche volta con gran fatica e pericolo. Di siffatti pericoli diede una viva idea una macabra scoperta recentissima nelle Terme di Caracalla. In un salone circolare, situato circa dieci metri sotto terra, che fu scavato nel luglio del 1912, si trovò la vôlta crollata, e sotto di essa otto o nove scheletri: di alcuni di essi uscivano dalle macerie il capo e parte delle braccia, di altri i piedi. Erano stati scavatori medievali, i quali, dopo aver tolto l'impellicciatura marmorea delle pareti ed i travertini che rinforzavano gli spigoli della sala, avevano cominciato a portare via anche i mattoni dagli angoli dei pilastri: allora la vôlta cedette, e li prese inopinatamente sotto.

Nonostante tali incertarelli del mestiere, non mancarono mai nei secoli di mezzo scavatori di rovine antiche; ed essi non di rado trovarono ricompensate le loro fatiche dal ritrovamento di tesori, monete e gioie antiche. Specialmente i sepolcri che fiancheggiavano tutte le vie antiche nella Campagna Romana, offrivano un vasto campo per tali ricerche. L'uso alquanto barbaro di seppellire con i morti grande ricchezza di oggetti preziosi, era stato estraneo ai primi secoli di Roma; anzi la legge delle Dodici tavole vietava espressamente «di mettere dell'oro con i sepolti nelle tombe, eccettuato quello che doveva servire per legare i denti», testimonianza curiosa circa l'arte dentistica quattrocento anni avanti Cristo. Ma nei tempi della decadenza, e specialmente nell'epoca cristiana, questo uso invalse di nuovo in proporzioni eccezionali: e quindi i sepolcri antichi attiravano la cupidigia degli scavatori. Il ritrovamento più cospicuo di oggetti preziosi che mai fosse fatto in un sepolcro romano, accadde quando, sotto il pontificato di Paolo III in occasione dei lavori per San Pietro, fu aperto il sepolcro dell'imperatrice Maria, figlia di Stilicone e consorte dell'imperatore Onorio. L'augusta donna aveva desiderato di riposare vicino al sepolcro del principe degli apostoli, ed il suo riposo non era stato turbato per più di mille anni. Ma quando, nel febbraio del 1542, gli operai della fabbrica di San Pietro per caso scopersero la sua sepoltura, tutto fu barbaramente devastato. Fu tolto dal sarcofago di marmo il corpo, avvolto in una stoffa intessuta d'oro, dalla quale, bruciandola, si ricavarono quaranta libbre del prezioso metallo. Intorno al cadavere erano tanti oggetti preziosi, che leggendone le liste fatte dai contemporanei allo scavo si pensa alle fiabe orientali delle *Mille e una Notte*. L'imperatrice aveva con sé ben quaranta anelli d'oro, ornati con varie gemme, fra i quali uno, con il ritratto dell'imperatore inciso in un gran smeraldo, fu da solo stimato 500 scudi. Vi erano orecchini, collane, pendenti ed altri ornamenti donneschi di ogni sorta. Un cofanetto d'argento, lungo quasi mezzo metro, conteneva una quantità di *bibelots*, vasetti di agata, onice ed altre pietre preziose, una lucerna in forma di lumaca intagliata in cristallo di rôcca con ornati d'oro, molte piccole figure d'animali intagliate in pietre ecc. ecc. Di tutte queste belle cose, disgraziatamente non esiste più traccia: papa Farnese si fece consegnare tutto, mandò l'oro nella zecca, e si servì delle gioie per ornare triregni mitre ed altri arredi sacri.

Si potrebbe stendere una lunga lista di simili ritrovamenti: ma sarebbe abusare della pazienza dei lettori, se volessi accennare anche soltanto ad una parte di essi. Ma non sarà fuor di proposito una osservazione generale. I lauti guadagni che qualche volta provenivano dagli scavi fecero sì che nel principio del Cinquecento la speculazione delle anticaglie invase a Roma tutte le classi della società, e vi prendevano parte anche le donne. Un atto notarile ritrovato dal chiarissimo Lanciani nell'Archivio Capitolino, si riferisce ad un consorzio fatto nell'ottobre del 1526 fra Jacopo dei Muti, nobile romano, e Lucrezia vedova di Nicolao Collino. Ambedue avevano l'intenzione di scavare nell'orto della chiesa di Santa Maria Liberatrice appiè del Palatino, e la Lucrezia aveva dato, come cauzione per parte sua, «una veste di panno negro; due scampoli di panno bigio e lionato; una filza di coralli, un cucchiaio e due forchette d'argento». Mi rincresce di dirlo, ma manca ogni notizia se la povera vedovella sia stata ricompensata da qualche frutto delle ricerche sotterranee per le quali forse aveva sacrificato la maggior parte di ciò che possedeva; e chi sa se Madonna Lucrezia e Messer Jacopo non siano stati adescati alla loro impresa da qualche farabutto, che fingeva di poter indicare infallibilmente il luogo dove riposavano splendidi tesori? Notizie di questo genere si spacciavano nella Roma del Rinascimento, come oggidì sulle quarte pagine dei giornali gli avvisi delle sonnambule ed i metodi infallibili per vincere al Lotto. Né tali fatti cessarono nei secoli più vicini a noi: per citarne un solo esempio, un manoscritto della fine del secolo XVII da me posseduto indica più di quattrocento luoghi a Roma, nell'Italia centrale, nella Toscana e nell'Umbria, ove si potrebbe scavare per ritrovare tesori. Le indicazioni sono abbastanza esatte, come si vede da alcune notizie relative a Firenze:

«In casa Capponi, in una camera terrena a piedi le scale a mano sinistra rompi, che troverai molti vasi d'oro et argento.

«Nella cantina Salviati nel muro vi è un moro scolpito, levalo, troverai gran tesoro.

«In casa Falconi troverai una grossa pietra con questo segno ⊏⊟—C I Θ; cava sotto, troverai gran denaro».

Simili libretti si trovano non di rado in un ben meritato oblio nelle biblioteche ed archivi: il più sorprendente è che i fortunati mortali che sapevano così esattamente il posto di tante ricchezze, non si siano serviti della loro scienza nel proprio interesse.

Ma lasciamo questo campo di fantasticherie ed imposture per ritornare in un ambiente più serio. Oltre alla ricerca di reliquie e tesori, uno dei motivi più efficaci per gli scavi di antichità sono state le costruzioni nuove. Quando nel Quattrocento e nel Cinquecento, la nuova Roma del Rinascimento sorgeva sopra le rovine della città antica e medievale, nello scavare le fondamenta di palazzi e chiese o nel tracciare nuove strade fra i ruderi antichi, fu ritrovata un'infinità di opere d'arte e di oggetti antichi. Uno dei primi che hanno lasciato memorie esatte intorno a scavi e ritrovamenti di questo genere, è Lorenzo Ghiberti, il grande scultore fiorentino. Egli, per esempio, racconta nei suoi *Commentari* il ritrovamento di una statua di un Ermafrodito, accaduto durante il suo soggiorno a Roma nel 1445. «Detta statua — sono le parole del Ghiberti — era di grandezza di una fanciulla d'anni tredici; la quale statua era stata fatta con mirabile ingegno. In detto tempo fu trovata in una chiavica sotto terra circa di braccia otto: per cielo della detta chiavica era a piano di detta scultura. La scultura era coperta di terra per insino al pari della via. Rimondandosi el detto luogo, che era sopra a Santo Celso, in detto lato si fermò uno scultore: fece trarre fuori detta statua e condussela a Santa Cecilia in Trastevere ove detto scultore lavorava una sepoltura d'uno cardinale; e d'essa aveva levato marmo per poterla meglio conducere nella nostra terra. La quale statua doctrina et arte et magisterio non è possibile con lingua poter dire la perfezione di essa» (segue una lunga ed esatta descrizione). Se la statua tanto ammirata dal sommo artista sia veramente pervenuta a Firenze, e quali siano state le vicende ulteriori di essa, disgraziatamente ci resta oscuro, ma che qualche volta le opere antiche, tornate alla luce dopo molti secoli, correvano rischi seri per fanatismo o superstizione, ce lo palesa un'altra storia raccontata dallo stesso Ghiberti. «Fu trovata — racconta egli in un altro capitolo dei suoi *Commentari* — una statua nella città di Siena, della quale ne feciono grandissima festa et dagli intendenti fu tenuta maravigliosa opera, et nella base era scripto el nome del maestro, el quale era excellentissimo maestro, el nome suo fu Lisippo; et avea in sulla gamba in sulla quale ella si posava uno delfino (*probabilmente sarà stata una Venere del tipo di quella medicea*).... Et con molto honore la collocorono in su la loro fonte come cosa molto egregia. Tutti concorsono a porla con grandissima festa et honore et murorono la magnificamente sopra essa fonte; la quale in detto luogo poco regnò in su essa. Avendo la terra moltissime aversità di guerra con Fiorentini, et essendo nel consiglio ragunati el fiore de' loro cittadini, si levò uno cittadino et parlò sopra a questa statua in questo tenore: Signori cittadini, avendo considerato da poi noi trovammo questa statua siamo sempre arrivati male, considerato quanto la idolatria è proibita alla nostra fede, doviamo credere tutte le adversità noi abbiamo, Iddio ce le manda per li nostri errori. Et veggiallo per effecto che da poi noi honorammo detta statua, sempre siamo iti di male in peggio. Certo mi rendo che per insino noi la terremo in sul nostro terreno, sempre arriveremo male. Su uno di quelli consiglierei essa si ponesse et tutta si lacerasse et spezzassesi et mandassesi a seppellire in sul territorio de' Fiorentini. Tutti d'achordo raffermarono el detto del loro cittadino et così missono in essecutione et fu seppellita in su el nostro terreno».

Fin qui il racconto del Ghiberti, il quale aggiunge di aver avuto la notizia «da uno frate antichissimo certosino chiamato di nome Fra Jacopo», il quale gli aveva fatto vedere anche un disegno della statua di mano di Ambrogio Lorenzetti. Che la storia, malgrado qualche dettaglio inverosimile, sia autentica, ce lo attestano documenti tuttora esistenti nell'Archivio di Siena: secondo questi la statua posta sul Fonte Gaia, fu rimossa da questo posto nel novembre del 1357 «perchè pareva indecente». Chi sa, se un giorno i frammenti della povera Venere torneranno alla luce in qualche luogo sul confine del territorio fiorentino e senese, ove nel trecento fu clandestinamente sepolta di nuovo, con l'intenzione di arrecare danno alla repubblica vicina ed emula!

Se in questo caso superstizione e fanatismo si mostrarono pericolosi alle opere antiche, un altro aneddoto di un'epoca più recente si potrebbe addurre come illustrazione del vecchio proverbio *summum ius summa iniuria*. Narra Flaminio Vacca, scultore e scrittore della seconda metà del Cinquecento, che: «in Roma appreso al Palazzo della Cancelleria, nella via dove habitano gli liutari, a tempo di Papa Giulio terzo fu trovato sotto una cantina una statua di Pompeo da quindici palmi alta, et haveva un muro divisorio sopra il collo fondato, quale testa passava in casa del vicino di colui che haveva cavato e trovato il restante della figura: l'uno inibì l'altro, tenendo ciascuno di loro essere padrone di detta statua.... finalmente havendo litigato un pezzo, venuti alla sententia, l'ignorante giudice disse et sententiò che se gli tagliasse il capo, e ciascuno havesse quella parte che si ritrovava essere in casa sua.... Pervenuta all'orecchio del cardinale Capo di Ferro sententia così sciocca, subito fece sospendere la sententia, et andò da Papa Giulio narrandoli il successo; restò il papa stupefatto di tal sententia, immediatamente ordinò che si cavasse con diligenza.... mandò 500 scudi che se li dividessero tra loro padroni. Il papa poi ne fece un largo dono al cardinale Capo di Ferro». La statua menzionata dal Vacca esiste tuttavia nel salone del palazzo Capodiferro-Spada nel Rione Regola.

Il Cinquecento, nel quale ci siamo inoltrati con quest'ultimo racconto, segna un progresso assai notevole nella scienza archeologica. Si comincia a sostituire alle ricerche casuali o fatte per scopi puramente pratici, l'investigazione metodica che mira a dare lumi nuovi sopra problemi di storia ed arte mediante scavi fatti sui luoghi. A Raffaello d'Urbino si attribuisce il grandioso progetto di liberare e far ritornare alla luce i più splendidi monumenti di Roma antica, i palazzi imperiali, i fôri, anfiteatri, teatri e terme; e dopo aver ricercato nei particolari ogni edifizio, di riunire tutto in un gran disegno, che ponesse sott'occhio dello spettatore gli splendori della Città Eterna «come se egli fosse presente». I contemporanei parlano con entusiasmo di quel progetto del sommo artista, rimpiangendo che la sua morte prematura ne impedisse l'esecuzione. Forse le difficoltà materiali e pratiche sarebbero state maggiori che il geniale Urbinate non immaginasse; ma certo è che l'iniziativa da lui data perdurò anche dopo la sua morte. Gli artisti della metà del Cinquecento continuano a studiare i monumenti antichi di Roma; per aver certezza sulle parti sepolte sotto terra, essi non di rado fanno scavi, non più per ricerca di materiali, ma per puri scopi scientifici. I disegni e le stampe del Peruzzi, dei Sangallo, del Dosio, del Duperac, del Labacco, del Ligorio, del Lauro e di molti altri dànno testimonianza di questa operosità maravigliosa, che diventò proficua non meno per lo studio delle antichità che per lo sviluppo dell'arte moderna.

C. Hülsen.

SNOBISMO E GENERI AFFINI

Snob, chic, smart, élite, five o' clock, soirées dansantes, pesage, bridge, règles du maintien, carnet, pique-assiette, gentleman, Società dorata, Gran Mondo, Alta Società, High life.... Neologismi spaventosi da far drizzare i capelli in testa a Pietro Fanfani, a Giuseppe Romanelli, a Costantino Arlìa, a quanti vocabolaristi, filologi, scrittori cruschevoli meditino con raccapriccio sulla sorte della patria favella e vedano ogni giorno arricchito il *Lessico dell'infima e corrotta italianità* nella stessa misura in cui s'impoverisce l'altro lessico, quello dell'italianità sana ed eccelsa.

Ebbene, codesti neologismi sono alcuni fra i moltissimi in uso presso l'Alta Società, dove, se non si può affermare che stan tutte male lingue, una buona lingua è impossibile trovarla. L'Alta Società presenta altri fenomeni curiosi (vedete, anche *fenomeno* è da mettere all'indice!): non solo vi si parla male, ma non si lavora, non si studia, non si ama, non si fa del bene, non si progredisce in alcun modo, né sulla via difficile della scienza, né su l'altra sdrucciolevole del buon costume, né sulla terza a precipizio dell'amor del prossimo. Le categorie sociali produttive non vi partecipano se non per caso e saltuariamente, perchè il carattere precipuo dell'Alta Società consiste nell'essere infeconda sia nel bene sia negli amori. Dà incremento al commercio ed alle industrie, questo è vero: gl'impresari di teatri, gli allevatori di cavalli, i caffettieri, i floricultori, le sartorie, le modisterie, i commediografi, i novellieri bourgettiani, i resocontisti mondani, vivono, si può dire, alle dipendenze delle signore e dei gentiluomini, ne formano le salmerie e gli equipaggi. Fate la statistica dei guanti di lusso, delle cravatte di lusso, delle novelle di lusso, dei pizzi, dei veli e vedrete quale strage vi apporterebbe la scomparsa dell'Alta Società, con lutto grave delle fabbriche, delle case di mode, delle giovani ricamatrici e dei giovani letterati.

Ma che cosa è infine questa Società? Come si forma, come si chiama, come vive, come muore? Un certo Mario Scot (è un pseudonimo?) si occupa di darcene un'analisi delicata e profonda nel suo libro *Filosofia dello Snob* (Roma, Garzoni, ed.), al quale auguro larga diffusione perché difficilmente mi è accaduto di consentire con un autore come con lui; perché le sue pagine sobrie e quasi povere, ma nella loro nudità efficacissime, viscerano un fatto di psicologia sociale, ne indicano con evidenza l'origine, lo svolgimento, i danni, i rimedi. Il suo scritto appartiene ad una letteratura di osservazione diretta, assai scarsa presso di noi eppure forte e suggestiva, che interessa ad un tempo l'arte e la vita; onde l'assoluta mancanza di fronzoli e di richiami letterari.

Si tace persino (ed è logico in ricerca simile) della etimologia di una parola tanto curiosa come la parola «snob». Il Panzini, nell'ottimo *Dizionario moderno*, ne riporta una spiegazione ingegnosa, dic'egli, se non vera: «*Nobs* abbreviazione di *filius nobilis*, detto nei collegi dei giovanetti patrizi. Coloro che vi si accostavano o ambivano accostarsi, erano detti *quasi nobs*, indi *snobs*». Mi sembra sia più semplice risalire al significato inglese originale di «snob» che vuol dire, ben diversamente da quanto s'intende presso di noi, un uomo di maniere rozzamente volgari: alla lettera, *snob* = ciabattino. *Snob* inglese richiama il germanico *schnoben* equivalente a *schnieben* o *schnauben*, e *schnauben* indica lo sbuffare dei cavalli e della macchina a vapore, il fremere di una bestia feroce, lo stronfiare di una persona grassa.

La parola *snob* ha quindi avuto la sua evoluzione e W. Thackeray in una serie di studi umoristici, usciti la prima volta nel settimanale *Punch*, l'ha consacrata nella storia delle lettere. «Snob» è intanto l'uomo che ammira le cose volgari e passa innanzi, senza comprendere, alle cose belle; già il Leopardi scrisse che le persone non sono mai ridicole se non quando vogliono parere ciò che non sono, e lo «snob» vive, ed è ridicolo, appunto nella beata volontà e soddisfazione dell'apparenza diversa dalla realtà. Il giovine di mondo del teatro contemporaneo è degli *snobs* più usuali: possiamo numerare tra gli elementi che ne costituiscono il carattere, aver moglie e trascurarla, debiti e non pagarli, amanti e rovinarsi per esse; amici di giuoco, di circolo, di avventure; esporsi nei duelli e negli scandali, vivere, più che in casa propria, in casa altrui, di notte anziché di giorno.

Una categoria di *snobs* particolarmente equivoci venne descritta nell'interessante romanzo di Guérin-Ginisty, *Les Rastaquouères* (Paris, Rouveyre, 1883). Mario Scot definisce il *rastas* «un mancato alla vita dello *snob* per difetto di *chic*», ma io credo giusta una più larga interpretazione, cui giova l'analisi etimologica della parola. *Rastaquouère* deriva dallo spagnuolo *rastacouero* = conciatore di pelli e dal senso proprio (si dicono *rastacoueros* nella Repubblica Argentina i mercanti arricchiti con la industria delle pelli) passò presto al senso figurato, sì che oggi quel nomignolo è dato allo straniero, meglio se americano del Sud, che s'installa, lussuoso e fastoso, a Parigi, ma rivela nella sua origine e nella sua condizione di fortuna qualcosa di dubbio o di non normale. *Rastaquouère*, in genere, è chiunque si dimostra maestro nell'arte di sbalordire il prossimo, nelle stravaganze, nelle eccentricità. Vi sono *Rastaquouères* indigeni — scriveva Bachaumont nel *Gil Blas* — Sarah Bernhardt, ad esempio, come già la Rachel; Don Carlos era un *Rastaquouère* reale. Oltrechè dall'America del Sud, se ne esportano in gran numero dalla Polonia, dalla Russia, dall'Italia.

***

Torniamo allo Scot ed alla sua analisi. Con ragione, mi pare, egli nega che lo snobismo sia un prodotto della casta aristocratica di altri tempi, una sopravvivenza del passato; non si spiegherebbe infatti la gran voga di cui esso gode oggi nella società borghese e godrà certo anche domani, perchè non è tale da esporsi in breve all'inaridimento e alla morte. Il mondo dello *chic* fiorisce proprio nella nostra democrazia, con la minore importanza dei valori spirituali e il trionfo di altri valori — abilità, intelligenza, danaro — onde, nel bisogno sociale di un ceto distinto e parassitario, si compie l'alleanza e la fusione di tre classi: i nobili anche spiantati, i borghesi purchè ricchi, e il terzo stato — chiamiamolo così — di gente né nobile né ricca ma dotata di qualità estetiche — raffinatezza, eleganza, buon gusto — la vera anima dello *sacè*, bisognosa di emergere lusingando gli uni e gli altri, attraendo a sé in compenso, sia i riflessi del blasone sia le comodità della ricchezza.

La mondanità è una istituzione che provvede «alle manifestazioni collettive della eleganza ed eccellenza della forma esteriore per mezzo di riunioni in ambiente o ritrovi mondani». Quando di un uomo si è detto che è *chic*, in società può reputarsi contento. Ecco le regole del *maintien*, del portamento, del contegno: il gesto misurato, il sorriso immancabile anche se celi angustie intime, la stretta di mano, il saluto vario secondo le occasioni, se fatto in istrada o in un salotto, a signori o a signore; l'abilità del simulare una simpatia e dissimulare il contrario, l'arte di *débiter des mots*, di crearsi fama di uomo terribile, ecc. ecc. E dove lascio la scherma e il ballo coi relativi maestri per mezzo dei quali si ha la promozione da borghese a gentiluomo come nell'immortale commedia di Molière? E le cerimonie, gli inchini, gli strascichi nei ricevimenti? Oh delizioso impaccio di Madame Sans-Gêne!

Ma i tipi tratteggiati dallo Scot ci distolgono da pur gradite reminiscenze di teatro. Qui lo Scot è stato forse troppo succinto. Tuttavia le sue fisionomie morali, se non brillanti come nello Thackeray, sono esatte. Prima categoria, dei vanitosi semplici «i quali nelle

soddisfazioni dell'amor proprio, che derivano da una posizione mondana più o meno brillante, riducono tutto intero lo scopo dell'esistenza ». Non sanno di nulla e costituiscono la maggioranza delle *personnes du monde*. Di fronte a loro, gli arrivisti, autori di *combinaisons* soprattutto matrimoniali per sé e per gli altri; i « manichini » sfruttatori del proprio buon gusto, mecenati di artisti, tappezzieri, sarti, da cui si fanno pagare, in natura, una comoda *réclame*; i *pique-assiette*, eterni e ricercatissimi invitati a feste, pranzi, ecc.; la *cocotte* aristocratica che è ricevuta perché i suoi guadagni figurano sotto partite fittizie, ad esempio partite di giuoco; veri storni di bilancio esenti da revisione parlamentare! Taccio dei *rastas* di cui ho più sopra discorso.

Se io volessi accennare al prototipo degli *snobs*, designerei il balzacchiano Rastignac: per l'epopea, cioè la grandezza e la decadenza dello snobismo, inviterei a leggere o a rileggere il romanzo nel quale Rastignac ha tanta parte: *Illusions perdues*.

Illusioni perdute: la morale della vita mondana. Anime vuote che si ammantano d'ipocrisia, vite inferiori di cui l'apparenza è la veste e la vanità il contenuto. Nei terreni grassi e umidi, attorno ai muri solidi, alle piante fruttifere, nelle riviere dove l'acqua non scorre più, nei piccoli stagni dispersi lungo la campagna, fiorisce una lucente vegetazione parassitaria, nido di libellule, origine di miasmi, attraente e desolante: luce, colori, veleno. Anche tra i fili d'erba lo snobismo infiltra le sue trame. Vi hanno corrispondenze tra i regni della natura.

Bisogna liberarsi dal predominio dell'estetica. Magari cominciare con l'abolizione della filantropia. Chissà? sopprimendo patronati, comitati, feste di beneficenza, ecc. cadrebbero molti orpelli, si disingannerebbero molte anime. La vita sociale domanda un'infusione plebea di volontà, di serietà intima. Quando il termine *snob* sarà punito dai tribunali come un'ingiuria e ricupererà il valore etimologico di persona sciocamente volgare, ci potremo chiamare soddisfatti: come moralisti, perché l'evoluzione della cosa si accompagna all'evoluzione della parola; come puristi, perché molti vocaboli stranieri seguiranno in esilio, dolente e comica coorte, i propri signori. Le due pedanterie dell'anima e della lingua celebreranno un comune trionfo.

Giovanni Rabizzani.

La riforma della scuola media

Ho scorso le pagine dei due ponderosi volumi messi insieme dalla Commissione Reale per l'ordinamento degli studi secondari in Italia (1909); e le ho scorse non senza un profondo sentimento di tristezza. Quelle pagine denunciano spietatamente tutti i mali, tutti i difetti, tutte le insufficienze di cui soffre la scuola, che dovrebbe essere preparazione fondamentale ed organica alla vita nelle nuove generazioni; e, mentre l'accordo delle denuncie non potrebbe essere più perfetto, manca invece ogni consenso nei rimedi da proporre, e soprattutto manca, negli stessi proponenti, la convinzione che i rimedi variamente proposti abbiano virtù di sanare l'organismo malato o impotente.

Eppure l'esigenza della riforma è improrogabile. Quei volumi sono là vivo testimonio ad avvertire che il problema delle condizioni economiche degli insegnanti non può disgiungersi da quello della riforma integrale o parziale della scuola. Non vi ha ormai alcuno, in Italia, che non conosca e non condanni le tristi condizioni fatte agli insegnanti delle scuole medie, per la insufficienza degli stipendi, per la gravità del lavoro e degli orari, per la lentezza della carriera; ma, d'altra parte, non vi può essere alcuno, io credo, che non debba desiderare una riforma più profonda e più risolutiva. Vi è in tutti la persuasione che un giusto e dovuto elevamento di stipendi non basterebbe da solo a portar sicuro rimedio; né una legge puramente economica può essere desiderata sinceramente dalla parte migliore degli insegnanti, perché una tal legge sarebbe, per troppo lunghi anni, la consolidazione dello stato attuale di disagio, in cui andrebbero iniquamente confusi gli insegnanti che compiono una funzione utile nella scuola, con quelli che questa utile funzione, anche senza loro colpa, non compiono e non possono compiere. La scuola media ne risulterebbe ancora abbassata, nella sua funzione pratica e nella coscienza della nazione.

Comincio da una constatazione di fatto, che dodici anni d'esperienza scolastica mi consentono di formare. La scuola classica, che è pure la base dell'insegnamento nostro, consente ormai da un decennio il passo alle scuole superiori a giovani, che, tranne rare eccezioni, si dimostrano ogni anno meno preparati e colti; che non soltanto ignorano il greco, ma incespicano al più modesto passo di latino classico o medievale; che mal conoscono le grandi fasi della storia antica e moderna; che difettano delle nozioni più generali e più necessarie. Non vi ha dubbio alcuno che questi giovani, ed anche i migliori, non possono reggere il confronto con la media della generazione, che vent'anni addietro stava per uscire o era appena uscita dal liceo, almeno per la somma e per la sostanza delle cognizioni. Ho supposto, qualche volta, che le tendenze moderne verso una più larga e abbondante preparazione scientifica compensassero, nell'attuale liceo, e compensassero questo scadimento letterario; ma i colleghi della facoltà di scienze mi hanno perfettamente disingannato, assicurandomi che le lacune delle cognizioni scientifiche non sono meno deplorevoli. Negli insegnanti universitari si va formando la convinzione che la licenza liceale, la quale è stata per quasi cinquanta anni titolo sufficiente per l'ingresso alle scuole superiori, sia ora quasi senza importanza e che convenga ormai ripristinare gli esami di ammissione alle singole Facoltà, posto che la preparazione generale e tecnica dei licenziati d'oggi si dimostra così insufficiente.

D'altra parte non credo che siano migliori le condizioni delle scuole tecniche e professionali. La scuola tecnica soffre per il numero eccessivo delle materie e delle ore d'insegnamento, e dà una educazione letteraria e scientifica giudicata impari al fine. l'Istituto tecnico potrebbe dare frutti migliori, né certo appaga con la sezione fisico-matematica alle esigenze della cultura superiore; la scuola magistrale, soffocata sotto il cumulo delle materie e degli insegnanti, serve appena agli scopi di una elementare istruzione, ma dà nel complesso frutti scarsi e vani. L'insegnamento artistico, ugualmente e innaturalmente separato dagli elementi della cultura e dalla tecnica delle professioni, è un corpo senz'anima, che produce qualche artista solitario ed autodidatta e una gran massa di spostati.

Ma il disagio, che potrebbe essere meno sensibile per queste scuole, le quali hanno fini vari e complessi, si fa più profondo nella scuola classica, la quale, a parte qualche deviazione, ha il solo fine della cultura, ossia della preparazione letteraria e scientifica sufficiente al primo affacciarsi agli studi superiori.

Conosco le ragioni che generalmente si adducono a giustificare questo decadimento della scuola media: l'eccessiva indulgenza degli ordinamenti scolastici dell'ultimo decennio, sapientemente congegnati per lasciar salire di straforo la mala con la buona voglia; la irrequieta variabilità di quegli ordinamenti; il numero soverchio degli alunni per ogni classe; le cattive condizioni economiche degli insegnanti, che obbligano questi ultimi a cercar fuori della scuola un lavoro difficile e snervante; queste ed altre molte ragioni, che la Commissione Reale lungamente enumera e discute, non mi sembrano bastevoli a spiegare il fenomeno. A quelle cause si potrà forse metter riparo, ma forse la scuola non ne sarebbe risanata.

Soprattutto è da osservare che questa profonda decadenza della scuola media si manifesta quando, almeno nel complesso, la preparazione dottrinale e tecnica degli insegnanti si è fatta migliore; quando la scuola è stata svecchiata da elementi fiacchi o non degni; quando più non avviene che, come una volta, un medico o un ingegnere siano chiamati a insegnare il latino o la storia. La classe degli insegnanti secondari è senza dubbio, nella sua grande massa, migliorata, ma i risultati della scuola si sono fatti incomparabilmente peggiori.

Evidentemente, il male è molto più profondo di quanto è sembrato fin qui; né sarà tolto col venir meno, se pur si riuscirà, delle cause sopra accennate. Io sono da lunga ora convinto che il vizio organico della scuola media in Italia dipende dal metodo dell'insegnamento, che sminuzza ed esaurisce la responsabilità dell'insegnante, e allenta e taglia il vincolo che deve stringere i discepoli al maestro. Finché non si sia restaurato il sentimento della responsabilità dell'insegnante, che oggi ha cessato di pulsare nella scuola, finché non si sia rianimato lo spirito d'unione tra maestri e scolari, spirito oggi assente tra le fredde pareti dei nostri istituti secondari, sarà vano sperare nella rinascita. Tutti gli altri rimedi, che toccano soltanto qualche aspetto particolare del problema scolastico, senza raggiungerne l'intima essenza, non potranno essere che pannicelli appena tiepidi su un organismo malato, che ha bisogno di una cura energica e radicale.

La scuola media deve essere lo strumento per la formazione delle menti e delle coscienze degli alunni. Oggi, sotto il peso di molte e disparate discipline, ognuna per sé utile, senza dubbio, alla cultura, ma in gran parte inutili a quel primo fine; divisa nella molteplicità dei metodi più disparati e degli insegnanti più diversi, la scuola media serve appena a diventare un magazzino più o meno completo di cognizioni utili e meno utili, sicché sfugge ogni mezzo di controllo, ogni virtù di educazione. Gli insegnanti migliori, non meno che i mediocri, disperdono le loro attività; e gli alunni vedono nei professori, da cui si sentono divisi da una barriera insormontabile, non altro che una somma di dottrina, più o meno digesta, a cui non anelano di arrivare.

Per raggiungere quel primo fine, non vi ha che un solo mezzo: restituire intera agli insegnanti la responsabilità precisa della loro azione. Alla sua volta, per giungere a questo, non vi ha che una sola via: affidare i giovani ad un solo insegnante, che li assuma alle prime classi, li accompagni a grado a grado per le vie del sapere e li consegni al termine della loro preparazione mentale e della loro formazione morale.

Non vi ha riforma che possa essere più semplice di questa; non ve ne è alcuna che possa essere più efficace. Essa si richiama ad un metodo vecchio, ad un metodo che fu già proprio delle antiche generazioni, e che queste generazioni formò in modo ben altrimenti efficace delle attuali. Questo ci garantisce della sua intima bontà. Ogni forma sociale, insegna il Machiavelli, per farsi migliore, ha da ritornare alle sue origini. Senonché questo ritorno avviene dopo nuove esperienze, dopo che la scienza si è rinnovata coi metodi della specializzazione. Si era creduto che questi metodi dovessero portare il loro riflesso anche nella scuola media, e si venne ai sistemi moderni della molteplicità delle discipline e della varietà degli insegnanti. Io credo che fu grosso errore; ma voglio anche ammettere che errore non sia stato. Poiché oggi non risponde più al fine, o reca cattivi risultati, vuol dire che si è esaurito da sé, e che bisogna seguire il consiglio del Machiavelli, ritornando alle sorgenti. E si troverà tosto la vena limpida e pura, e la riforma potrà divenire un fatto compiuto.

Io non credo d'aver bisogno d'indugiarmi sui danni di quella molteplicità di discipline e di insegnanti, che è la principale caratteristica della scuola odierna e la ragione principale della sua decadenza. Lo storico futuro, che, a titolo di curiosità, interrogherà i metodi dell'insegnamento secondario nella seconda metà del secolo XIX, stenterà a credere che alle menti tenere dei giovani si volesse imporre sul serio il peso di tante materie e la visione caleidoscopica di tanti professori; non vorrà credere che si reputasse l'insegnante d'italiano incapace di porgere ai giovani gli elementi della storia, che all'interprete di Virgilio e di Orazio si negasse il diritto di commentare e spiegare Dante o il Carducci. E la vastità dei programmi, carichi di dati di fatto e di particolari minuti ed oziosi, la varietà infinita e incredibile delle discipline in quelli contemplate, a primo aspetto impari alle menti giovanili a cui parevano indirizzate, saranno rivelate nel loro giusto aspetto soltanto allorché lo storico si accorgerà che la scuola non si preoccupava già di obbedirvi, ma si contentava di svolgersi in un continuo giuoco di elusioni, in un continuo palleggio di responsabilità, in un continuo avvicendarsi di insegnanti, che spesso non avevano né il modo né il tempo di occuparsi del programma e degli alunni.

La riforma proposta rompe d'un colpo tutto il vecchio organismo esaurito e guasto, e lo rinnova con la linfa feconda della responsabilità assidua e diretta degli insegnanti, con la cooperazione immediata e persistente degli insegnanti e degli alunni. Assegnare al maestro il compito di guidare per cinque o sei anni consecutivi la formazione della mente e della coscienza dei propri discepoli, significa realizzare di un tratto un grande risparmio di energie e di tempo; elevare l'insegnante nella sua nobile funzione, mentre ora è depresso e isterilito in una specializzazione priva di valore; dare agli allievi un insegnamento veramente sostanzioso e proficuo, che diverrà materia cerebrale delle loro menti, laddove i piccoli insegnamenti, sminuzzati e sparsi nelle piccole ore di diverse voci e di diversi metodi, non hanno presa alcuna sui loro cervelli.

Descrivere ora le complicazione degli orari nelle scuole secondarie sarebbe impresa quasi impossibile: lo sanno i capi d'istituto, che consumano il loro ingegno a quel giuoco da infanti; lo sanno i professori, che, nei loro istituti e nelle supplenze estranee, sciupano la parte più preziosa del loro tempo; lo sanno gli alunni, che sbarcano il lunario di quelle cifre arabiche con la maggiore disinvoltura e con la più allegra spendita di tempo. È l'assurdo portato nella realtà. Quella riforma supera tutto questo complicato intreccio di cifre, e lo risolve in un quadro semplice e breve, che restituisce la serenità all'insegnante, il profitto agli alunni, la dignità alla scuola.

Il problema delle ispezioni e dei controlli trova, nel nuovo sistema, la funzione utile e l'organizzazione naturale; oggi si creano e si rimutano organismi e funzionari, senza scopo e senza vantaggio. Gli esami finali degli alunni possono servire, in modo semplice e mirabile, a dimostrare la capacità degli insegnanti ed il profitto degli alunni. Gli insegnanti inetti sono eliminati, con un processo spontaneo di selezione, che non potrebbe essere più semplice e più giusto. Né si creda che le eliminazioni dovrebbero essere numerose e gravi: è un errore di valutazione, che ho spesso sorpreso nella coscienza di amici carissimi, i quali vivono nella scuola, ma che non risponde alla realtà delle cose. Gli insegnanti capaci e valorosi sono numerosissimi nelle scuole: oggi, costretti a spezzettare un pochino di scienza ad un numero stragrande di alunni, che non han tempo di conoscere, non valgono a mettere in evidenza le loro attitudini, e compiono svogliati la loro funzione. Restituite a questi insegnanti la responsabilità della loro opera, e li vedrete in tutta la loro capacità. Resterebbero fuori solo gli inetti, e credo che sia un bene, per gli insegnanti e per la scuola.

Potrò altra volta chiarir meglio tutti i singoli vantaggi di questa riforma, che può rinnovare la nostra scuola media. Ora mi preme che qualche facile punta di critico non me la infirmi con una generica accusa di utopia o di sogno; e perciò assumo ad esaminarne due soli aspetti: l'attuabilità pratica ed i mezzi opportuni ad alleviarne i possibili difetti.

A rendere pratica questa proposta, è necessario anzitutto tener presente che, nella scuola media, vi è una distinzione di funzioni, e quindi occorre una cernita di funzionari capaci. Tutto il resto del problema si risolve in una questione di numero d'alunni e di aule scolastiche.

La scuola media ha una doppia funzione, che si è imposta alla pratica della vita in tutti i tempi e che continuerà a manifestarsi indeclinabile: una funzione di preparazione, che è quella destinata a porgere ai giovani gli elementi essenziali dell'educazione e della cultura generale; un'altra funzione diversa, che è fine a sé stessa, la funzione professionale. Nell'ultimo cinquantennio, queste funzioni sono state in parte confuse, ma già si accenna la tendenza a tenerle meglio separate. L'Italia ha bisogno di istituti professionali, e potrebbe averli se essa sapesse utilizzare i germi che possiede nelle scuole tecniche e artistiche, indirizzandole a più positivi risultati. È un problema che ho altra volta toccato. Mi si consenta ora di sorvolare, di affermare quasi. La scuola professionale ha da essere soprattutto rivolta a scopi pratici. A questi serve la tecnica specializzata; e qui le distinzioni tra gli insegnanti sono ammissibili, per quanto io sia convinto che anche su questo terreno si è esagerato. L'Istituto tecnico, che pure è tra gli strumenti meno imperfetti della nostra preparazione scolastica è in qualche punto sovraccarico. La scuola magistrale è un incredibile e mostruoso organismo, che disperde le migliori energie e non serve al suo fine. Basti il pensare che ai futuri maestri si impone una serie, e so dire ridicola di discipline e di insegnanti, che non servono nemmeno ad una utile infarinatura di elementi primordiali. Non basta l'italiano, la storia, la pedagogia, il francese, la geografia, la matematica, la calligrafia, il disegno; si aggiunge scienze naturali, agraria, diritti e doveri, canto, lavoro manuale, ginnastica, e chi più ne ha più ne metta. Sembra il sogno di un infermo.

Anche queste scuole possono essere utilmente semplificate, ma è naturale che ad esse occorrono anche strumenti tecnici, che hanno bisogno di una certa specializzazione. Quel ch'è certo si è che, anche per esse, gli insegnamenti di cultura debbono essere affidati a pochi insegnanti, che rispondano direttamente della preparazione degli alunni.

Ma la scuola di cultura non ha nemmeno queste esigenze tecniche. Essa deve essere formata con le energie degli insegnanti e con il buon volere degli alunni; e ad essa vanno destinati tutti i migliori. La scuola di cultura, io non ho su questo punto dubbio alcuno, deve serbare il suo fondamento nazionale con lo studio del latino. Qui è lo spirito delle nostre tradizioni, il fascino dei nostri ideali, la forza della gente nostra. Rinunciare a questo studio, sarebbe come distruggere il patrimonio più geloso della nostra vita odierna. E l'insegnamento del latino deve incominciare, come oggi, dalle prime classi della scuola media; dovrà essere soltanto meno minuzioso e più sostanziale.

L'idea della scuola unica di primo grado, propugnata dalla Commissione Reale, scuola che dovrebbe essere un prolungamento della scuola elementare, ancora per tre anni, ed una vana ripetizione della scuola tecnica, sarebbe un errore irreparabile, poiché ritarderebbe senza scopo, per troppo lungo periodo di tempo, il diritto della gioventù nostra di accostarsi, fin dal primo spiraglio di una cosciente attività intellettuale, alle fonti sacre della nostra vita.

Posto ciò, è forza che l'ideale d'apprendimento della cultura, fondato sull'influsso continuativo e pratico di un solo insegnante responsabile, soffra una prima limitazione. L'insegnamento dei primi elementi non potrebbe, se non con qualche noia, essere professato dal maestro, che dovrà guidare le menti alle fonti vive della cultura. Io penso perciò che la prima fase, quella del ginnasio inferiore (tre anni), dovrebbe essere affidata ad un distinto insegnante, che, insieme col professore di matematica, dovrebbe consegnare i giovani, già provati ai primi incontri del sapere, ai nuovi insegnanti della fase superiore. Quest'ultima comprende insieme i due anni del ginnasio superiore e il triennio del liceo: è l'età della maturazione della cultura, e qui conviene che gli insegnanti più eletti si adoprino veramente a formar la mente e l'animo dei giovani. Ho già detto che questa formazione deve esser fatta da un solo insegnante veramente colto a cui si riconosca il diritto d'insegnare l'italiano e la storia, come il latino e il greco. Solo a questo modo si può restaurare la dignità dell'insegnante e raggiungere i fini di una solida cultura. Né so come si neghi all'insegnante colto il diritto di far sentire come la cultura sia una somma digesta di elementi da ogni parte indotti a formare la mente e la coscienza dei giovani; una somma a cui egualmente contribuiscono l'italiano ed il latino, il greco e la storia; né so, per non dir altro, come si consenta che il giovane possa credere che esistano due rinascimenti, quello insegnato dal professore d'italiano e quello insegnato dal professore di storia; né so come si consenta di far credere che il metodo per apprezzare una pagina di Cicerone o un brano di Virgilio debba essere diverso da quello con cui si gusta la prosa del Galilei o la lirica del Leopardi. Somma digerita, ripeto, di elementi tratti da diverse fonti. E allora, perché si pretende che questa somma sia faticosamente fatta dagli alunni (che spesso si risparmiano questo lavoro), traendola dai frammenti ad essi diversamente esposti da diverse voci, e non si concede, con molto maggior risparmio di energie e di tempo, che l'insegnante, il quale ha compìto già quella somma, la riversi intera nella coscienza dei suoi discepoli, plasmandola con la sua forza e con la sua esperienza?

L'insegnante che assume il ragazzo appena sveglio e provato, alla quarta ginnasiale può condurlo, con dignità e con profitto, per i vari gradi del sapere, alla licenza liceale. Dovrà aggiungersi soltanto nel liceo, a tempo opportuno, un professore di filosofia, per il carattere tutto sostanziale, e non letterario, di questo insegnamento. Naturalmente, resta affidato a parte, lo studio delle matematiche e delle scienze; preferibilmente con un solo insegnante, posto che anche la matematica ha una base fisica; al più con due, uno di matematica, uno di scienze.

All'attuazione pratica di questo programma occorre che l'insegnante abbia pochi alunni, non più di venti. Non si creda che ciò aumenti l'esigenza del numero degli insegnanti, con aggravio enorme del bilancio. Non posso qui dilungarmi in particolari, ma la riforma proposta, che utilizza energie ora disperse, consente anzi di diminuire, non già di aumentare gli insegnanti. Poche ore di scuola seria valgono più che molte inutili ore di vano esercizio verbale. Mi son proposto anche il problema delle aule scolastiche, e l'ho visto superabile.

E vengo ora ai difetti del sistema. Insegna il Machiavelli, e non invano richiamo ancora questo maestro di esperienze sociali, che ogni riforma umana, per correggere un vizio, incorre fatalmente in un altro, e che l'arte della politica consiste nel saperla volgere al minore. Difetti sono anche nella riforma proposta, ma infinitamente inferiori a quelli, più oltre insoffribili, del sistema d'oggi. Si può sospettare, anzitutto, che pochi siano gli insegnanti capaci di assumersi una responsabilità così grave e così perigliosa. Io ho detto già che sono convinto che siano molto più numerosi di quel che non appaia oggi, nell'epoca in cui prevale un sistema che li aduggia e li esaurisce. Si dirà che, se può essere invidiabile la ventura dei giovani i quali saranno affidati ad un insegnante veramente degno, sarà invece estremamente deplorevole, perché irreparabile, la condizione di coloro che, per lunghi anni, fossero costretti ad un insegnante inetto o svogliato. Rispondo che il danno sarà presto riparabile con l'eliminazione dei meno atti, i quali dovrebbero essere destinati alle scuole professionali o, in casi estremi, revocati d'ufficio; e potrei aggiungere che il danno di pochi (e saranno pochissimi) non potrebbe impedire l'avviamento alla fortuna della grande maggioranza della nostra gioventù.

Non mi illudo di dir cose nuove, né peregrine. Non qui soltanto è il merito del pensiero. Ho coscienza di dir cose lungamente pensate, che rispondono alla mia coscienza d'italiano e d'insegnante. So che la scuola media soffre una grave crisi, e sono convinto che questa crisi non sia soltanto nel numero degli insegnanti e nella somma degli stipendi. Auguro che la scuola possa risanare anche per altre vie. A me sembra che quella ora suggerita, che è la via della vecchia tradizione nazionale, possa essere battuta con fede. Molte sono per l'uomo, come per le anime, le vie della salute: si tratta di scegliere, secondo i casi e secondo i tempi, la via più sicura e più pratica.

Arrigo Solmi.

UN DIALOGO SULL'OCEANO

« Fra i due mondi » di G. Ferrero

Per discutere di alcuni gravi problemi — insolubili anche? Forse, ma sono appunto gli insolubili i soli che appassionino veramente la discussione — Guglielmo Ferrero ha ripreso la antica classica forma del dialogo. Ernesto Renan glie la indicava come la più adatta a quei problemi che la mente umana ha bisogno di ridiscuter sempre senza conchiudere mai.... E il più puro dei discepoli di Renan, Anatole France, può avergliene offerto un modello mirabile nella *Pierre blanche*, in cui l'argomentazione logica si adorna di invenzioni fantastiche quanto basta per dar l'illusione del romanzo senza deviare la precisione della linea logica. Anche questa lunga disputa di Guglielmo Ferrero è relativamente drammatizzata. Il luogo dove il dialogo si immagina tenuto — su un transatlantico in rotta da Rio Janeiro a Genova — non è soltanto un pretesto per giustificare una discussione così abbondante: è anche una buona occasione per interrompere e variare la terribile compattezza del ragionamento puro. Quando i dialoganti hanno cessato di ragionare, noi rimaniamo ancora in loro compagnia: la loro vita di bordo riempie le pause del loro pensiero. E noi assistiamo a questa vita di bordo, monotona in una rotta senza incidenti, ma utile, come mezzo artistico, a riposarci senza distrarci. Guardiamo anche noi la mutevole faccia dell'Oceano, ci distraiamo un poco osservando anche i passeggeri muti, discendendo qualche volta a interrogare gli emigranti di terza classe, magari soltanto informandoci del grado di latitudine a cui siamo arrivati disputando. La presenza di una interessante e misteriosa signora miliardaria, che vive in viaggio una sua tragedia coniugale, aggiunge anche una certa sospensione romanzesca. Insomma la cornice del dialogo — quantunque non abbia in sé nulla di straordinario — aiuta a individuarlo, a dargli una consistenza di cosa reale oltre che possibile, certo a purificarlo da ogni sospetto di accademismo. A lettura finita ci accorgiamo che anche i particolari che parevano semplici riposi e riempitivi casuali aderiscono all'essenza stessa della disputa, la illuminano come un commento di fatti accanto a un sistema di idee. Sentiamo che, se quelle idee avrebbero potuto presentarsi e contendere in qualunque altro luogo dove fossero convenuti

alcuni uomini pensanti, non avrebbero però potuto prender quella forma, muovere per quei passaggi se non lì, in quelle condizioni, sull' Oceano, tra i due mondi

Infatti alla disputa che il Ferrero si propone non sapremmo dare un titolo più preciso di quello che gli è stato dato, dalla circostanza in cui si è avolto. I dialoghi platonici, oltre il titolo eponimo, possono averne uno che delimiti il loro soggetto fondamentale. Questo no: nemmeno il Ferrero potrebbe dirci se egli ha voluto discutere piuttosto di estetica o di filosofia della storia, o soltanto del progresso, o addirittura del posto che occupa l' uomo nell' universo. Tra i due mondi sì, cioè tra l' America e l' Europa, senza però intendere per ciò una contesa tra le idee del vecchio mondo con quelle del nuovo: poiché il Ferrero è il primo a sapere che una simile delimitazione geografica di idee sarebbe un aggruppamento arbitrario e semplicista. L'America non è un sistema ideale nettamente contrapposto al sistema europeo: c'è incrocio, scambio, confusione. I due mondi che si contendono nel dialogo sono i due mondi che ciascuno di noi ha presenti al suo pensiero, anche se non è mai andato, se mai non andrà in America: sono il mondo che ognuno riconosce nella sua tradizione passata — un mondo limitato, preciso, sistematico — e l' altro che vede affermarsi nel presente e minacciare tutto l' avvenire — un mondo indefinito, disperso, quasi anarchico. L' America, a prima vista, può sembrarvi un elemento secondario, quasi incidentale.

Ma nel pensiero del Ferrero l' America vi ha una parte essenziale, perché in lui le verità e i dubbi di cui si materia la sua meditazione sono apparsi appunto dal riconoscimento della vita americana. L' uomo, che per ragione di studi aveva posto il suo centro ideale nella civiltà europea veduta come la continuatrice diretta e legittima della civiltà mediterranea greco-latina, a contatto con la civiltà americana e con tutte le sue possibilità future, si è sentito come deve essersi sentito il credente nel sistema tolemaico quando si è accorto che la verità obiettiva era quella del sistema copernicano: come oppresso da una specie di angoscia, dubitoso di dover cambiare la misura di tutti i valori per adattarli al nuovo mondo infinitamente più vasto, smarrito, sospettoso di essersi ingannato

Una siffatta alterazione di posizioni ideali è tragica quanto una violenta alterazione del sentimento. C' è del *pathos* in questa lunga disputa dialogata che non è disputa di più sistemi ordinata in modo da far risultare la superiorità di un sistema sull' altro, ma è l' oscillazione di un pensiero su sé stesso in cerca di un sistema che sa di non poter trovare.

***

C' è, sì, tra i personaggi del dialogo uno che rappresenta la concezione della vita americana nel senso corrente che si dà alla parola americanismo: l' avvocato Alvenghi — italiano che ha fatto fortuna speculando sui terreni nell' Argentina — può passare per l' interprete tipico della vita americana, utilitaria, meccanica, in certo senso antiestetica. Ma il suo metodo dialettico paradossale è sempre quello di un avvocato europeo, intelligente e colto, ma europeo. Gli altri americani che discorrono non hanno mentalità meno europea della sua: anzi l' uno, un ammiraglio brasiliano, è un Comtiano in ritardo, un credente sistematico nell' autorità della scienza quanto un sacerdote in quella della sua religione; un altro, anche brasiliano, il Cavalcanti, ha molte simpatie per il patrimonio ideale della vecchia Europa. Quello che dà il tono alla discussione, la dirige, la conduce fino agli ultimi suoi limiti è Emilio Rosetti, un italiano che in America è andato con una mentalità riccamente europea, che ha assorbito quanto doveva di vita americana, senza riuscire a sommergervisi come l' Alvenghi, un uomo che è rimasto tra i due mondi, perché aveva l' intelletto da comprenderli tutti e due. Il Ferrero assicura che Emilio Rosetti non è personaggio immaginario neppure nel nome, e che i ragionamenti che di lui si riferiscono sono, almeno idealmente, veri. Il lettore del dialogo non potrà non ammirare questo pensatore sconosciuto che vince i sofismi di un avvocato americano continuandone le deduzioni dove queste gli darebbero torto, che possiede un metodo critico capace di distruggere qualunque sistema ma che poi con i rottami di un mondo criticamente distrutto ristabilisce un asse intorno a cui il mondo distrutto, anzi i due mondi, possono continuare a rotare. Egli ha la logica serrata che *costringe il pensiero*, e la *fantasia colorita* che lo ricrea; sa l' arte con cui tutti i ragionamenti si rovesciano, ma non è uno scettico né un nichilista. Egli sa che ciò che si distrugge — e non si può non distruggerlo — nell' ordine del pensiero non è distrutto anche nell' ordine delle azioni. La vita continua, necessaria, varia, solenne, anche se i logici passeggeri del « Còrdova » non riescono ad intendere il perché delle sue variazioni, del suo progresso che può parere anche regresso, del suo raffinamento che potrebbe anch' essere imbarbarimento.

In ultima analisi il contrasto tra i due mondi che preoccupa il Ferrero e i suoi ipotetici compagni è il contrasto fra la qualità e la quantità. La nota fondamentale delle civiltà antiche europee era uno sforzo per migliorare la qualità; quindi i suoi valori supremi erano l' arte e la morale, in certo senso lo sono ancora per coloro che vivono nella tradizione europea. Ma la civiltà nuova — quella americana perché in America ha trovato il terreno più adatto per affermarsi — non domanda la sua gloria che alla quantità: la quantità dei milioni che uno possiede, dei prodotti che una macchina è capace di produrre, della forza di cui si può disporre in un certo momento: non si vuol più cercare quello che valga il fine per il quale si esercita una forza così grande. Il dissidio è proprio questo, anche se non è stata l' America ad averlo voluto. Forse si è formato per scissione interna, perché, a poco per volta, lo spirito critico dell' uomo ha intaccato le basi dei valori qualitativi: distruggendo i canoni dell' arte ha tolto le basi di un possibile giudizio estetico concorde; discutendo le religioni ha fatto vacillare le norme fondamentali secondo cui si giudicavano le azioni; dimostrando le illogicità delle tradizioni ha liberato l' uomo, ma lo ha lasciato in una specie di vuoto. Non c' è da meravigliarsi se, abbandonato a sé stesso l' uomo, non si prenda la cura di fabbricarsi delle nuove estetiche, delle nuove morali, oppure se ne fabbrichi tante che non è possibile ritrovarcisi. L' individualismo sdrucciola nell' anarchismo; e l'unico valore che si possa imporre a chi non è abituato a riconoscerne nessuno è quello della quantità

Tutto questo è doloroso, ma era inevitabile, perché le scale dei valori qualitativi sufficienti alle civiltà antiche, piccole e ristrette, non possono applicarsi al mondo grande che si è aggiunto e continua ad aggiungersi a quello vecchio, da che gli europei hanno scoperto gli altri continenti e nelle macchine hanno trovato i mezzi per conquistarli effettivamente. Noi abbiamo la disgrazia — altri può pensare la fortuna — di vivere nel tempo in cui avviene l' ingrandimento effettivo del globo, e nel mondo grande si disperdono molte belle cose che amammo nel mondo piccolo. Navighiamo tra i due mondi nella nebbia del dubbio. Non possiamo fare altro che discutere. Per risolvere? No: l'uomo, sempre più orgoglioso nell'azione, non ha più il diritto di essere orgoglioso nel pensiero.

E i personaggi del dialogo discutono, negano, affermano, rovesciano negazioni ed affermazioni; non concludono: la nostra logica ha rinunciato alla consuetudine della logica antica, di concludere in qualche modo. O conclude non concludendo, constatando che tutte le verità, tutte le bellezze, tutti i valori sono provvisori, caduchi, in tutti c' è qualche particella di vero e di bello, in nessuno c' è tutta la verità e tutta la bellezza. Emilio Rosetti finisce proclamando la necessità pratica che l' uomo ponga a sé stesso dei limiti, abbia delle fedi, ma sa che limiti e fedi sono provvisori. La filosofia della storia ha rinunciato a spiegare tutta la storia, ma sa che continueranno a farne soltanto coloro che volta per volta crederanno a qualche cosa in nome della quale imporranno l' opera loro.

Questa verità pacata e rassegnata ci sembra di averla già appresa da qualcuno. Forse proprio dal maestro che è stato l' ispiratore letterario del dialogo di Guglielmo Ferrero. Non è Renan che ha detto: « Les rêves de tous les sages renferment une part de verité. Tout ici bas n'est que symbole et que songe. Les dieux passent comme les hommes et il ne serait pas bon qu'ils fussent éternels »? Un avversario del Ferrero potrebbe dire che questo suo libro dimostra la impossibilità di qualunque filosofia della storia. Ma pochi altri avrebbero saputo scriverne una dimostrazione così piena, profonda, drammatica.

Giulio Caprin.

Il Codice delle Antichità e Belle Arti

Questo codice, compilato dall'avvocato Falcone — un amatore d'arte e studioso di quanto ne riguarda la difesa e la tutela — giunge opportuno a colmare una lacuna cui già si è cercato porre un qualche rimedio con pubblicazioni officiali o semiufficiali. Nel formato e nelle proporzioni degli altri codici, esso contiene, dopo una breve e succiata introduzione storica sulla tutela dei monumenti e degli oggetti d'arte nell' antichità, un *excursus* sulla legislazione degli Stati italiani innanzi all' unità della patria; uno sguardo sintetico al movimento legislativo italiano dal 1862 al 1908; lo studio e il commento delle leggi, da quella che porta il nome del Nasi a quella di Giovanni Rosadi e al disegno di legge per la tutela del paesaggio, accompagnati, leggi e disegni, dalle relazioni che li spiegano e preparano, e da utili confronti con la legislazione straniera.

Vien poi quello che potremmo chiamare il *corpus* con tutte le leggi oggi in vigore oltre a quella del 1908; un saggio assai completo di giurisprudenza sui monumenti e le opere d'arte, diviso a materie; una raccolta di leggi e decreti che riguardano il personale, e finalmente uno studio di legislazione complementare, nel quale il codice penale e quello civile, con numerose leggi e regolamenti, sono messi a riscontro e raccordati con la legislazione delle antichità e belle arti.

Nel complesso, anche se la materia, per la sua vastità, sembra alcuna volta non perfettamente dominata e disciplinata dal Falcone, anche se altri potrà rilevare qualche dimenticanza, spiegabilissima in un codice che viene ora per la prima volta compilato, il volume appare di grande utilità e di grande interesse anche per chi non abbia quasi quotidianamente ad occuparsi di antichità e belle arti.

E questo interesse sta a parer mio specialmente nella prima parte, che potremmo dir storica, e che illustra tutto il lungo periodo di preparazione occorso per giungere alla legge Rosadi, mentre al tempo stesso dimostra che quanto a non pochi sembrò in questa legge contrario al diritto civile e perfino alle disposizioni statutarie, ha riscontro nella vecchia legislazione italiana, spesso assai più rigida e intransigente.

Lasciamo pure il *senatus consultus* di N. Acilio Airola e C. Cornelio Pansa, col quale si proibiva di staccare dagli edifici pubblici e privati, sì in Roma come in ogni altra città, marmi, colonne e altri ornamenti per venderli; lasciamo l'editto imperiale col quale si vietava di trasportare marmi e colonne da una casa in città per adornarne una villa, con la minaccia di perdere la villa adornata a detrimento della dispogliata città; per quanto questi ed altri simili esempi dimostrino come a torto invocassero il diritto romano i sostenitori ad oltranza dei sacri diritti del proprietario di un monumento o d'un'opera d'arte.

Vediamo piuttosto a quali ripari dovettero ricorrere prima i pontefici poi gli altri principi italiani, per impedire che la penisola venisse devastata e spogliata in breve tempo da amatori insaziabili e da speculatori rapaci.

Dopo la bolla di Pio II e l'ordinanza di Paolo III che miravano specialmente a conservare i ruderi antichi — non rispettati invece dai papi costruttori come Leone X — si giunge alla *proibitione* del 1624 con la quale si vietava l'esportazione fuori dello Stato di « figure, statue, antichità e ornamenti e lavori sì antichi come moderni » senza una speciale licenza, pena la perdita dell'oggetto, cinquanta scudi d'ammenda e castighi corporali ad arbitrio: *proibitione* che ebbe nuova conferma nel 1646 con inasprimento di pene, ed un compimento nell' editto del 1750 col quale specialmente si cercava di colpire i forestieri, che erano i più attivi e pericolosi ricercatori ed esportatori di antichità.

Ed eccoci al chirografo emanato nel 1802 da Pio VII, che aveva chiamato Antonio Canova al posto di ispettore generale delle antichità e belle arti; chirografo contenente tali disposizioni, che a mala pena oserebbero oggi invocarle i più coraggiosi difensori del nostro patrimonio artistico.

In massima si vietava l' esportazione di ogni oggetto d' arte antica, medievale e moderna, negandosi perfino allo stesso ispettore generale di concedere qualunque licenza di estrazione. Ai contravventori si minacciava la perdita dell' oggetto trafugato, con un'ammenda di cinquecento ducati d' oro, e con altre pene afflittive del corpo; e si consideravano come complici anche gli imballatori, i carrettieri, i mulattieri e i barcaiuoli che avevano cooperato al trafugamento, condannandoli « alla perdita dei respettivi ordegni, animali, ed istrumenti, carri, barche » e ad altre pene. A tutti i privati possessori di gallerie, di musei, di raccolte, e anche di uno o più oggetti antichi o in altro modo pregevoli d' arte, s' ingiungeva di darne un esatto elenco entro un mese in Roma, entro due nel resto dello Stato; e si stabiliva che una volta l' anno e anche più spesso l' ispettore delle Belle Arti e il commissario delle Antichità o loro delegati facessero una visita generale per riconoscere se presso i varii possessori si conservassero ancora gli oggetti assegnati. E i possessori che avessero presentato un elenco incompleto, rischiavano di farsi confiscare gli oggetti taciuti, o di pagarne il valore se facenti parte di un fidecommisso; e quando nelle visite fossero stati reticenti, erano considerati come trafugatori dell'oggetto o degli oggetti sui quali non avevano voluto o potuto dare gli schiarimenti richiesti, e puniti come tali. In quanto agli scavi, si impedivano quelli clandestini e si disciplinavano quelli autorizzati con numerose restrizioni: e per gli oggetti posseduti da chiese, fabbriche annesse e oratorii si proibiva senz'altro l' alienazione.

Tale era la rigidità del chirografo di Pio VII, che il famoso editto Pacca pubblicato nel 1820 cercò in parte di mitigare, pur conservandone le principali disposizioni.

Così nel vincolare gli oggetti posseduti dagli enti, o quelli « di singolare e famoso pregio per l'arte e per l' erudizione » posseduti da privati, con più moderno concetto se ne portava a ragione il diritto di prelazione dello Stato; così si ammetteva una esportazione limitata agli oggetti non vincolati o che apposite Commissioni non avessero riconosciuti « necessari e di sommo riguardo per il governo ».

Ma non solo per quelli e per questi rimaneva il divieto assoluto di esportazione; non solo non ne era permessa la vendita all' interno senza prima avvertirne il governo: le Commissioni avevano anche il diritto di visitare le collezioni, le raccolte, gli appartamenti dei privati per ricercare gli oggetti da vincolare; e speciali incaricati potevano, ogni qualvolta si riteneva opportuno, verificare se si trovassero presso i possessori gli oggetti vincolati o come ora diremmo notificati.

Disposizioni queste non eccessive neppure oggi, a voler render veramente proficua la legge vigente, spesso ignorata o quasi da coloro che dovrebbero rispettarla, mentre l' editto Pacca doveva essere affisso nello studio o nella residenza di ogni negoziante di oggetti d' arte e antichità, sotto pena di cinque scudi!

In confronto a quello pontificio, gli altri stati italiani non presero provvedimenti tali da tutelare efficacemente il loro patrimonio artistico.

In Toscana, nel 1602, si vietò di esportare da Firenze in altra città dello stato qualunque pittura, senza una speciale licenza, che non si poteva concedere per opere di Michelangiolo, Raffaello, Leonardo, Tiziano e d'altri quindici più famosi: nel 1754 si vietò l' esportazione dal Granducato di ogni oggetto d' antichità o d'arte senza un permesso del Consiglio di Reggenza, minacciando ai trasgressori la confisca dell' oggetto e un' ammenda corrispondente al doppio del suo valore.

A Napoli, Carlo III vietò pure nel 1706 l' esportazione delle antichità, senza l'espressa licenza di S. M. e regolò più tardi gli scavi, riserbando al governo il diritto di acquistare la suppellettile trovata dai privati. A Venezia si decretò nel 1773 almeno un inventario degli oggetti d' arte posseduti dalle chiese, scuole ed enti morali: mentre in Lombardia Maria Teresa aveva già nel 1745 proibito assolutamente l' esportazione e impedito perfino la vendita all' interno; e più tardi, nel 1819, si ribadiva la proibizione — pur lasciando libertà di commercio in tutto il territorio della monarchia — di esportare quegli oggetti, la cui mancanza lasciasse un vuoto « nella massa dei capi d'arte » da riparare difficilmente e da considerar quindi come una « perdita reale ».

E nel 1849 si proibiva ancora « assolutamente ogni commercio con qualsivoglia oggetto di belle arti, che provenisse dalle pubbliche raccolte del Vaticano, dei Musei di Roma, Firenze e Venezia » preludendosi così ad una specie di patto internazionale oggi più che mai necessario alla vera ed efficace tutela del patrimonio d' arte e d' antichità delle diverse nazioni europee.

***

Ma dopo il '59, non tutte le regioni annesse possedendo speciali e proprie leggi, e d'altra parte stentando i tribunali a riconoscere quelle degli stati soppressi, si sentì presto il bisogno di una legge comune. Ci vollero però quarant'anni prima di averla, dopo innumerevoli, quanto infelici tentativi.

Un primo disegno di legge di Terenzio Mamiani cadde nel 1862 insieme col ministero; e per dieci anni si provvide alla meglio alle necessità più urgenti con decreti e leggine.

Nel 1872, finalmente, il Correnti presentò al Senato un suo disegno, completo, coraggioso, sufficiente

a salvare le nostre ricchezze archeologiche e artistiche. Nella relazione si affermava che « le grandi opere d'arte sono patrimonio nazionale», e nella legge si proibiva la vendita all'interno e l'esportazione all'estero degli oggetti la cui perdita significasse danno alla storia ed alla tradizione artistica nazionale, riserbandone la prelazione allo Stato; e si stabiliva che qualora in scavi privati si trovassero templi, teatri, terme, mura di città, questi avanzi tornassero ad essere di pubblico possedimento, come erano stati gli edifici cui avevano appartenuto.

Ma sorsero contro il disegno i difensori della proprietà privata e per esso fu votata la sospensiva durante la discussione; né miglior fortuna ebbe quando il Bonghi lo ripresentò quattro anni dopo. E lo stesso avvenne pel disegno del ministro Coppino, approvato dal Senato con voto palese il 15 decembre 1887, e respinto l'8 febbraio 1888 a scrutinio segreto! In tale occasione il senatore Carlo Alfieri affermò che il protezionismo danneggiava le arti, e che era meglio lasciare interamente libera l'industria artistica, come libere erano tutte le altre; il senatore Giovanni Barracco assicurò che le gallerie di Roma erano piene di mediocri lavori dei quali sarebbe stato opera utile sbarazzarle; il senatore Calenda dei Tavani spezzò più lance a difesa della proprietà privata, riguardo alla quale il senatore Luigi Ferraris ebbe a dichiarare che la proprietà di un quadro di Raffaello valeva quella di un paio di buoi, ed era sacra ugualmente

Il ministro Coppino si dimise, e non si parlò più di una legge fino a Pasquale Villari, che riuscí solo a nominarne il relatore, e a Ferdinando Martini, che presentò un nuovo disegno nella seduta del 26 novembre 1892.

Nella relazione v'erano queste belle parole: « È questo un diritto di difesa che non può negarsi allo Stato. Quando capolavori d'arte emigrano, la coscienza nazionale si turba come per offesa ad alti interessi morali. Lo stesso inesorabile diritto di conquista rispetta i capolavori artistici. Se vi sono cittadini immemori dell'onore nazionale, lo Stato deve garantirci contro i deplorevoli obliì e le loro tristi avidità ».

Tra l'altro, la legge istituiva il *catalogo* dei monumenti e degli oggetti di sommo pregio, dichiarava inalienabili gli oggetti d'arte posseduti dalle provincie, dai comuni, dagli enti ecclesiastici e dai corpi morali, e dava la facoltà al Governo di vigilare anche gli interni degli edifici storici e artistici di proprietà privata

Ma gli attacchi furono furiosi: anche Gandolin adoperò il suo sarcasmo contro la legge; e la legge cadde

Allora per altri dieci anni si andò innanzi alla meglio, anzi alla peggio, fino alla nota legge Nasi del 1902, preparata però dal ministro Gallo. Ma questa legge oscura, incerta e manchevole, che si dové ritoccare opportunamente l'anno dopo e tener su per sei anni con le famosissime proroghe, era insufficiente e inadeguata al bisogno.

E venne finalmente quella Rosadi, rispondente pienamente al suo scopo e che avrebbe potuto servire anche per le bellezze naturali, se il ministro Rava — come è ben noto — non vi avesse voluto fare la celebre aggiunta, respinta poi dal Senato, sulle ville e i paesaggi; i quali hanno trovato un po' di difesa nella recente leggina del 23 giugno 1912.

Ma una difesa maggiore attendono le bellezze naturali d'Italia dal disegno di legge che porta pure il nome di Giovanni Rosadi e che forse solo una nuova Camera sarà chiamata a discutere e a votare; e dalla legge promessa dall'on. Vicini contro l'invadenza della pubblicità.

Intanto continueremo ad andare avanti alla meno peggio, plaudendo fuor di casa alla Francia, alla Germania, all'Inghilterra, agli Stati Uniti d'America, perfino alla Nuova Zelanda la quale col *The Scenery Preservation Act* ha disciplinato la tutela delle bellezze naturali del paese, colpendo qualsiasi deturpazione volontaria o involontaria dei luoghi.

N. T.

Avv. N. A. FALCONE, *Il Codice delle Belle Arti e Antichità*. Firenze, Baldoni, 1913.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

MARGINALIA

★ « La Presidentessa ». — Nell'ultima fortunatissima «combinazione» di Hennequin e Weber (si potrebbe addirittura chiamare «combination» e il termine da guardaroba si attaglierebbe a meraviglia a questo genere teatrale) cercare la «commedia» è un'impresa disperata. Gli atteggiamenti e i sistemi della *pochade* vi sono portati alle conseguenze estreme, l'audacia pornografica vi è spinta all'inverosimile, il grottesco e l'assurdo vi assumono proporzioni colossali. C'è come uno sforzo titanico per scuotere un pubblico che sia reso atono dalla sazietà. Invenzione di trama, tipi individuali, svolgimento di azione non contano; il buon senso o il senso comune non c'entrano: tutta l'ingegnosità degli autori si concentra nel disporre, senza pause di riflessione, senza battute d'aspetto che potrebbero riuscire disastrose, senza appigli, per quanto fugaci, alla logica, una serie ininterrotta di situazioni da cui scaturisca quella irrefrenabile ilarità che sola può determinare il successo di simili lavori. Chi ha assistito alla prima di mercoledí sera al nostro Politeama Nazionale ha avuto la riprova che il calcolo degli autori era giusto. Il pubblico che stipava il vasto teatro era come corso da ondate di pazza allegria che lo sommovevano a tratti, come se fosse stato sotto l'influsso di un agente fisico. L'effetto di certe bizzarrie enormi, non è per nulla diminuito, come pur si potrebbe supporre, dalla facilissima previsione degli eventi più comici. Pare anzi che il pubblico provi una speciale soddisfazione già presentendo la buffonata. Abbiamo cosí negli spettatori due generi e quasi due gradi di ilarità: il riso di compiacenza di chi aspetta ciò che non può mancare e il riso morboso, quando la promessa è mantenuta. Produzioni di questa specie non si riassumono e, quasi direi, neppur si commentano. Condannarle in nome della morale, del decoro, della decenza ecc. ecc.? Oltreché fatica affatto sprecata, sarebbe forse, in fin dei conti, alquanto ingiusto. Dal punto di vista della morale, se si consideri il teatro come strumento di elevazione o di corruzione dei pubblici costumi, non sarebbe difficile dimostrare che commedie e drammi, dove le attrici rimangono vestite, possono esercitare una funzione ben più deleteria e profonda di quella di cui in sostanza non sia capace una *Presidentessa*. Anche per la pornografia, come per tutto il resto, il sottinteso e la reticenza sono il peggio. La pornografia della *Presidentessa* non ha reticenze, non conosce sottintesi: tutt'altro! E per una certa eleganza di modi e di forme riesce spesso a dissimulare la trivialità più offensiva. Ad ottenere questo resultato contribuisce l'esecuzione della Compagnia Piperno-Borelli-Gandusio, agile, studiata negli effetti più tipici, in complesso assai parigina, non appesantita, cioè, da chiose di sapore indigeno

Nella *Presidentessa* è costante un senso di satira amara di uomini e cose della Francia contemporanea. Sotto un certo aspetto chi avesse malinconie di carattere sociologico e riuscisse a non smarrirle fra tanto allegro schiamazzo da baccanale, potrebbe riconoscere nella farsa dei signori Weber e Hennequin un nuovo prezioso documento di quella *Crise française*, di cui André Chéradame ci tesseva testé l'implacabile istoria. Le otto promozioni e retrocessioni del presidente Tricointe, il Gabinetto del Guardasigilli trasformato in qualche cosa di peggio di un *cabinet particulier*, sono simboli buffoneschi quanto volete, ma pur sempre simboli, o se più vi piace sintomi che, passata la tempesta dell'ilarità possono, magari, far pensare. E se la nostra tenera preoccupazione per l'«arte» nazionale debba farci rammaricare che l'Italia ignori autori che abbiano l'inesauribile ingegnosità di un Weber e di un Hennequin, un beninteso nazionalismo potrebbe anche consolarci con la facile constatazione che qui a casa nostra, coi fatti e con le persone che abbiamo sott'occhio, non sarebbe neppure concepibile fantasia di commediografo capace di darci una *Presidentessa*.

Gaio.

★ Giordano Bruno è stato bruciato? — Questa domanda se la rivolge con molta serietà nel *Journal des Débats* Paul Vulliaud, il quale risponde a sé stesso asseverando che non abbiamo alcuna seria ragione per far entrare il supplizio del filosofo nel dominio della storia. Il primo a dubitare della realtà del supplizio di Bruno pare sia stato Th. Desdouits, il quale pubblicò nel 1885 un opuscolo, oggi assai raro, intitolato: *La leggenda tragica di Giordano Bruno, come si è formata; la sua origine sospetta*. Il Vulliaud afferma che nessuno si commosse all'apparizione di questo libretto, ma crede che non se ne possano oppugnare le buone ragioni. La prima obbiezione — egli scrive — contro la fine tragica di Bruno è l'ignoranza dei contemporanei intorno ad un supplizio che sarebbe stato subíto da uno dei più celebri uomini del tempo. Gli ambasciatori delle potenze residenti a Roma non ne fanno alcuna menzione. Gli autori di storie ecclesiastiche non ne parlano e, circostanza anche più strana, il martirologio dei protestanti resta muto. Gli archivi del Vaticano contengono i documenti del processo, ma nessuno che parli dell'esecuzione. L'unico documento che la certifichi è la lettera di Scoppius, ma questa lettera sarebbe più che sospetta. La prima menzione di questa lettera la troviamo in un pastore luterano, Giovanni Orsino, che non dice dove l'aveva letta e che nacque otto anni dopo il preteso supplizio di Bruno. Dopo molte ricerche si è finito col trovar questa lettera in fondo a un libro stampato nel secolo XVII: il *Machiavellisatio* (Saragozza, 1621). Ora il nome dell'autore del libro, la data e il luogo di stampa sono falsi e nemmeno la lettera di Scoppius sembra avere un'autenticità seria. Come mai questo autore prova il bisogno di raccontare diciotto anni della vita di Bruno e la storia dei suoi viaggi, anche quello di Germania, ad un corrispondente che non poteva ignorarli? Questa relazione, scritta da un testimonio che avrebbe assistito al processo ed all'esecuzione, contiene, d'altra parte, errori formali che provano la sua poca conoscenza di Bruno, specialmente del libro *Spaccio della bestia trionfante*, nel quale egli crede si tratti del papa. Un testimonio autentico non avrebbe preso per una satira della corte pontificia un'opera che è semplicemente un trattato allegorico di morale. Infine l'onorabilità di Scoppius, transfuga da tutti i partiti, è più che dubbia ed è probabile che egli abbia scritta questa lettera ai suoi amici luterani soltanto per esagerare l'importanza dell'Inquisizione e dell'ortodossia e renderle più odiose. Sono queste le idee, almeno, del Vulliaud....

★ Un amico di Tolstoi. — Il «Museo Tolstoi» di Pietroburgo, che studia e custodisce tutta l'eredità letteraria del grande scrittore, ha promesso di pubblicare — secondo informa la *Nation* — in una rivista russa e durante il corrente anno tutta la corrispondenza che esso possiede tra Leone Tolstoi e N. N. Strachow, corrispondenza che comprende duecentosessantotto lettere e si estende per un quarto di secolo dal 1870 al 1894. Nicola N. Strachow, nato l'anno stesso di Tolstoi e morto nel 1896, era figlio d'un prete, studiò matematica e scienze naturali a Pietroburgo e aveva intenzione di diventare un professore di zoologia, quando il suo innato amore pel giornalismo lo forzò ad abbandonare ogni progetto pedagogico e a mettersi a scriver di critica. Benché, però, egli avesse una grande erudizione, ed amasse entusiasticamente la letteratura ed accoppiasse ad un vivace senso estetico una notevole facoltà critica, lo Strachow non diventò mai un critico di fama riconosciuta perché non volle mai allearsi con alcuna scuola letteraria. Egli voleva viver di puro pensiero, non voleva scender dalle sue teorie alla pratica, cercava, come diceva, di sfuggir dai dolori e dalle gioie della vita rinchiudendosi sempre più nel suo studio e solo poco prima di morire ammise nelle sue lettere a Tolstoi che forse aveva sbagliato a vivere cosí ritirato e sprofondato nello studio. Ma quel che è più interessante per noi di sapere è che Tolstoi era quasi innamorato di lui, ne era geloso, s'addolorava quando non riceveva sue lettere e glie ne richiedeva con continua insistenza. Tolstoi gli scriveva un giorno, il 26 novembre 1880: « Non scrivete per le riviste e non parlate con nessuno; scrivete solo a me e parlate solo a me. Ecco quello che vi voglio dire ». Gli chiedeva lettere « lunghe e circostanziate » e gli diceva che senza di esse si sentiva troppo solo. « Dovunque, il mio primo desiderio è di comunicare con voi », gli scriveva un'altra volta. La loro corrispondenza trattava dei casi del giorno e dei problemi letterari, filosofici, religiosi che interessavano Tolstoi, il quale amava tanto lo Strachow perché apprezzava nel più alto grado il suo giudizio critico e la sua sincerità. Benché Tolstoi avesse espresso molte volte il suo disprezzo per la critica, egli domandò spesso il parere di Strachow quando stava scrivendo *Anna Karenina* ed altri libri successivi. Tolstoi nominò Strachow suo esecutore testamentario nel primo testamento del marzo 1895, nel quale egli scriveva tra l'altro: « I diarii della mia vita di studente distruggeteli, vi prego, non perché io desideri nascondere agli occhi della gente la mia vita peccatrice, che fu del resto la solita vita grossolana di tutti i giovanotti senza principii, ma perché i miei diarii, nei quali io espressi soltanto i tormenti causati dalla coscienza dei miei vizi, possono produrre un'impressione unilaterale.... No; dopo tutto, lasciateli come stanno. Si vedrà almeno in essi che, a malgrado della bassezza della mia gioventù, io non avevo dimenticato Dio e che poi, quando fui cresciuto, cominciai a comprenderlo e ad amarlo un po'.... »

★ La vera innamorata di Cyrano. — Ernest La Jeunesse ha trovato per caso in un vecchio libro ignoto: *Recueil des vertus et des écrits de M.me la baronne de Neuvillette décédée depuis peu dans la ville de Paris, par le R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge (à Paris, 1666.... ecc.)* informazioni preziose e curiose su colei che doveva diventare la bionda Rossana del *Cyrano* di Rostand, o meglio sulla vera Rossana di *Cyrano*. La baronessa de Neuvillette, a quanto ricorda nel suo libercolo il reverendo carmelitano, nacque a Parigi nel 1610 da Guy Robineau e da Maria Mogorny, persone onorabili « e delle quali si può presumere che avessero cura di educare la loro figlia nel timor di Dio ». Ahimè! « Si può anche pensare con fondamento che entrando in un'età mobile e cominciando a frequentare il mondo ella ne poté prendere la tinta e succhiare la corruzione secondo ciò che ella rese evidente nello stato di matrimonio.... ». Non si tratta però di cose che riguardino l'onore e l'onestà, si affretta ad aggiungere il buon frate; ma certo la fanciulla amava molto il ballo e le feste e voleva andare in società col visino fresco e rosso, il che non le permetteva, per la preoccupazione, di dormir bene la notte precedente a qualche festa « di modo che alla mattina quel viso che avrebbe dovuto essere bianco, vermiglio e ben colorito, era tutto plumbeo, ciò che le causava dolore e abbattimento.... ». A venticinque anni le avvenne una cosa di cui molto si rattrista il frate: il suo matrimonio con Cristoforo di Champagne, conte di Neuvillette. « La verginità, questa preziosa perla è un dono accordato a poche persone. Il matrimonio, ordinato dalla provvidenza divina per la propagazione del mondo, è un cammino più frequentato.... ». Incominciò per la baronessa di Neuvillette il martirio del lusso, della buona tavola, del dormire senza misura, delle mondanità di ogni sorta. Ma ecco le disgrazie si abbattono sulla bella donna. In meno di sei mesi le muoiono la madre, il marito, un fratello. Amava il marito in modo che al solo udire che al campo di Arras dove egli si trovava aveva avuto luogo un combattimento, ella, che era incinta, partorí all'improvviso, e purtroppo partorí un bambino morto. Ed ecco la sua duppia croce: il bambino morto senza battesimo, il marito morto senza i conforti religiosi. La bella baronessa decide di darsi a vita più economica, privata e religiosa. Si dà alle opere di pietà, assiste i condannati a morte, cerca di ricondurre sulla buona via le prostitute. Avendo un processo contro il cognato, se ne serve per dimostrare la più gloriosa umiliazione. Va al Palazzo di Giustizia a piedi, nel fango, per imitare Gesù Cristo, e ci va senza scarpe, coll'abito a brandelli, sí che i ragazzi per la strada la salutano col titolo: *La reine des gueuilles!* Vinto il processo, essa dona in beneficenza tutto il ricavato. Ma Rossana non entrò mai in un convento e morí a quarantasette anni il 10 aprile 1657. Il lungo epitaffio che parla dei suoi meriti dice tra l'altro: « La grazia della sua gioventù mutò i suoi onesti passatempi in amarezze che l'hanno secretamente condotta alla croce di N. S. Gesù Cristo.... ». Rossana era una santa!

★ Un avvocato pontefice. — Al banchetto offerto giorni sono dall'ordine degli avvocati a Raymond Poincaré, il *bâtonnier* non poté fare a meno di evocare il ricordo dei capi di Stato che avevano precedentemente portato la toga. E cosí Labori citò Eduardo VII iscritto al fôro londinese e Guy Foulques, membro del fôro di Parigi, eletto papa nel 1265 sotto il nome di Clemente IV. È inutile dire — osserva il *Journal* — che il ricordo di questo fatto storico parve a molti una vera rivelazione.... Nulla sembrava predestinare l'avvocato Guy Foulques ad una simile fortuna perché era un uomo semplice, modesto, dall'anima tenera, cosí tenera che il fôro non perdette uno dei suoi avvocati e il papato non contò un gran papa di più altro che a causa di quella che noi oggi chiameremmo una pena di cuore. Guy Foulques perdette sua moglie che amava profondamente e benché ella gli avesse lasciato due figlie, Mobilia e Cecilia, il vuoto del suo cuore fu tale ch'egli credette impossibile colmarlo d'altro che d'amor divino. Entrò dunque negli ordini religiosi. La sua reputazione di giureconsulto eminente ve lo seguí, in modo che egli fece una rapida carriera, specialmente proteggendolo il santo re Luigi. Arcidiacono nella cattedrale di Puy-en-Velay nel 1257, egli succede ad Armando di Polignac come vescovo di questa città. Nel 1260 è arcivescovo di Narbona nel 1262 cardinale-vescovo di Sabina, nel 1264 legato in Inghilterra dove il papa Urbano IV l'aveva inviato per regolare certe vertenze tra Enrico III e Simone di Montfort. Una tradizione vuole anche che egli abbia approfittato del suo soggiorno a Londra per ottenere la liberazione del celebre Bacone, allora prigioniero. Guy Foulques stava per tornare in Italia, quando, in viaggio, gli giunse la notizia della morte di Urbano IV e della sua elevazione al pontificato da parte del Sacro Collegio raccolto a Perugia. Questa notizia non gli diede alcuna gioia, tanto grande era la sua modestia e con molta difficoltà si decise ad accettare la tiara. Giunse perfino ad entrare a Perugia travestito da mendicante per sottrarsi agli onori. Per far piacere al suo protettore San Luigi, egli si affrettò ad investire Carlo d'Angiò, fratello del monarca, del regno delle Due Sicilie allora posseduto da Manfredi nemico irreconciliabile dei papi. Un altro suo atto dimostra che molto affetto lo legava a Parigi: fu lui che nel 1267 confermò la fondazione del collegio della Sorbona. Cosa strana: questo papa non vide mai Roma. Incoronato a Viterbo, egli vi morí nel 1268

★ Flaubert in villeggiatura — Flaubert fu in villeggiatura — narrano i *Débats* — nel castello di Chenonceaux che fu già di Francesco I e di Diana di Poitiers e che apparteneva al tempo dello scrittore nel 1873 a M.me Pelouse. La signora aveva invitato lo scrittore a Chenonceaux per andarvi a scrivere un poema che celebrasse la *Fontaine du Rocher* già edificata nel parco e della quale ella desiderava il restauro. Flaubert andò e prima di partire consegnò alla castellana una specie di libretto in sei pagine in cui erano indicate le trasformazioni dell'acqua, dal diluvio universale sino alle fontane pubbliche, dalla fonte che fece scaturire Mosè con la sua bacchetta, sino all'acqua di Saint-Galmier, dal passaggio del Mar Rosso e del Giordano sino alla fontana del Petrarca e all'acqua di Colonia ... In villeggiatura al castello, durante le ore calde Flaubert leggeva dei vecchi libri ritrovati in fondo alla biblioteca e che dovevano servirgli per scrivere *Bouvard et Pécuchet*. Attraverso i corridoi, ricentrava in camera sua con La-Harpe, Buffon, Saint-Pierre e gli Enciclopedisti. La mattina passeggiava, guardava i pavoni spiegar le code sulle balaustre delle terrazze e i cigni fender le acque. Qualche volta faceva passeggiate in canotto. Seduto a poppa con un'indolenza tutta orientale, fumava la sua pipa che riempiva d'un tabacco speciale. Indicava dei fondi verdi dai quali avrebbe voluto veder sorgere qualche ninfa. Al ritorno d'una di queste passeggiate lo scultore Deloye modellò dinanzi a lui una di queste ninfe rapita da un satiro cornuto. Flaubert se ne compiacque molto e piantò nel ventre del satiro un parasole cinese che aveva a portata di mano. La sera si passava nella galleria illustrata dagli specchi di Venezia e Flaubert dominava le conversazioni narrando aneddoti dei Goncourt e della principessa Matilde e di Teofilo Gautier, oppure leggendo a voce alta le *Dernières Chansons* di Victor Hugo. Quando M.me Pelouse era sofferente riceveva nella sua camera, tra fiori e musiche. Flaubert le faceva visita tra le quattro e le cinque, poi prendeva congedo per andare in campagna ed era gaio come uno scolaro e ricordava, in campagna, la sua infanzia, i suoi maestri, i suoi condiscepoli. La sera andava a letto malvolentieri e non prima d'aver dato un'altra capatina in biblioteca ad ammirar — diceva — le firme delle regine e delle grandi favorite. Una grande tristezza s'impadroní dello scrittore quando gli bisognò prender congedo dalla sua ospite gentile. Fu condotto alla stazione d'Amboise e curvo allo sportello predisse la sua fine « Non vedrò più Chenonceaux » esclamò agli amici. Infatti morí l'anno dopo senza esser tornato alla villeggiatura prediletta.

★ **Federigo Garlanda.** — È scomparso in questi giorni un uomo che ha giovato assai all'incremento della nostra cultura, quando, primo in Italia, oltre venti anni fa, fondò quella *Minerva* che oggi lascia ancora rigogliosa. La rivista, a somiglianza delle consorelle dell'estero, massime inglesi, raccoglieva in lucide e brevi esposizioni tutto ciò che di più notevole era detto nei periodici del vecchio e del nuovo mondo intorno alle principali questioni letterarie, scientifiche, economiche e sociali che agitavano e agitano la mente degli studiosi. Se oggi la consuetudine si è diffusa anche nei fogli politici quotidiani, una parte del merito certo va data al suo esempio.

Quella parte della sua vita che egli trascorse specialmente in America, valse a produrre presso di noi uno scrittore che fu attento più che alla forma a dar risalto alla sostanza delle cose. Un pensatore *doublé* di un uomo pratico pareva quasi un fatto nuovo in Italia, dove tali tipi parevano dimenticati come prodotti nostrani.

La sua vita intensa fu così anche una vita varia: alternava le cure della direzione di una importante rivista con quelle che egli spendeva in pro di un'azienda commerciale non meno importante; le osservazioni sulla democrazia americana con quelle su alcuni processi formali della poesia italiana, specialmente dantesca. Forse egli esagerò nell'assegnare una parte troppo grande all'*allitterazione* nel verso della *Divina Commedia*; ma alcune sue ricerche sono degne di nota, e non infruttuose.

D'un altro suo merito è necessario dargli lode, ed è che egli fu dei pochi italiani che diffusero fra noi il culto e l'amore di Shakespeare. I suoi studi su alcune singole tragedie non hanno un grande valore originale, ma ad ogni modo divulgarono presso di noi certe questioni che fanno oramai parte della coltura non inglese, ma europea.

L'ampio suo libro che dà un'immagine complessiva dell'uomo e del poeta è ciò che di meglio noi possiamo offrire di contributo a quell'opera a cui tutto il mondo civile collabora. Certo esso non può rivaleggiare con nessuno degli altri consimili, non dico inglesi od americani, ma neppure tedeschi e francesi, ma è valso e vale ancora a darci un'idea più esatta di quel che non avessimo avuto per l'addietro e della oscura vita e della sfolgorante opera di uno dei più giganteschi geni che il mondo abbia mai prodotto.

È sperabile che l'Italia possa in avvenire far di più e di meglio; ma sarebbe ingratitudine dimenticare i pionieri di quel lavoro che anche noi dobbiamo alla civiltà.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Per la toponomastica italiana.

Non è spento ancora in tutti il ricordo degli articoli che il *Marzocco* pubblicava or è due o tre anni sulla toponomastica d'Italia, per opera ed interessamento di Bruno Guyon, di Silvio Pieri, di Attilio Mori; come non spento deve essere in molti il ricordo della relazione, con la quale l'onorevole Luigi Luzzatti presentò alla Camera dei Deputati nella seduta dell'11 febbraio 1910 il disegno di legge per l'esecuzione del quinto censimento generale della popolazione del Regno, e dell'altra relazione che l'accompagnava, con la quale lo stesso Ministro presentò al Re il decreto per modificare l'ordinamento della nostra statistica, dichiarando la «necessità di riprendere il filo di una gloriosa tradizione che ha onorato la scienza italiana».

Questi criteri sono stati poi svolti e sviluppati dall'onorevole F. S. Nitti, chiamando a quella riorganizzazione e direzione un valentuomo, il professor Giovanni Montemartini, che ha ben compreso l'importanza e la necessità di rappresentazioni periodiche dei principali fenomeni della vita sociale, quali le concepiva il grande Ferrara in quel suo acuto *Cenno sulla miglior maniera di formar uffici statistici*, e che sono il baricentro di tutta l'attività, il punto massimo di prova dell'efficienza raggiunta e raggiungibile, lo scopo più alto al quale l'ufficio stesso deve tendere incessantemente.

Così abbiamo avuto in quadri originali e sintetici i risultati tutti delle diverse ed infinite rivelazioni statistiche, presentate in modo semplice e piano. Ma sempre fallite sono andate le speranze suscitate negli studiosi dalle parole e dalle opere dei ministri sopra un desiderio caro ai geografi italiani. Vogliamo alludere alla raccolta completa dei nomi di luoghi abitati, la quale fu molte volte nei congressi triennali nazionali invocata come uno dei compiti più importanti ai quali il censimento potesse servire.

È presente alla memoria di tutti coloro che hanno frequentato i congressi geografici (per parlare solo dei voti espressi in tali occasioni), come dal 1898 in poi non sia stato mai omesso di ribadire quel voto costante. Dopo che Graziadio Ascoli, nella sua *Lettera al direttore generale della statistica* del 28 marzo 1891, aveva richiamato la pubblica attenzione sulla opportunità di giovarsi appunto della prossima operazione del censimento per la raccolta dei nomi di tutti i luoghi abitati, fu primo il professor R. Della Volta nel Congresso geografico di Firenze (1898) ad invocare che si sollecitasse l'anzidetta raccolta toponomastica (insieme con quella delle rispettive cifre di popolazione) nell'occasione, che ancor tardava, della grande operazione demografica decennale. Poi nel Congresso di Milano del 1901, all'indomani, può dirsi, del censimento finalmente compiuto, il professor F. L. Pullè, a nome pure dell'Ascoli, riprendeva la parola sulla questione, e plaudendo a Luigi Bodio, direttore della statistica, il quale aveva accondisceso che si scrivesse su ogni «busta di famiglia» del censimento la domanda del rispettivo abitato, proponeva al congresso un voto, perché di tutti codesti nomi, rappresentanti l'intero materiale onomastico dei luoghi abitati d'Italia, il Governo, che n'era ormai in possesso, ordinasse al più presto lo spoglio e la pubblicazione.

Allo stesso punto ritroviamo la questione (che pareva nel 1901 aver fatto un così gran passo innanzi) al Congresso di Napoli del 1904; poiché, finito lo spoglio dei dati del censimento, il Ministero aveva sì affidato in consegna le «buste» coi nomi locali alla R. Accademia dei Lincei perché rimanessero quivi a disposizione degli studiosi, ma nessuna somma aveva voluto stanziare perché da quei sette milioni di documenti i nomi venisser trascritti; onde al professor Ricchieri, che al Congresso di Napoli risollevava ancora una volta la questione, non rimaneva che proporre ai presenti un voto, che per questa parte ripetesse a un dipresso quello sollecitato dal Pullè tre anni innanzi.

Soltanto nel Congresso di Venezia del 1907 ai convenuti era dato di apprendere finalmente risolta la questione, almeno apparentemente, poiché il professor Pullè poteva lietamente annunziare riprese già da un anno le pratiche col Governo ed esauditi i desideri, con l'assegnazione di un sussidio di lire 20,000 da parte del Ministero della Pubblica Istruzione alla R. Accademia dei Lincei per lo spoglio e la compilazione del repertorio dei nomi degli abitati italiani.

Tali le fasi della questione, dal giorno in cui Graziadio Ascoli presentava a Luigi Bodio la prima proposta, a quello in cui una felice disposizione ministeriale permetteva agli studiosi di considerarla finalmente esaudita. Che più rimaneva dunque ai geografi italiani, a Palermo un'altra volta convenuti dopo tre anni alla loro consueta riunione, se non prendere atto con soddisfazione del lavoro finalmente iniziato presso l'Accademia dei Lincei ed augurarne prossimo il compimento?

Ma a due domande bisognava rispondere; ed è perciò che, dopo una vivace discussione tra i professori Marinelli e Maranelli, l'egregio relatore, professor Carlo Errera — da cui ci siamo permessi di togliere non poche delle presenti affermazioni — chiedeva «in che cosa consista veramente e come si svolga il lavoro stesso per soddisfare a quelli che erano e sono i desiderati speciali dei geografi». E le risposte vennero, ma sconfortanti; non certo per l'opera, degna d'ogni elogio, compiuta dal professor Pieri.

E intanto un elenco sicuro dei nomi locali italiani è ancora richiesto da ogni parte. Linguisti, storici, geografi insistono di continuo ed in ogni occasione con voti ed ordini del giorno, perché la Direzione di statistica se ne occupi, citando a sprone ed eccitamento l'esempio dell'Austria, dove la Commissione centrale statistica pubblica a ogni nuovo censimento una serie di repertori toponomastici, la cui utilità, disse l'Ascoli, è dichiarata sulla copertina di quei volumi con parole che ricordano singolarmente quelle che si stamparono in Italia molti anni addietro.

Da un pezzo infatti il Flechia e l'Ascoli stesso avevano tra noi chiaramente compreso e vigorosamente sostenuto l'importanza di tali studi. Ma l'opera da loro propugnata per l'Italia è stata eseguita dall'Austria (che ha cominciato appunto dalle regioni italiane soggette all'impero) e presentata al pubblico con le nostre parole. Amara ironia per noi!

L'unica cosa che l'Italia abbia fatto per la sua toponomastica è stata quella — come abbiamo veduto — di consegnar le schede del penultimo censimento e poche migliaia di lire all'Accademia dei Lincei perché se ne occupi. Ma non s'è pensato forse che l'Accademia, dovendo mandar di pari passo il lavoro di raccolta e di accertamento dell'ortografia dei nomi locali insieme con quello lungo, difficile, penoso che si riferisce alle etimologie, non poteva che procedere lentissimamente. E infatti sinora, per quanto il Pieri che se n'è occupato, abbia lavorato con amore, non sono state compiute che alcune vallate della Toscana.

Se invece soltanto all'Accademia fosse riserbata la parte storica, e il lavoro di elencazione e di accertamento ortografico (che interessa un più gran numero di persone e che deve precedere l'opera storica) fosse compiuto, come in Austria, dalla Direzione di Statistica, si potrebbe procedere molto più rapidamente da ambedue le parti e si potrebbero così contentare tutti quelli che a buon diritto reclamano.

Le principali difficoltà sollevate un tempo furono quelle finanziarie. Ma quella della toponomastica «è veramente un'opera talmente grave e dispendiosa da non potersi tradurre in atto?» si chiedeva sul *Marzocco* A. Mori. E deve essere abbandonata alla mercé di eventuali studiosi, che domani potrebbero pure mancare, piuttosto che seriamente organizzata da un ufficio di Stato? E poi le difficoltà finanziarie ora non dovrebbero più sussistere, da che il Consiglio Superiore di statistica, cui fan parte uomini illuminati, come il Colaianni, il Benini, il Pantaleoni, il De Viti De Marco, il Coletti, il giovane Mortara, il venerando Bodio, l'ex ministro Ferraris, ecc., ha stabilito di istituire un ufficio del censimento, non più temporaneo, ma permanente.

Noi crediamo invece che la maggiore difficoltà sia stata quella di non aver trovato funzionari adatti alla bisogna; ora, per altro, ci consta che alla Direzione Generale della Statistica — il centro più naturale per questi studi — non manca la persona capace di accingersi ad «un lavoro faticoso e non così facile come parrà forse al semplicismo di alcuni, ma anche non ingrato del tutto a chi di quanto trascrive può comprendere qualche cosa più di un copista». Sono parole del Pieri, pubblicate su queste colonne, vale a dire di chi meglio se ne intende in Italia.

La Direzione di Statistica, prima ancora di far decidere definitivamente dal Consiglio Superiore, potrebbe dar mano ad un saggio per una determinata regione, e opportunissima sarebbe la rilevazione per qualche territorio del confine nord-orientale: la provincia di Vicenza, per esempio, si presterebbe a meraviglia per essere la più piccola del confine (2735 chilometri quadrati) e quella per cui furono rilevati già i catasti. Occorre pensare che con la toponomastica «si tratta di salvare la nostra etnografia prima che gli indici, gli elementi di essa si perdano o si tramutino ulteriormente fra le tendenze assimilatrici dei nuovi tempi con lo scolorir dei dialetti e le più facili alterazioni fonetiche. Tutta una spiritualità del passato aspetta di esser colta fuor dalle memorie che la psiche etnica ha lasciato impresse in quei monumenti meno alterabili delle lingue che sono i nomi di luogo» come scrisse il Guyon qui sopra «più ricchi, più importanti in questa Italia, nella quale, almeno per gli stranieri che la visitano religiosamente, ogni pietra è un ricordo, ogni appezzamento è un poema di gesta, dalle chiuse solitarie dell'Alpi, ove più visibili e caratteristici ancor si accolgono gli elementi lasciati dall'ultimo fluttuar delle invasioni, alle antiche sedi degli etruschi e degli umbri, ove primo fiorì il rinascimento, alle spiagge calabre e sicule già piene di civiltà greca e di barbarie saracena, di baldanza normanna e di gentilezza sveva».

All'attuale X Congresso internazionale di geografia, che si tiene a Roma, fra le aule della Sapienza, il professor Giovanni Montemartini vada dunque a dimostrare come sono sentiti in Italia i legami fra geografia e statistica, a dichiarare l'inizio vero, assicurato, proficuo della toponomastica italiana, assimilando quanto disse Humboldt: «I nomi di luogo sono i più antichi e durevoli monumenti e per mezzo di essi le nazioni più remote esprimono il loro spirito e il loro destino, ed è compito e dover nostro di rendere intelligibili le loro voci».

ENEA CIANETTI.

★ Quando è nato D'Annunzio?

La questione, ritornata in onore, della data di nascita del poeta, è ben lungi dall'essere risoluta definitivamente. Non l'ha risoluta nemmeno la lettera del signor Guido Pontani che abbiamo pubblicata in uno degli scorsi numeri e che sembrava persuasiva. Ecco qua intanto che alcuni corrispondenti ci rivelano esistere un altro problema nel problema. Il rag. Onofrio Bianchi di Bresso ci scrive «per la verità storica» che «se il celebre Gabriele d'Annunzio è nato a Pescara il 18 marzo 1863 e precisamente il giorno di San Gabriele, non fu in venerdì, bensì in mercoledì» come egli ha verificato in vari almanacchi, «fra i quali quello nominato dei Codini per l'anno 1863». Anche il signor Mario Adobati di Bergamo s'è accorto che «il fausto 18 marzo 1863» non era un venerdì ma un mercoledì, ed egli se n'è accorto consultando «l'ottimo calendario perpetuo dell'ing. Jacobacci che l'*Almanacco Italiano* del Bemporad per l'anno 1913 stampa a pag. 4.» «Venerdì.... mercoledì.... — egli ci scrive — quale dubbio per i dannunziani che amano del loro maestro anche le curiosità più trascurabili!... E poi vi sono le belle parole di Donna Luisetta che se vanno pel venerdì non vanno più per nessun altro giorno della settimana.... ».

Un «fedele del *Marzocco*» non accetta poi nemmeno la data del giorno 18 ed afferma che il poeta invece è nato il 12. A sostegno del suo asserto egli cita l'atto di nascita del poeta pubblicato dal Marinetti nel suo libro *Les dieux s'en vont; D'Annunzio reste.* «Ma è proprio chi è in questione — soggiunge il nostro fedele — che dice l'ultima parola: in una delle *Faville del Maglio* che porta la data 12 marzo 1903 il D'Annunzio commemora il suo dì natalizio alla distanza di quarant'anni. È già stata dimenticata?».

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **Il sen. Giorgio Arcoleo** ha iniziato nella sala dantesca d'Orsanmichele il breve corso di letture boccaccesche e le ha iniziate in modo da confermare la bella fama di dottrina e di eloquenza che circonda il suo nome. Per più di un'ora l'Arcoleo ha parlato del Boccaccio uomo ed artista, avvincendo il pubblico alle sue sintesi profonde, ai suoi quadri di vita sociale intellettuale politica presentati in scorci vigorosi, nei quali ha avuto il suo pieno risalto l'immagine del grande novelliere del *Decamerone*. Il pubblico, persuaso ed affascinato dalla sagace e profonda disamina che l'Arcoleo ha fatto della vita e dell'anima boccaccesca, ha salutato l'oratore veramente eccezionale, con ovazioni ripetute e clamorose.

★ **Moriz Rosenthal alla Sala Filarmonica.** — All'iniziativa della nostra Società Filarmonica e specialmente del suo attivissimo segretario rag. L. Bergagna, a cui dovemmo l'anno scorso l'alto godimento artistico di un concerto Busoni, siamo debitori quest'anno di aver potuto assistere ad un concerto Rosenthal. Preceduto da una fama mondiale di pianista portentoso, egli non ha certo disilluso il nostro pubblico. Piuttosto che un grande *virtuoso* (attributo laudativo che contiene come una punta di biasimo) egli è veramente un grandissimo esecutore, intendendo per tale chi, superando in modo strabiliante ogni difficoltà tecnica e meccanica, indirizza le sue esecuzioni ad un alto fine artistico, sempre elevato anche se non sempre totalmente raggiunto. Con ciò ci sembra brevemente ma per sufficientemente delineata questa interessantissima figura di artista del pianoforte, in cui se la perizia dell'esecutore è meritevole della lode più entusiastica e tale da giustificare pienamente la sua fama, il gusto dell'interprete non è sempre tale da far tacere ogni discussione. Certo, ogni vero artista (e Rosenthal è tale nella piena accezione della parola) reca di necessità e quasi fatalmente la sua personalità in ogni sua interpretazione, ed è anche vero che in questo genere d'arte non ci sono criterii assoluti. Ora tutto ciò talvolta l'interpretazione del Rosenthal appare più arbitraria di ciò che il rispetto alle intenzioni dell'autore sembri consentire; più strana che convincente, per quanto sempre schietta e sincera sino alla rudezza. Dicendo «talvolta» abbiamo naturalmente sottinteso che molte volte invece egli riesce felicissimo nelle sue interpretazioni. Abbiamo dunque come due artisti nello stesso artista — entrambi magnifici come tecnica — l'uno dei quali ci persuade pienamente e l'altro invece ci lascia, sia pure parzialmente, dubbiosi e insoddisfatti. Così al primo tempo della *Patetica* di Beethoven egli diede un'espressione nervosa, a volte violenta a volte quasi direi sinfonica che si allontana non poco dalla sua impronta naturale, mentre nell'*Andante* e meglio ancora nel *Finale* egli seppe cogliere e rendere il vero carattere della notissima e splendida composizione. Nella *Berceuse* e nella *Valse in Do diesis min.* di Chopin riuscì a quando a quando freddo e angoloso. All'opposto egli fu meraviglioso nella *Valse op. 42* e in due *chants polonais* del medesimo autore. Anche nel *Carnaval* di Schumann l'interprete fu all'altezza dell'esecutore e in quella serie di quadretti genialissimamente disegnati egli seppe infondere una vita e un brio insuperabili, raggiungendo il culmine del successo, che fu sempre grandissimo. In un *Notturno* di Henselt e in alcune sue composizioni (*Papillons* e *Humoresque*) come pure nella nota *Valse* di Chopin da lui variata, egli diede infine tutta la misura di un magistero pianistico addirittura eccezionale. In conclusione: un pianista di raro valore e un artista interessantissimo che lascia dietro a sé qualche discussione: il che, in fondo, non è male.

C. C.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 9 — 2 Marzo 1913 — Firenze

SOMMARIO

Anche questa settimana, a causa dello sciopero, il periodico esce in sole quattro pagine, e, per la distribuzione della materia, in forme insolite. Ma certo non più insolite delle condizioni nelle quali dovette compiersi il lavoro tipografico!

CESARE DONATI

Lettori di giornali, coloro in specie che li leggono con devozione dalle notizie politiche agli annunzi necrologici, avranno probabilmente veduto in alcuno di essi che il 17 del corrente mese spegnevasi in Roma Cesare Donati, cavaliere dell'ordine civile di Savoia. A molti forse quel nome non avrà ridestato nessun ricordo, ma taluni altri della vecchia generazione, che a poco a poco si assottiglia e sparisce, e in particolar modo quanti appartengono all'ampio ordine degl'insegnanti avranno rivisto dinanzi a sé l'esile persona e [illegible] benigno dell'antico capo di Divisione del Ministero dell'Istruzione pubblica. Il Donati, morto a 87 anni, oltre 40 ne aveva passati in diversi uffici di codesto Ministero, adempiendo il dovere suo con zelo [illegible] pedanteria e sussiego. Aveva [illegible] conciliare l'interesse dell'Amministrazione e la osservanza della disciplina [illegible] con la simpatia e il rispetto verso gl'insegnanti e con questa famiglia, un po' [illegible] e ritrosa, trattato per modo, da esser considerato più amico che superiore. Con [illegible] che gli era propria e consueta, con l'atteggiamento sereno del volto e la [illegible] egli temperava i moniti che doveva talvolta rivolgere altrui, paziente nell'ascoltare, lieto di lodare, sollecito sempre a favorire il conseguimento di giusti desiderî. Dalla stanzetta del suo ufficio niuno usciva mai col viso rabbuiato e l'animo contristato o dispetto, anche se non ottenesse in tutto o in parte quello che sperava; sicché possa affermarsi senza timore di smentita, che nessuno ebbe a lagnarsi di lui o serbargli rancore per vera o supposta ingiustizia.

Nato a Lugo in Romagna ai 18 settembre 1826, si era il Donati dopo il 1848 trasferito con la famiglia, della quale era lo sperato sostegno, in Toscana; aveva preso la laurea in legge a Pisa; poi, fissata stabil dimora in Firenze, qui dava lezioni private e collaborava ai [illegible] del tempo ai quali se era vietato [illegible] la politica, non era chiuso quello della letteratura e dell'arte. Il Donati insieme con Celestino Bianchi fondò e diresse il migliore di quei periodici — lo *Spettatore* — al quale diedero articoli i più insigni uomini di Toscana e anche d'altre parti di [illegible] ... quello che il *Crepuscolo* [illegible] in Lombardia. Questa rivista visse [illegible] fino al 1859 quando la Toscana [illegible] la dinastia Lorenese. Ogni cosa aveva allora bisogno di essere fatta [illegible] con idee nuove e nuovi uomini. Il Donati, che aveva saputo cattivarsi la stima [illegible] di tutti, fu dal Governo Provvisorio addetto al Ministero della Pubblica Istruzione. Cominciò col semplice titolo e grado di Se[gretario], e via via salì sempre più alto, prima a Firenze, poi a Torino, per ultimo a Roma, onorato dalla fiducia dei vari ministri che si succedevano, prescelto capo di Gabinetto dal De Sanctis, dall'Amari, dal Bonghi. A tutti questi insigni uomini fu caro per la pratica amministrativa che aveva saputo acquistare, per la prontezza nell'intendere il pensiero loro e la chiara e garbata forma con la quale lo traduceva in scritto.

Il quotidiano lavoro non gli arrugginì per modo lo spirito, che non si serbasse, come aveva cominciato, colto e piacevole scrittore di novelle e bozzetti. Una prima serie di lavori di tal genere, dispersi anteriormente in giornali e riviste, e raccolti in volume, fu edita nel '58 da Felice Le Monnier, che la riprodusse con altro titolo, nell'84; l'ultima uscì a luce l'anno scorso a cura delle figlie in edizione *fuori di commercio*. Volle per tal modo ricordarsi agli amici superstiti, ma troppo esiguo n'era ormai il numero, e troppo pochi n'ebbero notizia. Ma fra mezzo alle due date estreme stanno molti altri volumi, dei quali taluni ebbero ripetute stampe: ad esempio, il racconto *Per un gomitolo*, col quale aveva esordito e che giunse alla quinta edizione, una delle quali con caratteri pei ciechi; ed egli fu lieto di alleviare per tal modo la sorte di quegli infelici. Tutti questi lavori del Donati ebbero favorevole accoglienza al loro apparire, specialmente quello *Una rivoluzione in miniatura* del quale trovo pure notata una quinta ristampa. Che se ora, com'è del resto proprio alla maggior parte di tali scritture pel continuo sopravvenire e sovrapporsi di altre ed altre, quelle del Donati sono meno ricercate, la colpa non è sua, quanto del palato dei lettori, divezzato da cibi saporosi e sani. Basta avvertire che nei racconti del Donati non vi sono né adulterî né incesti, e nemmeno la più piccola sudiceria. Vi è però conoscenza del cuore umano, studio di caratteri, verità senza *verismo*, semplicità senza sciatteria, arguzia senza sguaiataggine, e lepore toscano di forma. Qualche suo bozzetto o qualche episodio di romanzo potrà sempre trovar luogo onorato nelle *Antologie* per le scuole.

Un altro lavoro egli aveva impreso per istruzione propria e per utile altrui. Cominciato per divagare lo spirito, era via via andato crescendo, e le schede si erano a poco a poco accumulate. Erano appunti di mali vocaboli, di frasi errate, di false immagini, che si rinvengono quotidianamente non solo nei giornali, ma negli atti delle diverse amministrazioni, e più particolarmente in quelli del Ministero della Pubblica Istruzione, che più dovrebbe guardarsi dall'adoperare e mettere in giro siffatte brutture. Sono tante e tali che troppo lungo ne sarebbe l'elenco. Ma non è, per citare il primo esempio che mi viene a mente, non è in una legge o regolamento di codesto Ministero che, per dire che ogni monumento nazionale dev'esser munito di parafulmine, viene ingiunto che debba essere *parafulminato?*

Non inutile sarebbe la pubblicazione di quelle schede, quale ultimo servigio reso dal Donati a quella Amministrazione, che servì con affettuosa devozione per sì lungo spazio della sua vita. Intanto io saluto, con animo commosso, la memoria dell'onesto cittadino, dell'ottimo ufficiale dello Stato, del non volgare cultore delle patrie lettere.

Alessandro D'Ancona.

Dalle Oblate al Castellaccio

Il vento di tramontana spazzando le nuvole aveva reso al cielo invernale il suo nitido azzurro, e il sole pareva un Re Sole molto costituzionale che si contentasse di regnare sul trono senza prendersi la briga di scaldare e confortare i suoi soggetti. Pure la mattinata, salvo i rabbuffi del vento, sembrava ridente, e propizia a quelle visite artistiche onde si compiace la Brigata fiorentina degli Amici dei monumenti, la quale, più del solito numerosa, era accorsa all'invito. Sulla Piazza di Santa Maria Nuova sotto il Portico dell'Ospedale, presso gli affreschi di Bicci di Lorenzo affiguranti lo spedalingo Michele da Panzano genuflesso ai piedi di Papa Martino V, di fronte al bassorilievo dell'Incoronazione di Nostra Donna di Dello Fiorentino, avemmo il saluto cortese e augurale degli odierni spedalinghi, e con la guida illuminata d'uno di loro, Arturo Linaker, incominciammo il nostro pellegrinaggio bussando alla porta del Monastero delle Oblate, della regola di Santa Elisabetta, che sorge di fronte all'Ospedale.

Entrammo in un ingresso un po' buio e misterioso, dove ci fu aperto il passaggio a corridoi, a stanze, a loggie, a cortili, rischiarati da una luce tranquilla e discreta, che parevano condurci in un altro mondo, in un'altra età, fra le seguaci di quella Monna Tessa, la leggendaria fondatrice dell'Ospedale, di cui esse ci han conservato l'abito azzurro e la candida acconciatura del capo. Firenze, quel che rimane della vecchia città e ha resistito alla furia delle modernissime demolizioni, riserba ancora di queste gradite sorprese ai curiosi della sua storia, agli amatori della sua arte. In quel remoto asilo di carità e di pace che gli antichi muraglioni difendono dagli assalti della vita cittadina, dal suo rumoroso affaccendarsi e perfino dai tormentosi squilli delle campanelle dei *trams*, ogni secolo ha lasciato la propria impronta, senza distruggere o cancellare i vestigi delle epoche precedenti, senza alterarne il carattere e gli aspetti essenziali. Il monastero ci aveva dischiuso la propria intimità e ci rivelava il suo segreto, con una sincerità schietta e pur verecondia, con il candore di chi non ha nulla da nascondere, nulla da confessare. Le oblate, devote di Santa Elisabetta, tutte assorte nel loro caritatevole ministero, lungamente vissute nella penosa consuetudine di tutti i più acerbi dolori, hanno nel secolare esercizio della pietà confortatrice dimenticato un po' della mimica conventuale, e nel continuo contatto con l'umanità che soffre e si consuma si sono sentite più donne che monache, e più che alla religione dell'anima hanno obbedito a quella del cuore. Per ciò codesto monastero non somiglia agli altri conventi aduggiati dalla clausura, dove anche le più pure ed elette ispirazioni dell'arte possono diventare peccaminose; perciò in quelle sale, in quei cortili pareva che l'aria stessa circolasse e vibrasse più libera; e le tavole e i quadri appesi alle pareti avevan potuto rimanervi indisturbati, ad attestare che la religione della carità non è iconoclastica e non ha paura del vero. Il vasto refettorio, le salette adiacenti, i corridoi, la chiesa, la cappella ci apparvero adornati di pitture non senza pregio, alcune delle quali, dei primi secoli, su fondi d'oro, dovute certamente a buoni artefici, altre del quattro e del cinquecento, e moltissime del seicento, ma piene d'un sentimento e d'una grazia insolita agli artisti di quell'età troppo mal giudicata. Tavole e tele contese agli sguardi dei visitatori un po' dalla distanza e assai più da un velo di polvere che ne cuopre i colori e che la solerte cura dei nuovi spedalinghi si affretterà, crediamo, a rimuovere con amorosa cautela. Ma di raccoglierle tutte insieme e formarne una pinacoteca non sapremmo consigliare, perché ciò che accresce pregio e decoro a quelle stanze non è il valore artistico delle pitture, sibbene la singolarità di vederle in quel luogo dove nessuno penserebbe potessero trovarsi, è la nota d'umanità e di vita ch'esse mettono in quei silenzi claustrali, a rammentare alle oblate che al di là di quei muri, oltre quegli atrii muti e deserti è il mondo, il secolo che si rinnuova, a cui esse debbono i conforti della pietà, i balsami della misericordia.

I due chiostri, ampi e luminosi, che recano aria e lietezza di verde a questo reclusorio, offrono pregevoli ricordi d'architettura e aspetti pittoreschi gradevoli anche all'occhio più esercitato. Un d'essi conserva una loggia aerea con pilastri scudati dugenteschi, di cui son rimasti ormai pochissimi esempi; e in un cortiletto che s'apre fra i due chiostri è da ammirare una colonna trecentesca con un capitello ornato di fogliami di ricca ed elegante fattura. Par quasi miracoloso che nel cuore di Firenze ancora si conservino intatti monumenti architettonici simili a quelli che la barbarie igienica volle distruggere nel centro della città e di cui non restano che pochi e informi lacerti nel Museo di San Marco e alcuni malinconici ma pur grati ricordi nel Museo Storico Topografico della casa di Michelangiolo.

Il monastero delle oblate è congiunto all'Ospedale di Santa Maria Nuova mediante un passaggio sotterraneo che traversa la piazza e che da quell'oasi di pace serena conduce « fra l'eterno dolore. » Le lampadine elettriche ond'è rischiarato ne rendono il transito più agevole e meno pauroso, ma non ne scemano la curiosità ed il mistero, chi ripensi alle migliaia, ai milioni di passi trepidi e frettolosi di tante oblate che dalla fine del dugento ad oggi doveron percorrerlo con la visione della morte, negli occhi stanchi, con l'eco di tanti strazi nell'anima afflitta. Pure, tornando alla luce del sole, anche i cortili di Santa Maria Nuova ci parvero meno tristi di quella tenebra opprimente e ci indugiammo a riguardare le statue e i busti dei benefattori che lasciarono al Nosocomio le loro sostanze, rammaricando che il loro numero divenga sempre più scarso. Forse l'ingerenza soverchia dei poteri pubblici negl'istituti di beneficenza fa diffidenti i cittadini, o li induce a credere che debba lo Stato o il Comune provvedere a tutto, e che se le assicurazioni sulla vita son diventate monopolio governativo debbano avere lo stesso trattamento anche gli spedali, assicurazioni contro la morte. Certo è che nei tempi andati, la pietà verso Dio e verso il prossimo congiungeva la chiesa all'ospedale, l'ospedale al convento, e l'arte e la religione cercavano di alleviare il dolore allietando ed elevando gli spiriti con le visioni del bello e dell'oltre sensibile. Santa Maria Nuova, l'antico ospedale, era sorto presso al monastero delle Oblate, accanto alla chiesa di Santo Egidio, vicino al Monastero e alla chiesa degli Angioli ch'esso più tardi, nei successivi ampliamenti, doveva occupare e far sua. Oggi di quel Monastero che ebbe tanta importanza nella storia della coltura umanistica, e fu quasi la culla della Rinascita fiorentina, restano soltanto i chiostri, alcuni avanzi assai trasfigurati, e i ruderi dell'abside della chiesa disegnata e incominciata dal Brunelleschi, che, rimasta interrotta, fu popolarmente battezzata « il Castellaccio ». Il Monastero degli Angioli che si estendeva lungo la odierna via degli Alfani, e di cui ci ha conservato un vivace ricordo un orafo del quattrocento, Bartolommeo Rustichi, proemiando al suo *Viaggio in Terra Santa*, fu sotto Ambrogio Traversari un'accademia di lettere greche e latine, alla quale convenivano i giovani delle migliori famiglie e fra essi il giovinetto Cosimo dei Medici che ebbe sempre come maestro e consigliere il piccolo e dottissimo frate camaldolese da cui apprese l'amore agli studi e alla coltura ed ebbe l'ispirazione di raccogliere i manoscritti, di farli copiare e di fondar biblioteche. Il Monastero degli Angioli era altresì famoso per la scuola di minio che vi fioriva per opera di Paolo Soldini e del suo discepolo Lorenzo Monaco. Anche più tardi Andrea del Castagno vi dipinse a buon fresco, e più tardi ancora Attavante degli Attavanti adornò dei suoi minii le splendide pagine membranacee dei corali del Monastero. La cui fama era tanto diffusa che ad esso i maggiorenti fiorentini ricorrevano in ogni circostanza più grave come ad un rifugio e ad un asilo sicuro. In quell'età i conventi erano tempio, scuola e accademia e per la inviolabilità loro tenevano il luogo delle banche o delle casse dove si ripongono valori, gemme e denari. Durante il Tumulto dei Ciompi, nel 1378, il convento degli Angioli dove le principali famiglie avevano depositato le loro ricchezze fu difeso a mano armata contro la plebe rapinatrice, e la Sagrestia si salvò per la repulsa gagliarda che vi fecero Guido del Palagio e Vieri de' Medici e, come fu detto, per miracolo della Beata Paola, terziaria camaldolese.

Ma ora di codesta accademia di arti e di studi poco più resta. Nell'abside di Brunelleschi son quartierucci d'affitto e uno studio di scultura; in poche sale attigue al chiosco dov'era la chiesa, è la Biblioteca Medica, — e dove stavan rinchiusi i casti miniatori camaldolesi è oggi un reparto — quello femminile — della clinica dermo-sifilopatica.

Compensazioni ironiche del caso.

Guido Biagi.

Educazione e medicina

Ecco due parole che sembrano, a prima vista, accoppiate dal caso. Che il medico curi o meglio tenti di curare l'umanità sofferente, si sa; ma che la educhi anche, portando via il mestiere ai pedagogisti, ai moralisti, a tutti coloro insomma che avevano fin qui, ufficialmente, cura d'anime, si sa un po' meno. Eppure è così. La letteratura pedagogica, che anche da noi va acquistando importanza sempre maggiore e che finora reclutava fra le sue fila soltanto quegli scienziati che alla pedagogia avevano rivolta specialmente la loro attenzione, come il Förster in Germania e da noi il Foà, recluta ora anche questo nuovo elemento, il medico che esercita praticamente la medicina.

Non è veramente da ora che il medico ha sconfinato dal campo particolare e ristretto della terapeutica fisica per entrare in quello della terapeutica morale. È stato in gran parte il diffondersi spaventoso della neurastenia, di questa malattia misteriosa che ha, sì, le sue radici in uno stato morboso fisico ma che intacca così profondamente anche il morale di chi ne è colpito da rendere difficile, se non addirittura impossibile, lo stabilire una esatta linea di separazione; è stata la necessità appunto di studiare queste segrete rispondenze; è stato il vedere i meravigliosi risultati ottenuti sui malati da una razionale cura morale condotta parallelamente alla cura fisica, che ha schiuso alla medicina nuovi orizzonti e indotto i medici a non trascurare più oltre la parte psichica anche per quel che riguarda la terapeutica infantile. Anzi, sopratutto per questa. Perché, e il ragionamento è logico: se in un soggetto ammalato la cura psichica produce così mirabili effetti, quali e maggiori non ne produrrà sopra un soggetto sano? Se il solo insegnare, per esempio, a far funzionare la volontà, quest'organo che è il primo ad essere colpito nei nevrastenici, forse appunto perché è abitualmente il meno esercitato, basta talvolta a guarire il malato, perché non valersi dell'efficacia di questo insegnamento anche quando non si abbia a che fare con una psiche malata? E questo insegnamento impartito fin dai primi anni, non varrà oltre a tutto a preservare fino a un certo punto il bambino — col renderlo padrone della propria volontà — dal cadere, fatto uomo, vittima della neurastenia, che, se ha per causa un momentaneo reale squilibrio fisico vediamo però impossessarsi più completamente degli abulici?

Cura preventiva, dunque: che oggi sappiamo essere la sola efficace ma anche cura formatrice del carattere, cioè dell'uomo. La qual cura deve incominciare fin dal primo anno di vita, come bene osserva un medico appunto, Cesare Lenna, nel suo libro *Madre e massaia* (1) in cui gl'insegnamenti di una [illegible] fisica si alternano con quelli d'igiene morale anzi molte volte s'intrecciano [illegible] mostrando come spesso certe debolezze fisiche nei bambini abbiano origine da una debolezza della volontà, per cui, se non si cura questa, a nulla valgono le medicine, oppure valgono in modo effimero e fallace. Infatti, dopo avere esposto in forma chiara e precisa le norme di igiene fisica che le madri debbono seguire nei primi mesi di vita del bambino, l'autore passa a parlare di quelle che debbono essere seguite per la sua educazione morale; e incita le madri a un attento studio delle passioni infantili tenendo conto dello speciale temperamento del bambino. Egli presenta in un quadro sintetico le caratteristiche generali dei vari temperamenti fisici sanguigno, collerico, nervoso, flemmatico, indicando per sommi capi la speciale educazione che dovrebbe essere applicata a ogni temperamento. Perché non ci può essere un tipo unico di educazione per tutti i bambini, ma tanti quanti sono appunto i temperamenti. In una parola: educazione individuale. Questo dovrebbero mettersi bene in mente le mamme, le quali sono invece così proclivi a generalizzare applicando a ciascun figliuolo gli stessi metodi educativi. Certo, è più sbrigativo.... Il libro, che è arricchito da consigli sull'argomento tratti dai migliori autori, parla in ultimo diffusamente dell'alimentazione, di questo importantissimo e tanto trascurato fattore igienico e anche — perché no? — educativo. Ormai sappiamo tutti quale influenza eserciti sulla [illegible] una [illegible] alimentazione piuttosto che un'altra, specie nei giovani.

Della educazione sotto questo duplice aspetto fisico-morale, e della necessità ch'essa abbia questa duplice base discorre il Professore Czerny, illustre pediatra tedesco nel suo libro *Il medico educatore del bambino* (2). Già il titolo stesso è la dimostrazione del suo asserto. Dimostrazione convincente anche per noi profani che incominciamo a sentire vivamente, ma fortemente, l'indissolubile unità del fisico e del morale per cui una pedagogia che studiando il miglior modo per ottenere il perfetto sviluppo delle qualità morali tien conto della parte fisica e spiega gl'inevitabili contraccolpi che avvengono nei due campi da un movimento o da una inerzia iniziale nell'uno o nell'altro, persuade assai più, in questa nostra epoca di positivismo scientifico, che non una pedagogia a base unicamente morale e astratta. Per cui non ci sarà difficile imparare ad apprezzare nel medico quest'altra sua qualità fin qui insospettata di educatore, e abituarci a chiamarlo non soltanto quando un bambino è ammalato nel senso che si dà comunemente a questa parola, ma anche quando, per esempio, egli si ostina in uno di quei capricci che formano il terrore delle mamme e delle bambinaie, pronte a commettere qualsiasi viltà pur di farlo cessare. Pensino invece che quel capriccio è spesso il segno esteriore di un male morale, come la febbre è l'indice di una malattia fisica, e ascoltino anche in quel caso, come farebbero in questo, la parola del medico, cioè del medico educatore.

Lo Czerny [illegible], e con ragione, che l'educazione infantile sia in Germania (e in Italia?!) affidata in generale a bambinaie che provengono dagli infimi strati sociali e perciò impreparate al delicatissimo compito, e invoca la creazione d'istituti per la formazione di buone bambinaie. Il problema incomincia a imporsi anche in Italia tanto che a Roma e a Firenze si sono recentemente fondate, per opera di alcune signore, due scuole per bambinaie. Desta invece stupore ch'egli si dichiari contrario alla preferenza mostrata fin qui da molti per le *nurses* inglesi, considerando, egli dice, che la mortalità infantile è appunto in Inghilterra superiore alle altre nazioni, e meno sviluppata la pediatria. Non ho gli elementi necessari per vagliare la giustezza di questa asserzione, né so per quanta parte la mortalità dei bambini debba attribuirsi al modo di allevamento e per quanta ad altre cause; senza le quali non si spiegherebbe la minore mortalità in paesi dove tale allevamento è affidato al caso, e peggio, mi pare per altro che non si possa negare come in Inghilterra l'allevamento del bambino assurga nelle classi agiate quasi a culto, tanta è l'importanza che gli si attribuisce. Basta vedere quale primissimo posto occupino, anche nelle case borghesi più modeste, le stanze assegnate ai bambini, e, in altro campo, la ricchezza

(1) Stabilimento Arti Grafiche, Casale Monferrato.

(2) Prof. Dott. Adalberto Czerny. *Il medico educatore del bambino*, versione dal tedesco della Dott.ssa Borrino con introduzione del Prof. Pio Foà (Torino, S.T.E.N.)

della letteratura infantile, che sta a mostrare come il pensiero di tutti sia rivolto, vigile, da quella parte. E basta sopratutto notare che l'Inghilterra è stata una delle prime, se non la prima, a comprendere che l'allevamento del bambino non dev'essere lasciato al caso; ciò che va attribuito a sua lode anche se esso non risponda in tutto all'ideale dell'autore.

Dopo la pedagogia scientifica, la pedagogia a base unicamente morale: a questa s'inspira il libro di un moralista inglese, il Gould, libro che appare ora per la prima volta tradotto in italiano: *All'entrare nel mondo, lezioni di morale per i fanciulli*, e che si onora di una prefazione di Ferdinando Martini (1) « Le lezioni di questo libro, avverte l'autore, più che lezioni per il maestro e per i genitori sono lezioni per i fanciulli stessi, i quali troveranno nei racconti e nelle illustrazioni quel più vivo interesse che, facendoli per così dire partecipi all'azione dei fatti ad essi rappresentati, costituisce appunto l'elemento compenetrante dell'istruzione morale nelle tenere menti ». Con tutto il rispetto dovuto all'autore, credo invece che il suo libro debba essere con profitto anche maggiore letto e meditato proprio dai grandi oltre, e più forse, che dai piccoli; i quali grandi dovrebbero studiarsi di tradurne gli ammaestramenti nella pratica dell'educazione infantile, cioè nella vita quotidiana, che è per l'educazione la vera unica palestra. Perchè io credo che ci facciamo molte illusioni per quel che riguarda l'efficacia dell'insegnamento teorico della morale ai bambini, per i quali mi pare sia possibile ed efficace una sola morale, quella che scaturisce spontanea dai fatti della vita di tutti i giorni.

Se per i grandi la morale può essere deduttiva per i piccoli è sempre induttiva. Dubito poi anche che i bambini s'interessino profondamente, in modo cioè da ritrarne un pratico e durevole profitto, ai fatti messi loro innanzi nei libri. Per quanto, venendo al caso speciale del libro del Gould, quei fatti sieno tratti dall'autore, con ricchezza e varietà veramente prodigiose, dal regno della fantasia, della leggenda, della storia, sono per sempre troppo lontani dalla vita perchè fra essi e lui non resti un abisso che solo può e deve colmare l'esempio pratico della vita circostante. E invece il più delle volte fra la vita e il libro è una stridente contradizione. Sta bene predicare la necessità di esercitare e sviluppare al massimo grado le qualità morali, e insegnarle con gran copia di esempi; ma quale efficacia avranno questi esempi, se nella vita che ferve intorno al bambino saranno continuamente sconfessati? Quale vantaggio, per dirne una, trarrà egli dal sapere che il tal personaggio del libro incuteva rispetto e ammirazione a tutti per il suo delicatissimo e scrupoloso senso di onestà, se accanto a lui vedrà la madre gongolante per essere riuscita a far passare di contrabbando un oggetto per il quale avrebbe dovuto pagare il dazio, e non per questo meno rispettata e stimata? E di fronte all'esempio di un altro personaggio più o meno illustre che con una data azione esalta l'obbligo di essere sinceri, non lo impressionerà più assai l'esempio del padre il quale, all'atto di partire, per risparmiare un tanto sul biglietto dirà all'impiegato che il figliuolo ha sei anni mentre in realtà ne ha sette? Questi sono i fatti, che s'imprimono indelebilmente sull'animo del fanciullo; su questi, e non su quelli dei libri egli fonda via via la sua etica futura. Perciò lo leggano precisamente i genitori, il bel libro del Gould, e pensino che non tanto le loro parole quanto i loro atti anche i più insignificanti in apparenza, sono vagliati e giudicati dalle piccole menti infantili. Altro che fare i padri Zappata! Tanto più che la morale predicata è così noiosa, che c'è oltre a tutto il pericolo di ottenere risultati opposti a quelli desiderati. Io non arriverò a dire quel che mi disse un giorno una signora di spirito: « Creda a me, i figliuoli fanno sempre il rovescio di quel che si predica; per cui, se lei vuole che suo figlio diventi un credente, predichi l'ateismo, se vuole che diventi ordinato predichi il disordine ». Non arriverò a dir questo; ma è certo, nei giovani, l'istinto di ribellione a tuttociò che si vuol loro insegnare a suon di gran cassa. Invece è difficile la reazione a ciò che vien loro non predicato, ma inculcato in silenzio con i fatti. Sottentra allora un fattore educativo di cui bisogna tenere gran conto: l'abitudine. Sappiamo tutti che tutti siamo, più o meno, schiavi dell'abitudine. Rendiamo dunque i nostri figliuoli schiavi delle buone abitudini — un po' di schiavitù non fa male in tempi di tanta libertà; — ma ricordiamoci che tanto le buone come le cattive abitudini non s'inculcano a suon di parole, ma a forza di esempio.

Amelia Rosselli

(1) Torino, S. T. E. N.

Giulio Cesare a bordo

> « La clarté est la souveraine politesse de qui manie une plume : j'y veille de mon mieux ».
> G. H. Fabre, *La vie des insectes*.

Napoleone a Sant'Elena, in attesa serena che la posterità ne giudicasse le gesta campali, si dilettò di manifestare la sua opinione sul merito dei sommi capitani che avevanlo preceduto: Alessandro, Annibale, Giulio Cesare, Turenna e Federico II. Diede ad Annibale rango di maestro dei maestri, pur situando Cesare al fianco di lui, ma dimenticando che questi era stato egualmente esperto in campo ed in mare. In realtà, Giulio Cesare, studiato sotto l'aspetto di navarca, occupa posto primario; niuno degli ammiragli celebri lo supera; perchè niuno, salvo Ruggero di Lauria, guidò armate grosse in campagne altrettanto numerose quanto complesse.

Contiamo sulle dita: nella prima campagna Cesare sconfigge in battaglia navale i veneti di Brettagna, ed eseguisce la prima ricognizione della Brettagna maggiore, nella seconda la invade e sottomette a tributo, nella terza assedia la pompeiana Marsiglia; nella quarta trasferisce le sue legioni a Farsaglia; nella quinta conduce personalmente l'ardua giornata del porto di Alessandria; nella sesta veleggia per l'Africa a sconfiggere Scipione e Catone; nella settima porta il suo genio in Ispagna a schiacciare l'ultima testa dell'idra pompeiana. Indarno ho ricercato negli annali del mare un'opera così svariata ed insieme integrale come questa.

* * *

Sfugge ai più che Cesare iniziò sul mare la sua vita guerresca. Per esprimerlo in linguaggio di oggi, dirò che l'aprì da *tenente di vascello*.

Infatti nell'anno 675 *ab Urbe condita* (80 av. G. C.) eccolo *contubernalis*, vale a dire ufficiale di ordinanza di M. Minucio Thermo pretore dell'armata che sorvegliava la costa di Asia Minore testé invasa da Mitridate il quale aveva posto guarnigione a Mitilene. Cesare era allora diciannovenne. La sorte voleva che la prima nozione dell'arte della guerra gliela procurasse il servizio presso lo stato maggiore, servizio che palesa le linee maestre dell'arte e dove si assiste allo sviluppo della responsabilità del comando. Minucio Thermo, avendo bisogno di rinforzi e non ottenendone dalla Metropoli, ne chiese agli alleati e spedì Cesare a Nicomede re di Bitinia per sollecitarne. Cesare tornò a Mitilene capitanando lo stuolo delle navi regie. Thermo allora diè mano all'assedio ed all'espugnazione della città. In questa circostanza Cesare, nel dar la scalata al muro di cinta, salvò la vita ad un commilitone per cui fu decorato della *corona civica*, forma d'onoranza molto pregiata secondo le idee romane, perchè premiava la solidarietà tra camerati, assisa fondamentale della disciplina. Terminata l'opera dell'armata e Mitridate allontanato dalla costa, Cesare non fece ritorno a Roma ove Silla non eragli punto benevolo, ma rimase in Asia. E quando nell'anno 77 Publio Servilio (che poscia ebbe il soprannome d'Isaurico) comandò le forze di terra e di mare per annientare la pirateria rigermogliata in Cilicia, Giulio Cesare lo raggiunse. Sulle navi, e poi a terra prese parte alla distruzione degli stuoli piratici e delle fortezze, nonchè all'assedio della montana Isaura, capitale della regione, la cui espugnazione pacificò temporaneamente la contrada. La morte di Silla riaprì a Cesare le porte di Roma, ma non chiuse le mutue vicende tra i pirati cilici ed il giovane patrizio. I biografi ci narrano che intraprese un viaggio in Oriente su nave propria nell'anno 79 e, da quel giovane signore che egli era, accompagnato dal proprio medico e dal consueto codazzo di schiavi e di liberti. Non ostante gli sforzi del prode Servilio Isaurico l'Egeo era tuttavia mal sicuro. Ne ebbe prova Cesare la cui nave fu fermata presso Farmacusa (la Fermaco di oggidì, una delle minori Sporadi) da alcune barche piratiche. Il loro capo impose al giovane viaggiatore un riscatto di venti talenti. Vuolsi che questi gliene offrisse invece cinquanta. Può darsi che quella liberalità nascondesse uno strattagemma; perchè, ragguagliando cinquanta talenti a 200 mila lire, non era presumibile Cesare li potesse raccogliere in breve ora pigliandoli ad imprestito dai banchieri romani stabiliti in Asia. Ma durante il tempo indispensabile per raccogliere il denaro, e in cui egli fu tenuto in blanda cattività, avrebbe avuto campo di studiare a fondo quella masnada di ladroni. Giunse il denaro infatti dopo quaranta giorni, durante i quali il prigioniero spesso aveva scherzosamente manifestato ai suoi custodi che, a tempo debito, gli avrebbe afforcati. Mantenne la promessa quasi integralmente quando, pagati puntualmente i cinquanta talenti, corse a Pergamo, vi armò qualche legno, si diè alla ricerca dei ladroni, li sorprese, catturò, condusse a Pergamo ove, fattili strangolare, ne fece crocifiggere le salme.

Dunque tra il decimonono e il ventesimoterzo anno Cesare acquistò famigliarità colla nave e colla guerra sul mare. La frequentazione dell'Arcipelago, allora strada commerciale battuta quanto oggidì (ogniqualvolta la pirateria non infieriva) diègli anche contezza precisa del naviglio multiforme che solcava quelle classiche acque.

In che cosa esso consisteva? Già sin d'allora la nave di guerra, quinquereme, quadrireme, trireme, o bireme, a seconda della mole, slanciata, lunga intorno ai cinquanta metri, larga sei al bagnasciuga, alta quattro di costruzione, e che ne pescava intorno a due, decorata dall'*acrostolo* sull'estrema prora, dall'*aplus* sull'estrema poppa, guernita del *rostro* subacqueo e dell'*epidoto* sopracqueo, coronata di *propugnacoli* che vi rappresentavano ciò che oggi sono le torri dei cannoni, era nave autonoma cui lo sforzo dei vogatori curvi sui remi poteva imprimere in tempo maneggevole un cammino di cinque o sei miglia all'ora. L'albero unico reggeva la vela quadra con cui trarre profitto del vento e dare riposo alla ciurma dei rematori.

Allato alla nave da guerra, quella del commercio, detta *navis rotunda* perchè corta in paragone della sua consorella guerriera. Tra la nave mossa dai remi (intendo la nave da guerra) e la nave commerciale spinta dalle vele, ecco l'*actuaria*, partecipe dei caratteri di entrambe e di cui (come a suo luogo si vedrà) Cesare opportunamente si giovò. Secondo l'uso che delle navi veliere facevasi, pigliavano nome di *frumentariae* se caricavano grano, d'*ippagoges* se destrieri. L'equipaggiamento della nave da guerra decomponevasi in due elementi, il marinaresco che comprendeva i *socii navales* vogatori al banco, i prodieri e gli alighieri incaricati della manovra dell'ancore e della vela. Al timone stava il *gubernator*, mentre l'*hortator*, con la voce, e con un martellino con cui colpiva un disco metallico, dava il ritmo alla voga. Altri ufficiali di bordo appartenevano all'elemento marinaresco. L'elemento militare era rappresentato dalle guarnigioni su quinqueremi e triremi, quelle più voluminose di queste. Così anche tra le navi rotonde ve n'erano di grosse e di moderate. La nave che portò San Paolo dalle rive di Asia a Malta, ove naufragò, era nave grossa; mentre era nave minore quella che da Malta lo trasferì a Pozzuoli.

* * *

La prima dimestichezza coll'Oceano e coi suoi aspri marinai Giulio Cesare l'ebbe nell'anno 57 quando, Proconsole nelle Gallie, gli occorse richiedere granaglie a popoli che, almeno nominalmente, dipendevano da Roma. Ma Quirino Velanio e Tito Silio, legati di Cesare presso i veneti, vennero da questi tenuti in ostaggio. Dalle foci della Loira a quelle della Senna distendevasi la contrada abitata dai Galli marittimi spartiti nelle grandi tribù dei veneti, dei curosoliti e dei venelli. Esercitavano il traffico allora molto intenso tra la Gallia occidentale e la grande isola di Albione.

Le loro navi erano costruite ed armate così. Le carene alquanto più delle nostre piatte, onde potersi nei bassi fondi e nel riflusso sostenere le prore e le poppe di molto elevate e vaste; di quercia tutto il legname da reggere a qualunque forza ed insulto, un piede di altezza avevano i banchi (*transtra*) a traverso confitti con chiavi di ferro grosse un pollice; le àncore, in luogo di funi, legate con le catene; per vele avevano pelli, forse perchè non avessero lino, o non sapessero metterlo in opera; forse, com'è più verosimile, perchè a resistere alle burrasche dell'Oceano ed a tanta gagliardia di venti od a siffatto peso di navigli, atte non riputassero le vele.

L'armata romana, in agilità ed in forza di remi, avanzava quella dei nemici; questa però e per la natura del luogo e per la violenza delle burrasche era più acconcia e opportuna, nè le navi mediterranee potevano col rostro danneggiar le nemiche (tanto eran solide), nè per l'altezza si potevan di leggieri colpir con le frecce; e per la stessa ragione con meno pericolo si cacciavano fra gli scogli. Oltre di ciò, quando cominciava il vento ad infierire ed a esso si commettevano, meglio resistevano alla furia dell'onde, e con maggior sicurezza si tenevano in bassi fondi e nulla temevano e scogli e rupi, fra cui la marea le avesse deposte.

Certe poliremi, capitanate da Decimo Bruto, formarono il nucleo dell'armata remiera del Proconsole, cui egli aggiunse alcune navi fornite da tribù galle già dòme. I *Commentarii* che fanno salire a 220 le navi dei veneti, non ricordano il numero delle romane; ma è da presumere che non fosse molto diverso. Sulle galee di Decimo Bruto fu imbarcata in soprannumero una legione, mentre altre due rimasero a terra sotto gli ordini immediati di Cesare, il quale stabilì il suo quartiere a Saint Sildas, d'onde dominava la situazione. Consapevole che al divario tra l'armamento delle due squadre avversarie dovevasi porre opportuno rimedio, aveva ordinato che ciascuna delle navi romane fosse guarnita di grandi e taglientissime falci con cui recidere alle inimiche le drizze delle vele. Usciti i veneti dalla foce della Loira verso l'alto mare, diedero addosso alle galee di Decimo Bruto il quale, in sulle prime, giudicò superfluo ricorrere al mezzo fornitogli da Cesare; ma avendo tentato indarno di percuotere il nemico collo sperone e coll'epidoto verso le dieci del mattino, accortosi in tempo della inutilità dei suoi sforzi, ricorse alle falci. Con esse recise le manovre delle vele; queste caddero inerti sul ponte delle navi venete. I legionari romani salirono all'arrembaggio, ed al tramonto la vittoria erasi dichiarata sicura e decisiva. Cronologicamente parlando la battaglia contro i veneti della Loira è la prima che i romani impegnassero sul glauco Oceano.

L'anno successivo, che fu il 56 av. G. C., Cesare (omai era pacificata la Gallia transalpina) si accinse alla conquista dell'isola di Albione. Stabilì il proprio quartier generale nel paese dei Morini che corrisponde al distretto di Boulogne. Questo luogo chiamavasi allora *Portus Iccius* e fu scelto a stazione delle navi. Ivi 80 onerarie vennero disposte per trasportare al di là del mare ristretto due legioni. Sulle *actuarie* furono distribuiti i comandanti ed ufficiali maggiori della fanteria e della cavalleria. Le *ippagoghe* albergarono i destrieri, in modo che ogni nave contenesse 150 legionari ed ogni *ippagoga* 25 cavalli. Mentre nella battaglia contro i veneti Cesare aveva delegato il comando delle navi a Decimo Bruto, in questa prima impresa di Albione tenne il comando per sè. Meglio di me, narri lui:

« Così disposte le cose, fattosi propizio il vento, sciolse Cesare sulla terza vigilia, dopo aver ordinato alla cavalleria di andar nel porto più oltre (Ambleteuse) ad imbarcarsi a seguirlo; ma tardi alquanto essendosi eseguito questo comando, approdò egli alla Brettagna con le prime navi circa l'ora quarta del giorno; ed ivi mirò sopra tutti i colli le armi schierate le truppe dei nemici.

« Non era il luogo ove pervenne opportuno allo sbarco, essendo il mare tutt'intorno dominato da monti angusti dai quali scagliate le frecce colpir potevan sul lido, onde fino all'ora nona si tenne sull'ancora per aspettare tutta la flotta. Convocò frattanto i luogotenenti ed i tribuni dei soldati ed espose loro il referto di Voluseno, e quanto ei voleva si facesse; avvertendoli che la militar disciplina precipuamente in affari marittimi, a rapidi ed impensati mutamenti soggetti, esigeva che a segnale ed a tempo ogni cosa da loro si eseguisse. Questi congedati, poichè il tempo e la marea eran secondi, salpò e di là circa sette miglia inoltratosi in piaggia uguale ed aperta diè fondo ».

Esalta l'animo rileggere i *Commentarii* e riscontrare che lo sbarco in Albione ha avuto luogo precisamente nello stesso modo con cui a quasi 19 secoli e mezzo d'intervallo i nostri, capitanati da quell'avveduto e colto soldato che è il tenente generale Briccola, hanno posto il piede sulla terra di Cirenaica. Infatti mentre lo sbarco frontale veniva contrastato dalla resistenza dei Britanni e dallo scarso fondale, la divisione delle triremi di Cesare, portandosi a destra del nemico, lo bersagliava sul fianco tempestandolo di ghiande missili. Nell'istessa guisa le nostre navi alla Giuliana diedero modo ai soldati di Italia di pigliar terra e respingere il nemico.

Sbarcate le legioni, non fu agevole il mantenere il loro contatto colle navi per causa del mar tempestoso. Da una lettera di Quinto Cicerone al fratello Marco Tullio si apprende che 12 navi si ruppero sugli scogli, che parecchie altre dovettero tornare a *Portus Iccius* ed altre ancora mantenersi al largo sotto vela. Intanto Cesare era tornato ad Aquileia mentre le legioni svernavano nella Gallia transalpina. Questo riposo invernale servì ciò nondimeno per la preparazione a nuova impresa. I luogotenenti del Proconsole ebbero infatti l'ordine di allestire « quante navi potessero e di risarcire le vecchie divisando loro il modo e le forme della costruzione. Egli (s'intende Cesare) volevale alquanto più basse di quelle che si usano nel mare nostro da potersi caricare più prontamente e più agevolmente trarre in secco; e ciò massime perchè ivi il più frequente alternare del flusso e del riflusso men grandi rendeva i marosi; e più larghe di quello che usasi in tutti gli altri mari, onde portassero carichi e numeri di giumenti maggiore ». Il corredo di codesta nuova armata fu tratto di Spagna ed a primavera dell'anno nuovo erano pronte al varo in Porto Iccio 28 navi lunghe e 600 del nuovo modello. Il 20 luglio Cesare salpò a sera da Porto Iccio con cinque legioni e 2000 cavalli. Lo sbarco ebbe luogo, ove oggi sorge la città di Deal, il giorno dopo; ma il mare agitato fracassò molte navi e il sorgitore fu riscontrato cattivo. Per questa ragione Cesare tirò a terra tutte le navi, le circondò di vallo e vi mise a guardia uno dei suoi luogotenenti. Il lavoro fu così intenso che durò dal 24 luglio al 3 agosto. « In tale impresa non concedendosi ai soldati riposo neppure la notte, dieci giorni s'impegnarono »: così i *Commentarii*.

* * *

Chi dall'altura ove torreggiavano le muraglie etrusche della città di Cosa (tra il porto di Santo Stefano e la spiaggia della Finiglia) riguarda giù in basso, scopre ancora i ruderi dell'antico *Portus Cosanus*. Ivi Lucio Domizio Enobarbo, patrizio ricchissimo, possedeva un vero principato. A Santa Liberata si veggono ancora le fondamenta di una sua *cetaria* e all'isola del Giglio quelle di altra minore: aveva clienti in tutta l'Etruria marittima. Ascrittosi alla parte pompeiana, eccolo armare in Porto Cosano sette navi lunghe e trarle seco a Marsiglia per accendervi la rivolta contro Cesare cui erano avversi i maggiorenti della florida città. Che questi accorresse ad assediarla da terra è cosa nota; pur gli occorreva stringerla da mare. Commette all'uopo dodici navi lunghe ai cantieri di Arli, col patto che gliele consegnino pronte in trenta giorni. Per carità, codesto lavoro così sollecito non rechi stupore! Data la proporzione della mole, 30 giorni per la costruzione di una trireme corrispondono a 30 mesi per un *Dante Alighieri*. Cesare dunque ha una squadra. Dove prenderà l'ammiraglio? Lo ha a suo fianco nella persona di Decimo Bruto che gli è stato esperto luogotenente nella giornata contro i veneti in foce di Loira. I marsigliesi disponevano di 17 navi lunghe e di un nugolo di minori che avevano gremite di Albici, montanari reclutati nella Provenza interna. Gli equipaggi marsigliesi erano agguerriti e manovrieri. La reciproca situazione delle due squadre ce la dà la *Guerra Gallica* al libro I, paragrafo LVIII:

« All'armata di Bruto facevano difetto buoni piloti e destri remiganti levati in fretta ed in furia dalle barche di carico che non conoscevano pure i termini marinareschi, impicciati anche dalla gravezza e lentezza delle navi, perciocchè fatte per la fretta di legno tutto umido, non bene eran veloci al corso: per la qual cosa qualora si apriva l'adito di pugnar da vicino, volentieri opponevano i nostri una sol nave ad ogni due de' nemici, mentre gettando allora le mani di ferro ed uncinando entrambi i vascelli da due parti combattevano e balzavano in essi. Così, ucciso gran numero di Albici, mandarono a picco parte delle navi, ne presero alcune cogli equipaggi e le rimanenti respinsero nel porto. La perdita di navi che fecero allora i marsigliesi con quelle prese dai nostri fu di nove ».

Ma gli amici di Pompeo tenevano Marsiglia in conto sì alto che mandarono Lucio Nasidio con 17 navi dall'Italia a soccorrerla, mentre Decimo Bruto, riparate le sei navi tolte al nemico, costituiva una squadra omogenea di 18 triremi. Nasidio avendo, con una nave sottile avvisati i marsigliesi del prossimo arrivo, diè fondo col naviglio nel golfo ove ora Tolone si specchia. Là diè convegno alle forze navali della città che lo raggiunsero; egli capitanò così 33 navi lunghe.

« *Un général en chef ne doit jamais laisser se réposer, ni les vainqueurs, ni les vaincus* ». Questa massima è di Napoleone; ma Cesare, senza formularla, la praticò sempre. Infatti ordina a Bruto di muovere per Tolone, sicuro che la superiorità numerica avrebbe indotto Nasidio ad accettare battaglia. La previsione fu giusta, perchè Nasidio governando l'ala sinistra ed il magistrato cittadino la destra, composta tutta di navi marsigliesi, uscirono dal golfo. Cesare narrando le fasi del combattimento magnifica la prodezza dei marsigliesi, cui Nasidio non diè doveroso appoggio perchè al momento decisivo in cui la vittoria si dichiarò, abbandonò gli amici, si allargò e poi mise la prora per la Spagna. Decimo Bruto sommerse cinque galee dell'ala destra, quattro ne predò e la città non tardò a sottomettersi.

* * *

Or mi occorre situare le rispettive forze navali di Cesare e di Pompeo nell'anno 49 av. G. C.

Il primo ha seco nel porto di Brindisi poche navi equipaggiate di veterani. Il secondo ha affidato in Corfù una numerosissima armata greco-asiatica a Bibulo. L'Adriatico separa i due antagonisti. La stagione invernale si approssima. Bibulo ha spartito le sue 128 navi così: alla squadra di Egitto ha preposto Cneo Pompeo; alla prima squadra asiatica, Lelio; alla seconda squadra asiatica, Triario; alla squadra siriaca, Caio Cassio; alla squadra rodiana, Marcello, alla squadra liburnica, Scribonio Libone; ed alla squadra acaica, M. Mario. Quartier generale di Bibulo, Corfù. Di Lelio Orico, paese edificato in fondo al golfo della Vallona. Non ostante la sorveglianza che siffatto sviluppo di forze navali era in misura di esercitare, toccava a Cesare sbarcare sulla sponda opposta dodici Legioni, non avendo se non navi onerarie capaci che di 15 mila legionari e di 2000 cavalli. Per scortare il convoglio e difenderlo egli aveva appena 12 triremi.

Il 4 gennaio, fidando nella cattiva stagione, Cesare salpò guidando personalmente il convoglio che conteneva sette legioni assottigliate dalle febbri e vogò per i monti della Chimera. Di là risalì la costa e, tra scogli e sbarramenti naturali, diè fondo sulla spiaggia presso cui era edificata Farsaglia. Lo sbarco fu celerissimo; tanto, che la squadra cesarea, or governata da Fufio Kaleno, prese la notte stessa la via del ritorno. Bibulo accorso in tempo, riuscì ad incendiare 30 navi. Inavveduto e dimentico che l'inverno non è mai propizio alla marina, il Prefetto dell'armata di Pompeo aveva disseminato le proprie divisioni in una moltitudine di sorgitori. Cesare trae profitto dell'errore, occupa colle coorti i luoghi stessi e riesce ad impedire così che le navi ancorate si provvedano in terra di legname, di viveri e di acqua, cioè di quanto occorre per la vita giornaliera. La situazione può dunque definirsi così: Bibulo è padrone del mare aperto, ma Cesare è padrone dei porti d'Illiria, di Albania e di Epiro, occupati con distaccamenti, mentre il grosso dell'esercito lo ha schierato lungo il fiume Apso, verso il quale s'incammina Pompeo per fronteggiar Cesare, che alla sua volta attende indarno dal mare le cinque legioni che, per mancanza di naviglio sufficiente a traghettarle, sono tuttavia a Brindisi. Invano ha loro spedito urgenti messaggi. Gabino, suo luogotenente, non risponde. L'episodio di Cesare che con una barca sottile tenta di passar l'Jonio per raggiungere i suoi luogotenenti è troppo noto perchè lo racconti. Basta ricordi che Libone succeduto a Bibulo, morto di stenti, bloccò Brindisi, e non seppe impedir che Marco Antonio colle legioni gli sfuggisse e sbarcasse a Porto Ninfeo.

* * *

L'agosto dell'anno '48 diede sui campi di Farsaglia a Cesare il dominio sulla penisola balcanica e, per conseguenza, sulle squadre pompeiane. Allora, anche più che oggidì, la nave dipendeva dal lido per il vettovagliamento. Conquistato il suolo, l'armata era costretta o a cedere o a fuggire. Primo degli ammiragli pompeiani a rassegnare le navi a Cesare fu quel Caio Cassio più tardi capo dei trucidatori di lui. L'uno dopo l'altro gli altri ammiragli capitolarono, salvo Pompeo il giovane che veleggiò per la Spagna e salvo anche la divisione di 50 navi egiziane che si rifugiò in Alessandria.

Cesare mosse subito verso l'Egitto con forze scarse quantunque scelte. La parte marittima erane composta di navi fornitegli da Rodi allora luminosa per prosperità commerciale e navale. Ma le due legioni e gli ottocento cavalli che Cesare traeva seco gli sembrarono sufficienti per occupare un paese disfatto dalla guerra civile complicata dalla rivalità tra i partigiani del re Tolomeo e della costui sorella Cleopatra. Impadronitosi della persona del re, Cesare si stabilì nella vasta città. Non tardò ad aggredirvelo un esercito raccogliticcio di transfughi romani e di egizi, numeroso di una ventina di migliaia di uomini. I costoro capi penetrati in arsenale, vi ritrovarono le cinquanta galee disarmate reduci dal mare Jonio e ventidue altre le cui ciurme di vogatori esitavano sul partito da seguire. Qui ogni indugio sarebbe stato disastroso. Il futuro dittatore forzò l'arsenale, incendiò ogni cosa e si ridusse colla sua gente nell'isola di Faro di fronte alla città. Così, potendo ricevere aiuti dal mare, da aggredito meditava farsi aggressore. Qui calza una massima di Napoleone per la quale la gesta del Faro è degna della massima esaltazione: « *Le passage de l'ordre défensif à l'ordre offensif est une des opérations les plus délicates de la guerre* ».

Cesare al Faro aspettava la trentesimasettima legione già pompeiana, ma ora legata alla sua fortuna. Codesta legione era stata imbarcata su di una divisione di navi onerarie guidate da Domizio Calvino il quale, per cagione di persistente levante, non aveva potuto raggiungere Cesare e si era ancorato a ponente di Alessandria. Ivi, impedito di rifornirsi di acqua da manipoli di cavalli egizî che scorrevano la costa, Domizio Calvino si ritrovava in frangente difficilissimo. Le navi veliere dell'antichità, comecchè, prive di autonomia, erano per conseguenza preda facile delle remiere. A Cesare quella trentesima settima legione era oltremodo preziosa; bisognava assolutamente condurla all'isola di Faro. Ecco dunque il generale in capo prendere imbarco e con tutto il proprio naviglio remiero vogare verso il sorgitore di Calvino per rimorchiarne le navi. Ma nel frattempo gli alessandrini avevano tratto dall'arsenale tutto ciò che le fiamme avevano risparmiato. L'eunuco Ganimede, prode ed avveduto ammiraglio della Corona, aveva sollecitamente allestito una squadra colla quale si pose alle calcagna di Cesare. Ebbe luogo tra le due forze navali uno scontro informe che non impedì ai cesariani di raccogliere tutte le navi di Calvino, al sorgitore di Faro. Ma Ganimede reduce dallo scontro affermò (secondo Appiano) che « non solo avrebbe riparato la perdita delle navi, ma accresciutone il numero ». Infatti eccolo in breve ora capitanare 22 quadriremi e cinque quinqueremi. Avventuratamente giunsero in buon punto a Cesare nove galee rodiane, otto pontiche, cinque licie e dodici asiatiche le quali, aggiunte alle altre sue, costituivano un'armata un tantino eterogenea, ma bastevole a contestare il dominio del mare a Ganimede.

Prima impresa di Cesare fu impadronirsi delle acque del Porto. Ganimede si era schierato al di dentro dei banchi di sabbia che a quei tempi (e per molti secoli successivi) fecero siepe alla libera entrata e che oggi gl'inglesi hanno rimosso. In prima linea Ganimede aveva posto certe navi incendiarie col proposito di spingerle innanzi. Cesare schieratosi al di qua dei banchi, attendeva un'occasione favorevole per forzare i passi ove l'acqua è profonda. Gli esperti luogotenenti toccano sempre ai capitani eccelsi. Cesare ne ebbe uno in Eufranore, capo dello stuolo delle navi rodiane. Costui penetrò audacemente nel passo di ponente, affrontò la linea egiziana e, scossala, aprì l'adito alle altre navi di Cesare il quale avrebbe distrutto le forze di Ganimede se questi non le avesse tratte sotto il muro che separava il porto dalla città.

Così stando le cose, era giuocoforza assalire il molo e le mura. I romani vi si accinsero e già avevano conquistata la muraglia, quando un vigoroso contrassalto li sbaragliò. Cesare stesso si buttò a nuoto tenendo sollevato con un braccio il volume dei *Commentarii*. Per meglio nuotare si era spogliato della clamide imperatoria, la quale fu portata, spoglia opima,

dentro Alessandria. Esaminata con spirito critico la battaglia del porto di Alessandria è disfatta di Cesare. Invero la giornata gli fu avversa, perché il giorno dopo Ganimede piglia un partito ragionevolmente audace. Escire a mare coll' armata collo scopo d' intercettare rinforzi e vettovaglie che Roma e le provincie inviassero a Cesare. Questi fu dunque bloccato da Ganimede il quale aveva prescelto Canopo, oggi Abukir, come centro di stazione.

Ma Ganimede, il cui proposito è degno del massimo elogio, non contava né col genio di Cesare né coll' agguerrimento della sua squadra. Di codesti due elementi di vittoria ebbe prova quando il generale romano, fortificatosi al Faro, avviò le sue navi (or governate da Tiberio Nerone) a presentare battaglia a Ganimede ancorato ad Abukir. La tenzone fu favorevole ai romani. Eufranore vi trovò la morte. Ormai la resistenza degli alessandrini toccava il suo limite. Come l' Egitto accettasse il protettorato di Roma è cosa nota che esorbita dal mio assunto.

Armata ed esercito, ecco gli strumenti collegati a perfezione di cui Cesare si giovò nelle successive campagne in cui furono annientati in Affrica ed in Ispagna i superstiti della parte pompeiana.

Da quanto ho esposto fin qui mi pare dunque giustificato il giudizio che così formulo: « Giulio Cesare fu il più avveduto e glorioso uomo di mare di Roma antica » Fu egli eziandio un preparatore della potenza navale romana ? No. Ad esercitare sull' armata l' influenza ordinatrice di cui suo zio Caio Mario diè prova nel riformare l' esercito, Cesare non ebbe tempo. Anzi, aggiungerò, che la marina nel periodo cesariano, costituita da contribuzioni delle provincie soggette ai proconsoli e dalle città amiche, non poteva dirsi *veramente marina romana*. Fondatore reale di questa non fu Cesare, ma bensì Marco Vipsanio Agrippa, l' amico di Ottaviano Augusto, il creatore del nuovo naviglio, col quale annientò a Naulòco la marina di Sesto Pompeo e ad Azio le marine collegate di Antonio e di Cleopatra.

Jack la Bolina.

Il Machiavelli minore

Si può parlare ancora di Machiavelli? Se le questioni storiche fossero come quelle scientifiche, che una volta risolte sono anche esaurite, dopo il classico libro del Villari si potrebbe anche pensare che non c'è più nulla da dire sul posto che Nicolò Machiavelli occupa nei tempi suoi e il suo pensiero nel pensiero politico di tutti i tempi. Ma evidentemente la storia non è scienza così rigida: i suoi temi, come quelli dell'arte, sono sempre nuovi per il nuovo storiografo che li senta.

E Jean Dubreton — un giovane (credo) e animoso storiografo francese — ha sentito la bellezza del suo soggetto mettendosi a scrivere questa *Disgrâce de Machiavel* (1) che merita di esser conosciuta tra i connazionali dell'istoriato oltre che tra quelli dello storico. Il Dubreton domanda attenzione in nome del metodo nuovo che pensa di aver applicato alla sua ricerca.

Il suo è un metodo realista. Egli pensa che le immagini del passato non si ricostruiscono bene con l'erudizione pura — per i francesi il *chartisme* — che si ferma al documento; e siamo d'accordo. Ma diffida anche di tutte le forme di storia, che si potrebbero chiamare storie eroiche: le opere che ci ci n'erano le figure del passato nella loro proiezione ideale e, per mantenersi nel piano dell'idealità, eliminano tutti i particolari che in un quadro ben composto e luminoso parrebbero stonature ed ombre. Per avvicinarsi sempre più alla verità egli vuole che ci si muova nella pura realtà.

Si potrebbe discutere ancora un poco dei rapporti tra la verità e la realtà, e magari dimostrare che la realtà non è se non la forma imperfetta da cui si deve trarre l'immagine perfetta della verità. Ma sarebbe tempo perduto. È meglio senz'altro lasciare che gli storici esaminino i loro problemi, ciascuno secondo il proprio temperamento; e la concezione realistica — sia della vita attuale sia di quella passata — è più che altro questione di temperamento.

Dunque il Dubreton preferisce una concezione realistica. A costo di sembrare irriverente, ama interpretare il passato come una vicenda di casi mediocri, tra i quali anche le figure più grandi si muovono con gesti non sempre eroici, simili a quelli che spesso dobbiamo osservare tra i nostri contemporanei. Insomma non si vuol lasciar illudere dalla comune illusione che il passato valga molto meglio del presente, e che l'umanità dei morti sia più nobile della nostra soltanto perché è morta. L'importante è che anche così sia riuscito a comunicarci un'impressione di vita viva, rievocando la vita reale di un Machiavelli, nè tutto diavolo nè tutto santo, a volta a volta tragico e comico, sempre tormentato.

Gli spiriti pudibondi che si dolessero di vederlo diminuito, si possono consolare pensando che in tutte le grandi personalità complesse — e la complessità del Machiavelli è grandissima — se ne possono scoprire per lo meno due: una maggiore e una minore. Diciamo dunque che qui si esamina e si delinea il Machiavelli minore.

• • •

Un aspetto minore si può riscontrarlo anche nelle figure di grandezza più continua. Forse si potrebbe scrivere anche un Dante minore: quello della tenzone con Forese, lo stesso che poi, maturo d'anni, esule da Firenze e da Beatrice, ebbe grato il soggiorno lucchese per via di Gentucca; ma il libro riuscirebbe esile. Invece a documentare il Machiavelli minore, il materiale non manca. Ci ha pensato il nipote del segretario, Giuliano De Ricci, trascrivendo e conservando quella famosa raccolta di lettere del Machiavelli ad altri e di altri a lui che — come è noto — non potrebbe esser consigliata tutta come libro di testo ad un educandato. Ma preziosa per noi, se non quanto il *Principe*, certo più che i *Decennali*. Il De Ricci, pudibondo, si propose che il libro rivelatore fosse « comune a pochi altri che a lui stesso », ma fin dal 1883 Edoardo Alvisi lo pubblicò integralmente. Il gusto della ricerca realistica del Dubreton ha trovato pronta la documentazione che gli serviva: gli sarebbe riuscito assai più difficile ricostruirla per altri personaggi, la cui vita reale forse non fu effettivamente più maestosa della vita del Machiavelli. Può dunque riconoscere che l'interpretazione di questa vita e di quest'uomo alla luce del realismo avviene secondo l'intenzione del Machiavelli stesso che, come ebbe animo da guardare in faccia tutta la vita degli altri, non pensò a mascherare nemmeno la propria, descrivendosi. Il maestro del realismo politico fu prima di tutto un uomo sincero. E ad essere sincero non si può fare a meno di dire delle cose spiacevoli, anche di se stessi.

« Fu Nicolò — è sempre il timorato ma affezionato nipote che scrive — in tutte queste sue composizioni assai licenzioso, sì nel tassare persone grandi ecclesiastiche e secolari, come anche in ridurre tutte le cose a cause naturali o fortuite. » Vennero, dopo la morte sua, e dell'Italia, i secoli ipocriti che non potevano sopportare la dura libertà di quella critica; oggi — si spera — l'amaro sapore della verità è tornato sopportabile ai palati, e a far dipendere l'oscuro giuoco della vita da cause fortuite si può non incorrere in pericoli più gravi che la disapprovazione dei teosofi.

Non sembra la vita del Machiavelli una dimostrazione della cecità delle forze che presiedono ai destini umani? Non fu ironico il caso che volle tenerlo in continuo squilibrio tra la sua capacità all'azione e la possibilità di agire? Fu questa in sostanza la disgrazia del Machiavelli: di non poter mai inquadrarsi perfettamente nelle circostanze, di dover restare in margine alla vita sentendo un impulso potentissimo a saltarvi in mezzo, a guidarla, a farla. Ad essere giudice e teorico si ridusse per disperazione. Tutti sanno che il *Principe* nacque dal bisogno di sfogarsi in un momento in cui qualunque modo di agire fu interdetto all'uomo più voglioso di azione che avesse Firenze: il terribile capolavoro è lo sfogo di un diplomatico licenziato dopo un cambiamento di governo.

Ma il diplomatico, anche mentre fu in servizio, non aveva occupato se non posti subalterni. Il segretariato dei Dieci — qualche cosa di simile ad un ministero della guerra e degli esteri — non era poi un ufficio di prima importanza; e le ambascerie sostenute in Germania e in Francia, o anche quella al Valentino non erano stati incarichi di particolare magnificenza. Anche nella prima parte della sua vita, la meno disgraziata, c'è una continua sproporzione tra la capacità dell'uomo e l'ufficio che gli è commesso. Su per giù la sproporzione di cui soffrirebbe oggi, se il suo spirito reincarnato prendesse corpo in un caposezione del Ministero

Non che del funzionario Nicolò Machiavelli non si facesse stima, ma i suoi consigli erano più ricercati che seguiti.

E quand'anche da qualcuno — dal gonfaloniere Pier Soderini — fossero stati seguiti? L'esecutore delle idee del Machiavelli avrebbe dovuto essere un potente che in Italia non esisteva, una forza capace di neutralizzare le troppe forze avverse che giorno per giorno preparavano la rovina della patria. L'intima tragedia del pensiero politico del Machiavelli è in questa sua coscienza della impossibilità di metterlo in atto. Coscienza che si fa sempre più viva e precisa mentre la fortuna d'Italia precipita.

Sul principio della sua carriera il Machiavelli è ancora, per così dire, in pari con i suoi tempi e le sue circostanze. Si compiace del suo mestiere per cui sente della vocazione: vede la politica europea in funzione della politica fiorentina. Poi la osservazione più profonda e più larga gli fa scorgere quella che gli altri non riuscivano a scorgere: l'Italia; egli diventa il ministro ideale di una realtà politica che non esiste, e a cui invano egli si illude di sostituire quache piccola realtà esistente o creata da lui: magari quella povera «Ordinanza» fiorentina, che servì così poco all'ammonitore Sacco di Prato.

Un chiaroveggente dunque il Machiavelli. Ma il Dubreton vuole che noi, piuttosto che riconoscere ad un tratto questa chiaroveggenza, la ricerchiamo nel suo divenire, ne notiamo anche le eclissi nella realtà di una vita vissuta. La quale non procede affatto rettilinea; il Machiavelli non è e non può essere un apostolo nel senso romantico; l'enigma del suo carattere sta appunto nell'aver espresso una specie di idealismo patriottico dai presupposti che parrebbero i più lontani da qualunque idealità. Il repubblicano mostra di non fare sempre una particolare stima della repubblica, salvo poi a lasciarsi compromettere in una congiura per restituire il regime abbattuto, e più tardi implorare dai nuovi padroni di essere riadoperato in qualche ufficio. L'ironia che lo perseguita gli concede di rivestire ancora una volta la veste dell'ambasciatore, ma soltanto per domandare un quaresimalista «ad una repubblica in zoccoli », al convento di Carpi.

L'ironia non siamo noi a metterla nella vita del segretario fiorentino. C'è nella realtà dei suoi casi sempre meschini, c'è nel suo temperamento indispettito e mordace. Egli cerca di dimenticare la eccessiva malignità della fortuna nell'orgia; e allora scende così in basso, s'intrufola in tali brutalità che allo storico non fa più piacere di accompagnarlo. Il Dubreton è più spregiudicato; non ha paura che il suo personaggio rimanga insudiciato per sempre. Egli sa, e può dimostrarlo, che i costumi di tutti i più cospicui contemporanei del Machiavelli non erano migliori; peggiori forse. Ma il Machiavelli nel vizio porta come un « disdegnoso gusto »: nel suo compiacimento, per lo meno verbale, di passatempi volgari par di sentire anche la rabbia di una idealità tradita.

C'è fra le sue lettere non riferibili quella rifertissima, al Vettori, in cui il confinato di San Casciano narra le sue occupazioni: la mattina alla taverna con i villani, la sera, in nobile paludamento, nel suo studio a interrogare gli antichi perchè rispondano alle sue domande sull'arte di governare. Ci sono in quella lettera i due piani in cui vive continuamente il Machiavelli: la realtà impura e il pensiero puro. La dimostrazione storica del Dubreton riesce a comunicare l'interesse di un'opera di fantasia perchè mantiene tutta la vita del suo protagonista in un contrasto, che sarebbe drammatico anche se non fosse il dramma umano del Machiavelli.

In sostanza abbiamo qui un nuovo capitolo del grande volume perpetuo che è il *De litteratorum infelicitate*, volume in cui c'è posto anche per tali che non ebbero affatto l'anima letterata, come il Machiavelli. La storia che ci vien raccontata con precisa evidenza è quella di un funzionario mediocremente fortunato nella carriera, di un uomo di genio alle prese con le piccole miserie che possono toccare anche a chi di genio non ne ha punto. È il Machiavelli che non ha ancora la coscienza di essere il Machiavelli postumo, maestro di principi — specialmente di quelli che lo confutarono — ma che presagisce la sua futura grandezza, riuscendo ad essere di fatto un solitario di apparenze socievole. « Pauvre homme de génie — come lo vide il Michelet — asservi à transmettre et traduire la pensée des sots ».

Sciocco non era soltanto il pensiero dei suoi padroni diretti Tutta la coscienza dell'Italia intorno a lui è corrotta da una follia che la porta alla propria rovina. Il prodigioso è come quest'uomo, che per tanti aspetti partecipa ai vizi di tutti i suoi contemporanei, che praticamente accetta tutta la realtà circostante e la confessa con una specie di cinismo, riesca ad esprimere un sogno politico a cui l'avvenire lontano dovrà dar ragione. « Machiavel — conclude il suo nuovo storiografo — ce fonctionnaire pauvre, errant, laïque gyrovague qui cherche à être employé, souvent bas par necessité, pleurard par calcul, grand chanteur de palinodies, courtisan, mendiant même et ruineux à certaines epoques, a été durant toute sa vie un professeur d'héroïsme, un an avant sa mort presque un héros ». È la conclusione a cui si era giunti anche senza considerare con particolare minuzia la realtà negativa in cui si nasconde l'ideale positivo del pensatore e dell'ammonitore. L'opera del Dubreton vale dunque specialmente come una riprova della soluzione che tutti gli spiriti sereni hanno già data del problema Machiavelli. Certo è una riprova persuasiva. Il Machiavelli minore aderisce perfettamente al Machiavelli maggiore.

Giulio Caprin.

(1) JEAN DUBRETON, *La disgrâce de Machiavel*. Paris, «Mercure de France », 1913.

LA LEGGENDA DI TROIA PRESSO GLI SLAVI DEL SUD

Come universali, varie, complesse sono le vicende della leggenda troiana!

Mentr' essa nell'Occidente si direbbe esclusiva derivazione della coltura dei dotti, in Oriente invece appare diretta emanazione della letteratura popolare, attinta alle fonti naturali, donde si erano già mossi gli aedi preomerici e gli omeridi, a quelle fonti che poi si divisero e suddivisero in correnti e branche secondarie di correnti, e filoni prima che dall' *humus* dei secoli fossero assorbite e per sempre si estinguessero. L'Occidente ad esse pareva precluso. Ivi era la letteratura della grande arte latina che favoriva la diffusione della leggenda troiana. Omero stesso, ove si eccettui l' altissimo tributo di venerazione a lui dato da Dante, si sa bene quale fortuna ivi ebbe nell' età media e prima del vero rinascimento del pensiero filosofico e del razionalismo dei nuovi tempi. Non così avveniva in Oriente.

In Oriente due correnti leggendarie parallele si devolvevano mutuamente giovandosi, la letteraria e la popolare. Per tutti i periodi dell' età elleniche canti e leggende troiane si trasmettono senza intermittense. Da quando gli epigoni omerici crearono le nuove corone d' inni a quando Pisistrato dava unità all' *Iliade* e all' *Odissea*, all'età successive degli interpolatori, all' età alessandrina quando con intendimento veramente critico si cercava di ridurre alla lezione di Pisistrato il testo omerico, sempre e dappertutto uno stesso spirito di religione per l' impresa più fulgida della Grecia primitiva e pel suo vate. Nella stessa lunga età bizantina (353-1453) così poco critica, nella quale più che all' antico si badava da solerti cronisti a coghere il fatto recente per dare le prime fonti di storia medioevale, neppure allora cessa di esercitare ascendente la leggenda troiana. Sentesi certa manchevolezza nella corrente letteraria, ma è intensificata, diffusa la corrente tradizionale, e questa s' avanza, sebben meno schietta, più ricca, più impetuosa tra riflessi letterarii e tradizionali di altre leggende d' Oriente.

Il popolo d' Oriente adunque, a differenza di quello d' Occidente, può dirsi che avesse presso di sè, in suo potere, i grandi serbatoi dell' arte e della poesia antica non ancora esauriti. Il popolo sentiva nell' aria, nello spirito dell' ambiente ciò che v' era stato e ciò che meritava di ricordare, e la leggenda troiana così per la stirpe greca era una specie di arca santa.

Ma non solo nella terra di Grecia ciò avveniva, ma in tutto l' esarcato bizantino, abitato non più prevalentemente da greci, ma da popoli più giovani sopraggiunti, bulgari e serbi. E quello che era stato il fulcro delle civiltà d'un popolo solo, del popolo ellenico, diventava ora per coesione evolutiva il faro d' attrazione e la guida anche per i popoli nuovi sul loro cammino.

Abbiamo già visto che per tempo la leggenda troiana si fissò nelle terre dei bulgari e dei serbi. Si può dire anzi che le prime manifestazioni letterarie di questi sopravvenuti, il primo debutto letterario abbia avuto per soggetto la guerra intorno a Troia. Ma bisogna distinguere: due cicli leggendari troiani filtrano nei Balcani, uno aulico, dotto in continuazione più o meno storpiata della corrente classica, l' altro popolare, più libero, più fantastico. Quello si rivela prima, quest' altro più tardi. L' uno è opera di monaci, è dottrinale, monotono, sbiadito, e la sua importanza è minore; l' altro ha colorito e caratteri più spiccati, vibra d' ispirazione, e rivela più da vicino il sentimento popolare.

A noi di codesto ciclo leggendario più apertamente tradizionale è pervenuta notizia da poco, solo per recenti scoperte di dotti. E il materiale di esso è fornito da un numero esiguo di codici, i quali fanno capo a quello dell' Archivio di Stato di Bukarest, pubblicato dal Syrku, e a quello dell' Università di Odessa, pubblicato da ultimo integralmente in caratteri del cosidetto medio serbo dal Moculjskij.

La leggenda del codice d' Odessa in riassunto dice così:

— Una grande città sorgeva una volta in Anatolia sulla riva dello Scamandro chiamata Trd (Trad) e in essa stava un potente e terribile zar di nome Amor. Una volta egli ebbe un sogno, vide in un sogno spaventoso che la zarina aveva dato alla luce una testa di fuoco, e che la città di Trad si incendia e arde tutta (*isdpalis grd Trad izgore vis*). La zarina proprio in quel tempo si sente madre e partorisce una figlia. Quando questa ha i sei mesi, ordina lo zar che venga chiusa in una torre e con lei stiano tre donne mute con la rigorosa consegna che la figlia non senta nessuna voce umana, che non esca dalla torre, e che per nulla sia mai a lei accennato. Così la figlia crebbe nella torre per quindici anni, senza sentire nessuna voce umana. Quando essa compí il quindicesimo anno si rivolse verso l' Oriente e pronunziò in tutte lingue una parola. Lo zar ed i boiari restarono stupiti, poiché essi non potevano comprendere il significato delle parole. Allora lo zar scelse un uomo per ogni linguaggio; li condusse alla torre dove era chiusa la fanciulla e li pregò di porre attenzione alle parole della figlia, e di trascriverle. Essi così fecero; portarono le parole segnate allo zar e le dichiararono. Il significato era una preghiera a Dio per il padre: « Signore, non apporgli a peccato ciò che egli fa; egli è pazzo, e non sa ciò che si fa. Chi mai può capire la volontà divina? Il sogno si riferisce al fratello mio che ancora sta nelle viscere della madre ». E subito dopo infatti la zarina partorisce un figlio. E lo zar comanda che il neonato sia portato in un deserto. Qui un' orsa che aveva perduto in caccia il suo nato lo trova e l' allatta. Allatta il figlio per tre anni, finché i cacciatori la uccisero. Essi trovato il fanciullo lo portano allo zar, che tosto in lui riconosce il figlio. Nello stesso tempo è condotta fuori dall' orribile torre la figlia e la chiamano Magduna, cioè, in lingua siriaca, « la saggia » *rekse siriianski premudra*. Il figlio fu chiamato Alessandro, il che significa in lingua ellenica « il trovato », *a sinoj narece Alexandri, elinski obriteni*, così come nell' *Iliade* quando è ricordato Astianatte che Ettore chiamava anche Scamandrio, benché Alessandro veramente significhi « protettor degli uomini ». La figlia era la più bella e la più saggia di tutte sulla terra. Per tali sue doti essa si sposa a un re dei Saraceni. Alessandro poi cresce nella casa del padre, diviene presto valoroso guerriero e zar di tutti gli Elleni. Egli era un bel l' uomo e molto desiderato. Una volta egli disse ai suoi maghi: « Se voi mi trovate la più bella e la più saggia donna sulla terra, vi ricompenserò solennemente ». Essi cercano e trovano presso lo zar Sion a Mireja (Amoreja) la di lui moglie Giluda che alle esigenze di Alessandro perfettamente corrispondeva. Informato di ciò, Alessandro disse ai maghi: « Congiungetemi con lei in sogno, che noi ci vediamo ». Mercé la loro arte i maghi operarono il miracolo e per due anni a lungo li congiungevano ogni notte insieme. In tal modo i due impararono ad amarsi. Poi travestito da mercante Alessandro si recò colle sue navi in Paleopoli e colmò il re Sion di doni. Corrispose con magnifica ospitalità il re Sion ed i due erano come fratelli. Giluda non desisteva dalle relazioni e per sei mesi continuò a trovarsi assieme con Alessandro travestendosi in varie maniere finché essa fuggì con lui nella città di Trad. Alla loro entrata nella città di Trad avvenne un terremoto. A questo punto viene in scena Amore e dice: « In verità il mio sogno s'è avverato ». Lo zar Sion scornato e malaticcio manda messi al suo fratello Jog, il quale da parte sua s' affretta a comunicare la faccenda ai suoi cognati in Canaan, Caldea e Mesopotamia. Gli zar mesopotamici si raccolgono con altri quattordici zar della Persia e muovono tutti contro Alessandro e la città di Trad, la cingono d' assedio per sette anni e invano si sforzano di farla capitolare. Ma lo zar Jog ha un astuto consigliere di nome Palamida, che ricorda l' emulo d' Ulisse, Palamede, l' eroe del ciclo troiano postomerico. Questi conosceva varii giuochi e anche gli scacchi. Palamida costruì un cavallo di bronzo di grandi dimensioni, e in questo si nascose lo zar Sion con trenta eroici guerrieri Presso la città stavano appostati poi trecento scelti guerrieri. Il giorno appresso l' esercito si allontanò dalla città, così come quello degli Atridi andato a nascondersi dietro l' isola di Tenedo. Il cavallo di bronzo restò abbandonato sulla pianura in vista della città. Gli assediati escono e si stupiscono. Non è detto se fu ritenuto dono della vergine Minerva, ma solo che Alessandro ordinò senz' altro di condurlo entro la città. Il narratore qui è breve, non ci dà particolari dell' ingresso del fatale cavallo. Solo dice che quando il cavallo fu nella città, uscì fuori il re Sion coi suoi guerrieri, prese la città e la distrusse fin dalle fondamenta. A colmare tanto laconismo ci avrà ben pensato il popolo senza lo scrittore, a ricamar di poesia ogni dettaglio, e posson esserci state anche qui giovani fanciulle ad accompagnare il cavallo nella sua ascesa in città, e a godere nell'ingenuità loro di toccare le corde che lo trascinavano, e può anche qui essersi soffermato il mostro fatale per tre volte sul limite delle mura. Da tanta rovina lo zar Alessandro fugge con Giluda e si ricovera presso il Sultano suo cognato nella terra dei Saraceni. Alessandro trae dietro a sé il Sultano e tutta la potenza saracena e fa sterminio di tutti gli zar delle terre di Canaan, Mesopotamia e Caldea. Indi si dirige verso lo zar del Vasan, lo uccide, distrugge la sua città e sottomette al dominio suo e dei Saraceni tutte le terre conquistate. Più tardi va contro lo zar Sion, guerreggia con lui due mesi e infine lo uccide assieme ai suoi guerrieri. Ma è una vittoria che gli costa cara, una vittoria di Pirro. Sopravvivono solo Alessandro, il Sultano e cento guerrieri. Quando Alessandro si accorge di tanta rovina cagionata da una donna — e qui il narratore enumera di nuovo le rovine, fra le quali la stessa Gerusalemme che era stata distrutta — torna a casa e senza tanti complimenti decapita la maledetta Giluda ed egli stesso si butta in mare dove perisce (*i tako Alexandri cari usece glavu prokletem Gilude i sami skoce vi more ovdahnse*). —

Tale è la leggenda.

* * *

Come subito si capisce, è una narrazione questa che non ha unità. È un misto confuso di diversi motivi che si innestano e si aggirano intorno al perno fondamentale della presa di Troia. Abbiamo un misto di classico e di non classico; reminiscenze classiche che si fondono con l' estro voluttuoso e fantastico di altre leggende orientali. Ma tale ibridismo tuttavia non resta senza importanza.

Questa leggenda io non credo che sia derivata da fonti letterarie bizantine, che l' autore abbia avuto per prototipo un testo greco-bizantino.

Basta considerare che non è ammissibile che un greco-bizantino avesse potuto perdere il filo del racconto classico a tal punto da conciare la leggenda così com' essa ci è data dal codice di Odessa. L' aedo pertanto non può esser stato un greco, ma uno straniero.

Ma v' ha ancor dell' altro. Il nome *Amor* del Priamo troiano come mai può concepirsi in bocca di un greco? Oh, i nomi quante cose dicono, sebbene ora in Italia non si voglia tener conto alcuno nè di onomastica nè di toponomastica nè di studiosi dell' una e dell' altra disciplina linguistica e ciecamente si rinunzi a un primo fattore di coltura. Ma di questo ho già parlato abbastanza. Tornando adunque al nome *Amor* è vero bensì che nel greco abbiamo il verbo *máo*, usato peraltro solo nel perfetto *mémaa* (desidero ardentemente), e che con questa base ariana ha relazione il latino *amor*, ma il sostantivo *amor* non l' abbiamo nè nel greco omerico, nè nel l' eolico, nè nell' attico, nè nel dorico, nè nel bizantino.

L' aedo greco per designare il re di Troia avrebbe detto *Priamos, Laomedontiades, Podarcides*, chè mai s' era spenta presso i greci la tradizione della reggia di Priamo, dei cinquanta talami, della lacrimevole fine del vecchio che sull' ara di Giove ercelo, protettore della casa, vistosi ucciso il figlio Polite, col debole braccio tira contro Neottolemo la lancia e da lui subito è trafitto; nè s' era spenta la memoria del triste destino della moglie Ecuba nella schiavitù mutata in cagna, chè anzi un nome di luogo raccolse la sconsolata leggenda e secondo Euripide la squallida rupe dalla quale la misera ululava sul mare di Tracia era un segno per i marinai e fu chiamata *Kunòs sêma*, segnale del cane. Ah, i nomi di luogo! Se tornasse al mondo, anche Euripide protesterebbe, e insieme anche Ovidio che da lui forse apprese lo strano e significativo nome di luogo.

Per rintracciare la derivazione del nome *Amor* dobbiamo cercare al di fuori della Grecia in un' altra leggenda orientale, in quella di Devgenio, Digenis, ove figura un nome tale di un re saraceno o arabo. Ed è naturale che in Grecia la leggenda saracena non poteva venir a sostituire i suoi nomi a quelli indigeni conosciuti da tradizione secolare. In altri paesi sì, ma nel mondo greco no.

Con la saga di Devgenis entra nella nostra leggenda altro particolare ancora. Il matrimonio di Magduna col re saraceno ricorda infatti della leggenda di Devgenis il matrimonio di un re saraceno con una bellissima fanciulla greca

L' idea dell' orribile torre entro la quale stette chiusa Magduna può ricordare la leggenda orientale di Ioasaf, e la stessa leggenda greca di Gela o Giluda, colla differenza che in questa è la madre Melitina che è chiusa in una torre per espresso suo desiderio insieme con due figliuoletti.

Le figure dei maghi che fanno da pronubi ed esercitano le loro arti all'uopo, certo è ispirata dal ciclo della saga di Salomone, o saga della sapienza.

L' esposizione del neonato Alessandro nel deserto è suggerita da numerosi racconti orientali. Racconti del resto comuni con altri di Grecia e d' Italia che anzitutto fanno pensare alla leggenda romulea.

Questi sarebbero i motivi d' adozione, le foggie nuove di cui si rivestiva l' antica leggenda grecanica.

I motivi che risalgono e si riannodano col ciclo leggendario troiano omerico e postomerico sono: quello del sogno spaventoso che ricorda il sogno di Ecuba; quello della fuga di Alessandro con Gela o Giluda a Troia; l' assedio settennale della città; la coalizione delle forze di più stati che pongono l' assedio a Troia; la presa della città non colla forza ma con l' astuzia di un Palamida, e propriamente con l' insidia del cavallo, non di legno d' abete, ma di bronzo; la facoltà del vaticinio di Magduna che collima con quella di Cassandra, peraltro, *numquam credita Teucris*. Ma questo ultimo motivo riviene esclusivamente al ciclo postomerico, poiché Omero non ricorda mai tale prerogativa concessa da Apollo a Cassandra. In ogni modo nella comparazione dei miti è già un indizio, un sussidio questo motivo, documento di una credenza diffusa

nel popolo, dal quale deve averla tratta Virgilio.

Da ultimo la stessa vendetta spiccia e dragomannica di Alessandro su Giluda ricorda il motivo della leggenda classica dove essa dice che grandi rovine spesso vengono causate da casi insignificanti.

Omero già nel libro IV dell'*Odissea*, allorché Telemaco si trovava alla reggia dell'atride Menelao, aveva fatto dire ad Elena: «Come questi è simile al figlio del magnanimo Ulisse, a Telemaco, che egli lasciò appena nato in casa, quando per colpa di me *impudente* voi achivi veniste sotto Troia a combattere la fiera guerra». E nell'*Iliade* troviamo che gli stessi Dioscuri, Castore e Polideuce, non assistono al duello fra Paride e Menelao temendo che su loro pur si riversi la vergogna e le offese, di cui era stata causa la sorella Elena, ormai destinata anche al biasimo di tutte le troiane, mentre l'animo suo era oppresso da incessanti dolori.

Ma Virgilio su tale motivo tesse un episodio poeticissimo quando fa che Enea nella notte fatale dell'eccidio si abbatta nella tindaride Elena rifugiatasi in un nascondiglio per timore della vendetta dei greci e dell'ira di Menelao, essa che era stata la comune Erinni di Troia e della patria sua. Enea si sente infiammare di sdegno e d'ira a quella vista e benché sappia che non è un merito a uccidere una donna, pure vorrebbe trafiggerla se Venere a distoglierlo non intervenisse.

Ma al di fuori di questi motivi dominanti, la leggenda nostra suscita ricordi d'un popolo colto, come era il greco, in date situazioni, nel rilievo delle quali sentesi un fare classico.

Per esempio con una solennità commossa che fa pensare al virgiliano

... ubi tot Simois correpta sub undis
Scuta virum galeasque et fortia corpora volvit,

il narratore slavo rievoca la posizione dell'antica Troia: «Eravi già antica città nella terra d'Anatolia sulle rive dello Scamandro». Si sa bene che lo Scamandro e il Simoenta erano i due fiumi, l'uno orientale l'altro occidentale, che passavano per Troia dopo essersi uniti a nord della città. Ma è ricordato dall'aedo slavo lo Scamandro e non il Simoenta, perché i greci consideravano a ragione il primo come fiume principale.

Un bell'esempio di gradazione *a maiore ad minus* abbiamo là ove l'autore parla di Magduna e ce la presenta allor che volgendosi ai suoi pronubi esprime a loro il suo gusto intorno allo sposo che devono sceglierle, e disegna un uomo a cavallo: «Essa disegna un uomo a cavallo ingiungendo di sposar a lei un uomo tale. Essa parla: vedi l'uomo a cavallo? Aggiungendo: quale è il disegno, tale devi trovar l'uomo per il mio gusto». Dove abbiamo nel testo slavo anche esempio di allitterazione per il ripetersi e l'insistere ... e sulle parole *pisa* (disegna, *pisani* (di...) poiché infatti le premeva che lo sposo ... quale essa l'aveva disegnato. *... spisa ... na konu ... pisani moemu togo pounoi ... muza*, dove abbiamo un efficace costrutto indiretto come nel greco o si direbbe in latino: *meo talem desiderio quaere virum*.

Che grazia di espressione ha l'aedo slavo quando ci apprende la storia dell'innamoramento di Magduna: «Un giorno scorge ella adunque dalla sua camera un cavaliere, che ad una distanza di due stadii cavalcava sulla riva del mare».

E che ubertà di fantasie, che voluttà orientali quando Alessandro dice ai maghi di congiungerlo con Giluda in sogno: «Congiungetemi con lei in sogno in qualsiasi modo, perché l'un l'altro ci vediamo».

Uno stile semplice e piano insomma che colpisce e fa parer naturali anche le cose meno naturali.

***

Ma non basta. Il recensore del codice di Odessa, il Moculjskij, ritiene che la leggenda sia derivata da quel repertorio leggendario che a fine di morale cristiana s'erano venuti creando i bogomili bulgari e serbi, che costituivano una setta di asceti eretici, la quale era sorta nel X secolo in Bulgaria, nel secolo XI s'era estesa in Serbia e nel territorio di Zeta o Montenegro, e poi nel XII secolo perseguitata s'era rifugiata nella Bosnia predicando ovunque la rinuncia a ogni formalismo chiesastico, a ogni esteriorità, senza chiese senza simulacri paga solo dell'ispirazione divina e dei libri sacri così come gli *starovercı* ed i *bezpopovci* della Russia. Sta bene. Un repertorio ricchissimo di leggende avevansi raccolto i bogomili, questi anacoreti della vita e del pensiero. E certo hanno fatto tesoro anche della leggenda grecanica di Gela o Giluda, che trasformarono da semplice donna tentatrice e fatale in un essere demoniaco, che il Vjazemskij accomuna colla vergine Obida del russo canto d'Igor. E così argomentando il recensore ritiene fondatamente che il narratore serbo deve aver avuto per prototipo, per ispiratore un aedo bulgaro, considerati i frequenti bulgarismi che si scoprono nella sua lingua.

Tutto questo sta bene. Ma, a mio avviso, conviene di andar più a fondo. Capivano forse essi, i bogomili, codesti anacoreti, lontani dalle passioni del mondo, la significazione che i greci avrebbero potuto ancor sentire nel nome Gela? Io credo di no. E credo che il popolo vi avesse sentito qualche cosa. E che i primi bulgari e i primi serbi avessero sentito come i greci bizantini ancora nel nome Gela un estro antico, o per lo meno un residuo d'una secolare significazione tradizionale. Infatti non per nulla nel testo slavo ricorre così frequente e per antitesi e per allitterazioni il nome Gela o Giluda sì che pare che essa sia la maga che torca il filo del racconto e della vita dei protagonisti.

La presenza del nome Gela nella leggenda slava è più importante di quello che a prima vista si potrebbe credere. Secondo me anche qui si torna al mito dell'antica Elena, a quel mito che riassumeva in sé tanta verità filosofica accoppiata a tanta bellezza poetica, e che non poteva tramontare nell'oblio d'una significazione indifferente almeno al limitare dell'età bizantina.

E anche la linguistica ci soccorre in questo. Elena che significazione ha infatti? Ormai è ritenuto per certo che Elena tragga la stessa origine del nome greco *seléne*, luna, da una base *el* di *elas*, *sélas* che racchiude in sé l'idea dello splendore, donde il greco *élios*, il sole, e *éle-nea*, luce nuova, appellativo ben appropriato della luna, *seléne*. A questa base naturalmente risalgono anche i latini *sol* e *luna*. E il seriore nome leggendario Gela non può forse rivenire esso pure a *el*? Nel latino già siamo sulla via d'una gutturalizzazione del nome greco *Eléne*, con la forte aspirazione del *Helena*. E dalla gutturalizzazione non ci vorrebbe molto ad arrivare anche alla palatinizzazione per infezione parassitica di *gj*. Ma nello slavo è un fatto che per corrispondente del greco *e* abbiamo il doppione fonetico *e* e *ge*: serbo, *ela*, *géla*, vieni, neogreco *éla*; un bel binomio ancora: balto-slavo, *gélo*, dolore; serbo, *zélo*; greco, *éleos*, compassione, e *eleéo*, ho compassione. E infine la stessa voce serba *(jele) jelka*, Elena, fa rivivere ed eterna l'antica base *el* donde provenne il nome Elena.

Il *Gela* dunque, e l'alterato *Giluda*, anche per ragioni di paralleli linguistici probabilmente portava in sé il significato di luce, simile a quella nuova luce della primitiva, della mitica Elena, che irradiò di sua bellezza il mondo e i lontani posteri anche non greci.

Bruno Guyon.

COMMENTI E FRAMMENTI

Ancora per la paternità del telefono.

Signor Direttore

Mentre sto raccogliendo elementi da varie fonti, anche in America, allo scopo di pubblicare una monografia tendente a dimostrare e diffondere la verità che il primo inventore del telefono elettrico fu l'insigne patriota fiorentino Antonio Meucci, mi giunge opportuno e leggo con molto piacere l'articolo del prof. Rizzatti, pubblicato nel numero 6 del «Marzocco», al quale plaudo di cuore.

Solo mi preme di rilevare che il merito del Meucci fu riconosciuto e proclamato oltre che nel libro «Battaglie e vittorie» di Augusto Alfani anche in altre pubblicazioni, fra cui queste due assai importanti: «I. Brunelli ed E. Longo — Trattato di Telefonia — Roma, Tipografia G. Scotti e C., 1906» e «Commissione Reale per lo studio del servizio telefonico in Italia — Relazione al Ministro delle Poste e dei Telegrafi — Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, 1911». (Questa Commissione era presieduta dal compianto senatore ing. Severino Casana, e ne era segretario lo scrivente).

Tuttavia sta il fatto che troppi sono i testi di fisica, di telefonia e diversi anche italiani che attribuiscono l'invenzione del telefono a Bell invece che a Meucci.

Che i francesi vantino come inventore del telefono Carlo Bourseul, che i tedeschi facciano risalire la gloria dell'invenzione a Filippo Reis, che gli inglesi e gli americani ne attribuiscano invece tutto il merito a Graham Bell, è naturale ed è umano. Ma che nelle scuole d'Italia si insegnino questi errori è altamente deplorevole, ed io mi permetto di richiamare l'attenzione di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione e delle competenti Commissioni perché vedano se non sia il caso di ordinare che siano tolti dalle liste dei libri approvati per le scuole o per lo meno siano debitamente rettificati tutti quelli che recano stampati simili errori.

Intanto, a titolo di lode e ad esempio da imitarsi, cito il Municipio di Torino, il quale dovendo dare il nome ... prospiciente il nuovo palazzo dei telefoni ... quasi finito, in Piazza Venezia, non ... intitolarla ad Antonio Meucci.

Siccome però per persuadere gli altri ... una questione tanto dibattuta non basta fare asserzioni, ma occorre svolgere dimostrazioni e addurre prove convincenti con la citazione precisa dei documenti e delle loro fonti, così io mi propongo di fare una breve pubblicazione che abbia questo scopo ed è perciò che mi appello, chiedendo la benevola ospitalità del *Marzocco*, non solo all'illustre prof. Rizzatti, ma altresì a tutti coloro che sono in possesso di notizie e di documenti sulla vita e sulle opere di Meucci a volermene dare cortese partecipazione, affinché io sia messo in grado di raccogliere al più presto la maggior copia di elementi per la progettata pubblicazione, assicurando fin d'ora tutti della mia viva gratitudine, mentre la loro coscienza medesima li premierà con l'alta soddisfazione di aver compiuta un'opera buona e meritoria, come quella che tende a mettere in rilievo una delle più fulgide glorie italiane.

Con ringraziamenti ed ossequi

Torino, 24 Febbraio 1913

Sisto Demaldè

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Ulivi, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 14 — 6 Aprile 1913 — Firenze

SOMMARIO

Dalla *MESSA* all' *OTELLO*

Il Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi procurandoci una memorabile esecuzione della *Messa da Requiem* in Santa Croce e la S. I. A. F. allestendo al Politeama Fiorentino una riproduzione dell' *Otello*, hanno richiamato alla nostra mente quel lungo periodo di sosta e di raccoglimento che corse fra l'uno e l'altro lavoro: fra il 1874, cioè, e il 1887.

Mai il genio di Verdi era stato per tanto tempo così inoperoso. Ma era veramente inattività o non piuttosto preparazione e riflessione? riposo assoluto o fecondo lavorio di rinnovamento intellettuale? La risposta a tale quesito l'ha già data, e da gran tempo, il Verdi stesso in quel modo luminoso che tutti sanno.

Giunto alla piena maturità del genio e ammaestrato dall'esperienza passata, il Verdi preferì nei suoi ultimi anni la meditazione che approfondisce i problemi d'arte all'attività febbrile e un po' scomposta che nell'età giovanile gli aveva consentito soltanto di sfiorarli alla superficie.

Unico autorevolissimo rappresentante della genialità operistica italiana, egli dovette sentire allora tutta la responsabilità della sua situazione privilegiata. Non si trattava più di improvvisare capolavori, ma di riflettere. E c'era di che. Se infatti sino allora egli aveva potuto agevolmente o senza sforzi apparenti rinnovarsi pur restando fedele alla propria indole e a quella dell'opera italiana, tutt'al più chiedendo qualche ispirazione, più formale che sostanziale, al grandioso ma pur vuoto organismo del melodramma meyerbeeriano, ormai i tempi accennavano a cambiare rapidamente e radicalmente. L'età dell'oro del melodramma, anche nell'ultima sua estrinsecazione della scuola italo-francese, accennava ormai a scomparire. I vieti convenzionalismi di questa forma d'arte saltavano ormai agli occhi di tutti. I nuovi concetti dell'arte wagneriana, racchiudenti in sé al tempo stesso tanta efficacia distruggitrice e tanta forza di creazione, si facevano ormai strada anche fra noi.

Nel 1871 si rappresentava a Bologna il *Lohengrin*, cui seguivano *Tristano e Isotta* e i *Maestri Cantori*; nel 1883 Angelo Neumann faceva conoscere ai pubblici italiani in una memorabile *tournée* l'intero *Anello del Nibelungo*: e le accoglienze non erano soltanto improntate ad una curiosità ospitale. Epoca dunque di crisi profonda nella nostra vita musicale, che se non poteva a meno che colpire tutti i vigili intelletti, tanto più doveva ripercuotersi nella mente del nostro grande maestro. Di cui ben possiamo figurarci quali fossero le meditazioni e le preoccupazioni.

Una vera, irreparabile rivoluzione si era prodotta nel campo del teatro, creandovi una nuova forma d'arte — quella del dramma lirico — e ad essa l'arte nostra era rimasta totalmente estranea.

Come evitare che fra l'arte nostra e quella dell'avvenire si dimostrasse ben presto l'incompatibilità più assoluta? La soluzione che Giuseppe Verdi escogitò al gravissimo problema l'abbiamo nell'*Otello*. E, invero, con quest'opera bellissima egli provò nel modo più splendido «la propria capacità» a progredire e a trasformarsi.

Ma riuscì egli anche a provare una identica capacità di trasformazione nel melodramma nostro?

* * *

Torniamo per qualche istante alla *Messa da Requiem* nella quale il grande nostro musicista volle attestare in forma magniloquente e pure schietta la sua ben nota venerazione per Alessandro Manzoni. E ricordiamola anzitutto, sia pure brevemente, in questa sua recente e solenne esecuzione che fu accolta con sì largo interessamento. Una solennità indimenticabile a cui concorse Siena con le sue numerose ed elette falangi corali e soprattutto con l'organizzazione munifica del conte Chigi-Saracini, Bologna con la sua ottima orchestra e Firenze con la moltitudine infinita degli ascoltatori e con l'opera assidua e solerte del nostro Comitato.

E se questo Comitato — di cui fanno parte il professor Bonaventura, presidente; il ragioniere Bargagna, il professor Tacchinardi, l'avvocato Duranti, il cavaliere L. Giovannetti e il professor Neretti — non ebbe ad occuparsi della parte artistica, ebbe però a lottare con numerosi ostacoli d'altro genere e non meno gravi, l'aver saputo superare i quali torna grandemente a sua lode. Resta però sempre, e non per colpa del Comitato, il fatto che Firenze ha dovuto commemorare Verdi in Santa Croce con mezzi non suoi, riproducendo cioè un'esecuzione organizzata altrove. Forse che non sarebbe stato possibile fare da noi? Con un po' di buona volontà io credo di sì. Ma il male è che ciò che manca a Firenze — quando si tratta di organizzare qualche cosa — è appunto la buona volontà.

Siena, che nell'organizzazione di un coro numerosissimo e scelto ha mostrato di possedere continuità e fermezza di propositi artistici, ha dato una utile lezione di volontà alla sua maggiore sorella. Speriamo che l'insegnamento non vada perduto, e che tanto nel campo corale che in quello orchestrale sorgano anche fra noi quelle istituzioni di cui una grande città non può fare a meno senza sottostare alla più umiliante *diminutio capitis*.

L'esecuzione senese della *Messa* di Verdi fu ineccepibile sotto la direzione del maestro Mascheroni, il quale colla sua autorità seppe ottenere dalle masse numerosissime un insieme perfetto, dai pianissimi quasi esagerati del *Kyrie* e del *Libera* agli scoppi di sonorità prepotente del *Dies irae*.

Il quartetto dei solisti (signore Magann-Lopez e Frascani, tenore Krismer e basso Masini Pieralli) per voce alquanto impari all'enorme vastità del tempio, fu assai apprezzato dal lato artistico.

Tutto, o quasi tutto, contribuì a darci di questa musica religiosa del nostro grande operista un'interpretazione accurata ed efficace, che l'uditorio immenso sottolineò con lunghi applausi.

E questa *Messa* apparve ancora una volta il genuino prodotto di un ingegno nato ed educato per il teatro, in un'epoca in cui assai più d'ora l'orizzonte musicale era limitato alla sola manifestazione operistica. Musica di forma teatrale è infatti schiettamente e senza infingimenti questa che il Verdi scrisse sul sacro testo: nel quale non mancano del resto spunti di alta drammaticità. Come Haydn si conserva serenamente classico anche nella sua musica da chiesa, e un fondo di classicismo è nella musica sacra di Mozart, come Beethoven conserva tutte le peculiari note del suo stile anche nelle Messe e Rossini nella *Petite Messe* e nello *Stabat* è pur sempre il principe del canto espressivo italiano, così nessuna meraviglia che il Verdi del *Requiem* sia quasi lo stesso delle opere teatrali. Un po' velato forse, un po' contenuto, ma pur sempre lui, con l'innata tendenza a drammatizzare. Né poteva essere diversamente: né si poteva ragionevolmente pretendere dall'operista fortissimo di piegare il proprio gagliardo temperamento all'imitazione servile di altri stili. Anche nel *Requiem* il Verdi ci ha dato una parte preziosa di sé medesimo: accettiamola senza troppo sofisticare, tanto più che le pagine elette non mancano.

Il *Kyrie*, l'allegro agitato del *Dies irae* (alla cui unità nuoce il troppo ampio sviluppo dei vari brani in cui si fraziona), l'*Agnus Dei* dalla linea ampia e serenamente mistica, insieme ad altri non pochi episodi giustificano l'interesse che ancora desta la grandiosa composizione. Nel tracciare la quale se il Verdi sembrò avere dimenticato quella bella ed energica concisione che della sua musica teatrale ha sempre costituito uno dei massimi pregi, egli seppe d'altro canto raggiungere in tutto il lavoro una dignità serena e sostenuta che sino a un certo punto può tener luogo del senso liturgico totalmente assente. Egli non riescì, forse non tentò nemmeno, di farci dimenticare l'operista (tanto è umana questa sua religiosità musicale) e ci ha dato così un lavoro che per valore e per stile si accosta molto alle opere sue migliori, pur senza mai raggiungerne interamente la vibrante intensità di espressione.

* * *

Se nella *Messa*, tranne una maggior serenità e calma di linee, siamo ancora in pieno stile di *Aida* e di *Don Carlos*, nell'*Otello* abbiamo invece il frutto della più profonda evoluzione del genio verdiano: evoluzione non più soltanto di forma ma di sostanza. Senza imitare i procedimenti wagneriani, egli seppe rinnovare il proprio stile quasi completamente arricchendolo di nuovi procedimenti armonici e orchestrali intesi tutti a rendere con efficacia e finezza nuove i pensieri, i sentimenti, le situazioni, e accostandosi così per altra via allo stesso concetto di dramma musicale che il Wagner aveva posto come caposaldo della sua riforma. Fu detto e suole ripetersi che già sin dall'*Aida* il Verdi aveva subìto l'influenza del wagnerismo. Ma, evidentemente, non si trattò di influenza diretta. Una più serena conoscenza dell'*Otello* e del *Falstaff* ha ormai smentito l'accusa assurda. Wagner influì certo sul Verdi ma in ben altra maniera, del resto ben più importante e benefica: stimolando cioè le occulte e inesauribili sue energie a tentare un ulteriore e più sostanziale rinnovamento del nostro teatro lirico. Di fronte alla temuta invasione wagneriana e al temuto fallimento del nostro melodramma, il Verdi si sentì tratto a dimostrare che l'opera italiana non aveva ancora perduto interamente terreno e che poteva benissimo, senza affatto rinunziare al nostro spiccato carattere nazionale, trasformarsi in dramma lirico vero e proprio.

Animato dal nobile proposito di salvare la forma d'arte così schiettamente italiana a cui doveva i suoi trionfi giovanili e quelli dell'età matura, egli, già naturalmente progressista in musica come dimostrano molti brani delle sue opere anche meno recenti, accentuò ancor più questa sua innata tendenza e con energia mirabile si dedicò tutto alla trasformazione del nostro melodramma in un organismo più giovane e più vitale.

Simile a quei conservatori illuminati che includono nel loro programma politico le riforme più audaci per neutralizzare l'azione dei partiti avanzati, egli, a 74 anni, seppe volere ed attuare coll'*Otello* la riforma del nostro melodramma in senso nazionale al fine di rendere inutile una riforma ben più radicale. Chi già conosceva l'*Otello* o l'ha udito in quest'ultima edizione offertaci al Politeama Fiorentino ha potuto ormai farsi un'idea dell'audacia geniale di quel nobile tentativo. La compenetrazione della musica col dramma — così perfetta e profonda che ogni nota della magistrale partitura ne sembra impregnata — l'economia sapiente delle varie parti cospiranti ad un unico fine, quel sentimento continuo di aspettazione catastrofica che ci prende sin dal primo irrompere della «tempesta» dell'atto primo e che nel terzo atto e più ancora in tutto l'elegiaco ed eminentemente tragico quarto atto si cambia in angoscia invincibile, sono altrettanti segni che ci avvertono e ci confermano che qui la musica si è ormai trasformata in dramma. E si noti, si tratta qui di musica melodica nel senso più italiano della parola, anche se la melodia abbia dovuto anch'essa trasformarsi per adattarsi alle esigenze nuove intuite dall'autore.

Il magnifico esperimento verdiano, il quale fra i consimili di quest'ultimo periodo è stato senza dubbio e di gran lunga il più serio e il più tipico, si può dunque considerare come pienamente riuscito? Il dramma lirico italiano è dunque una realtà? È qualche cosa di più di una bella frase? Ha realmente un avvenire a sé, indipendente e promettente? Difficilissimo sarebbe il trarre pronostici in tale materia, ed io lascio ben volentieri tale compito ai profeti di mestiere, avendo voluto soltanto qui richiamare l'attenzione del lettore su questo importantissimo periodo di evoluzione nel pensiero di G. Verdi e su ciò che vi poté essere di acutamente interessante e di emozionante in questa lotta di opposte tendenze artistiche combattutasi nell'animo del grande nostro maestro.

Aggiungerò infine che la concertazione dell'*Otello* al Politeama Fiorentino è stata nel suo insieme assai encomiabile per parte del Maestro Giovanni Zuccani, così pieno di distinzione e di finezza nelle sue interpretazioni, e l'opera avrebbe avuto un esito assai felice se il tenore Fazzini, evidentemente indisposto, non si fosse mostrato nei primi due atti in preda ad un orgasmo che ne paralizzava in gran parte i mezzi vocali e le buone intenzioni artistiche. Ciò raffreddò alquanto il successo. E fu peccato, perché Fidelia Solari fu una *Desdemona* ottima per voce e per sentimento e Mario Ancona fu un *Jago* superiore ad ogni elogio per bellezza di voce magistralmente modulata e per l'artistica composizione del personaggio. Tutti gli altri artisti, come pure i cori e l'orchestra completarono degnamente l'esecuzione di questo capolavoro verdiano, che anche questa volta lasciò nel nostro pubblico un'impressione profonda.

Carlo Cordera.

LOTTE MEMORABILI di FRANCESCO CRISPI

Il volume di Francesco Crispi, *Ultimi scritti e discorsi extraparlamentari*, pubblicato da poco per cura di T. Palamenghi-Crispi, è tutto quanto polemico. Il grande italiano vi si mostra in figura di combattente contro i due principali suoi nemici: la Francia e le fazioni interne. Un terzo nemico ebbe il Crispi e nel volume appare: voglio dire il papato, ma anche questo rientra tra le fazioni interne, perché il Crispi avversava il papato non come capo della cattolicità, sibbene come fazione interna macchinante contro l'unità della patria. Cerchereste indarno nel volume di cui mi occupo, in questo volume polemico dell'uomo di stato e dell'uomo di coscienza, l'accento della matta bestialità giacobina, o del radicale italiano contemporaneo che fa dell'anticlericalismo arma per le elezioni.

Con un brivido leggevo nel volume passi come questo: «Se non che l'insuccesso medesimo dell'opposizione più fero e e proditorio rendeva vie più fanatici gli oppositori. Tanto che, perduta interamente la coscienza del patriottismo e dell'umanità, più di uno fra essi s'auguró, a benefizio de' barbari, disastri a quelle armi che abbiamo dovute impugnare in Africa a difesa dal tradimento, a tutela della civiltà. Ma la vittoria ci arrise. Il nostro soldato, valoroso, paziente, pronto sempre alla fatica, alla battaglia, al sacrificio, stoffa oggi di eroe come ieri di martire, confortato da una organizzazione sagace, guidato con quell'audacia sapiente che è nelle armi la nostra tradizione nazionale, ritrovò i bei dì della gloria che sembravano ormai tramontati per lui. E fu benedetta vittoria. L'italo cielo, oscurato dalla caligine diffamatrice, rifulse; l'aere, appestato dalla speculazione dello scandalo, si rischiarò. Un fremito di rinnovata vigoria percorse la fibra nazionale e un'onda di simpatico rispetto ne circonfuse da tutto il mondo civile». Francesco Crispi proferiva queste parole a Roma nel Maggio del 1895. Già su lui e su la nazione incombeva la catastrofe d'Adua. Pochi mesi dopo, non tanto gli abissini quanto le male fazioni interne, e con queste, possiamo aggiungere oggi, la Francia, ebbero ragione del grande italiano che per alcuni anni portò, solo, nel suo cuore tutto quanto il volere dell'Italia futura.

Nel volume degli *Ultimi scritti* rifulgono i mali sentimenti della sorella latina contro di noi. Il Crispi li mostra con la franchezza che gli è propria, senza odiare, perché egli non odiava la Francia, più volte lo affermò e sempre in lui si sente l'accento della sincerità, senza odiare, ma anche senza perdonare, duro non tanto per sé quanto per l'Italia. «Tutta la capitale era entusiasta ed allegra per le notizie delle vittorie austriache in Italia. Mi si assicurava, e potei accertarmene, che in tutte le classi della popolazione il giubilo per la sconfitta degli italiani era universale, e quasi indescrivibile nelle caserme. I soldati insistevano da per tutto per illuminare i loro quartieri in onore dell'esercito austriaco». Si allude qui alla battaglia di Custoza, e chi racconta è un testimone oculare, il conte Vitzthum, un diplomatico che si trovava a Parigi nel Giugno 1866 in missione segreta presso il governo imperiale. È una nota del motivo che dal 1866 ci accompagnerà fino all'inverno del 1912, da Custoza alla cattura del *Manouba* e del *Carthage*: il motivo dell'animosità francese istintiva e popolare.

L'animosità francese ufficiale e di riflessione ebbe due fasi principali: la fase napoleonica e la fase repubblicana. La prima si svolse più propriamente intorno alla quistione romana, la seconda più propriamente intorno alla triplice alleanza. E in quanto alla prima, lo storico polemista risale al vecchio tentativo del conte di Cavour, di venire circa Roma a un accomodamento col papa, il Gennaio del 1861. Pio IX si mostrava incline a negoziare per la cessione di Roma e alcuni cardinali erano intermediarii, l'Antonelli non contrario. Ma il Cavour credé bene di aprirsi con Parigi e per le macchinazioni di Parigi il tentativo abortì. «Il cardinale Antonelli mantenne il segreto durante le negoziazioni, e ad ogni domanda che gli venne dalla Francia, negò, e in modo assoluto, che si trattasse tra l'Italia e il Vaticano. Egli avrebbe voluto palesarsi con la diplomazia dopo che fosse stata firmata la convenzione. Il suo disegno fallì ed è chiaro come il male fosse stato prodotto dalle imprudenze del gabinetto di Torino e dalle meditate ostilità di Parigi. *Giova avvertire che allora non esisteva la triplice alleanza e che la Francia, politicamente e militarmente, non aveva motivi di sospettare dell'Italia*».

La repubblica ereditò dall'impero la quistione romana e ancora l'agitò per via d'intrighi, in pro del papa, contro l'Italia. Più d'una volta da Parigi vennero a Leone XIII incitamenti a fuggire. Tanto che Francesco Crispi nel Luglio 1891 può scrivere: «Se il Vaticano non avesse ragione di sperare nel governo della repubblica, il dissidio tra il papa e il governo italiano cesserebbe immediatamente».

Finché alla prima causa di dissidio, la quistione romana, successe la seconda, la triplice alleanza. Di qui la guerra economica che la Francia mosse all'Italia. «Tutti sanno, ricorda il Crispi, che il trattato di navigazione tra i due governi, negoziato e firmato dal ministro Rouvier, approvato dal parlamento italiano e ratificato da Re Umberto, fu respinto dal parlamento francese, e che le negoziazioni commerciali, seguite a Roma dal 31 Dicembre 1887 al 2 Febbraio 1888 furono rotte con futili pretesti. Possiamo garantire che il senatore Teisserenc de Bort congedandosi da uno de' delegati italiani ebbe la franchezza di dichiarargli che non bisognava sperare la conclusione di un trattato tra la Francia e l'Italia finché questa facesse parte della triplice alleanza». Finalmente l'inimicizia francese passata attraverso la quistione romana e la triplice alleanza giunse al suo stadio acuto con l'anticrispismo. Francesco Crispi diventò il bersaglio di tutto l'odio francese, Francesco Crispi come personificazione dell'Italia tutta che la Francia vedeva legata ai nemici suoi: e forse sin d'allora sotto questa vista si celava un istinto più profondo. L'anticrispismo vinse ad Adua, ma la Francia non vinse nella quistione romana e nella triplice alleanza. Sono queste le due prime vittorie dell'Italia risorta, sulla storia della sorella latina. Dalla guerra economica l'Italia uscì non diminuita.

Di tanta lotta e di sì lungo periodo è memoria nel nuovo volume di cui mi occupo.

Ed è memoria dell'altra lotta che Francesco Crispi sostenne contro le fazioni interne. È nel volume un discorso memorando per veemenza d'ira e altezza di sdegno contro avversarii d'ogni parte raccolti. È il discorso già da me citato *Agli elettori italiani* che il Crispi fece all'Italia da Roma nel Maggio 1895, alla vigilia delle elezioni generali. Leggendolo si comprende perché il ministro siciliano fosse odiato quanto era odiato. Egli feriva a morte gli avversarii suoi con le parole roventi come l'animo suo. Egli feriva quanto negli avversarii suoi vi era di più osceno, mi si passi la parola, la mischianza delle loro nature diverse, de' loro principii opposti, per frenesia di combattere e abbattere un uomo: la mischianza de' Rudinì e degli altri servitori del re, e di Cavallotti e de' moderati, moderati in tutto, tranne nell'incapacità di comprendere e nella libidine del potere, e dell'orgoglio socialista venuto su allora per distruggere. L'uomo vide intorno a sé, contro di sé, la ridda degli omiciattoli, e sa insultarla. Le pagine che non posso trascrivere per mancanza di spazio, la insulteranno attraverso i secoli, perché resteranno. Quel periodo miserando e orrendo della vita italiana è segnato. È segnata la tragedia d'un uomo che per qualche anno portò dentro di sé tutto l'avvenire della nazione alla quale apparteneva, e fu solo contro tutti. È segnata la sua tragedia e la sua solitudine eroica e il suo insulto più eroico ancora. C'è in Francesco Crispi qualcuno che è senza paragone più grande del ministro, più grande dell'uomo di stato, ed è l'uomo. La tragedia di quest'uomo fu che egli agiva per la nazione, e che precorreva i tempi della nazione, e che fra la nazione e lui s'era gettata la congiura degli omiciattoli. Egli sentì questo, sentì la sua tragedia e la espresse nel Maggio del 1895. Nel Marzo del 1896 la congiura degli omiciattoli, più che gli abissini, lo rovesciò. Oggi la nuova Italia ha fatto giustizia degli omiciattoli maligni e dell'uomo generoso, riconoscendo sempre più questo, seppellendo quelli nell'oblio. Ma se da una parola meritano di esser ricordati ancora, migliore non può esservene di quella con cui il loro vinto li giudicò e li insultò.

In tutto il volume appare la franchezza di Francesco Crispi, pari alla sua veemenza. Egli era un politico veramente venuto dalla rivoluzione, il quale aveva fatto nei costumi politici questa rivoluzione: aveva posto a servizio della sua politica la sincerità del suo carattere.

Così in tutto il volume appare, è superfluo dirlo, l'amor di patria di Francesco Crispi e il sentimento del dovere. Più d'una volta egli dice: — Io non ho mai voluto il potere, ne ho sempre sentita la grave responsabilità. L'ho sempre accettato per un sentimento di dovere verso la mia patria. — Tutte le volte che dice così, si sente in lui l'accento della sincerità. L'uomo che tanto amava la patria non avrebbe preso l'amor di patria per maschera della sua ambizione. Ai suoi stessi occhi egli sarebbe apparso irriverente verso la sua religione.

Perciò il volume polemico, per le virtù che ho accennate, diventa un volume morale. Morale nazionalmente e individualmente.

Enrico Corradini.

Ricordi morganiani

Che qualche sosia d'imperatore o di re abbia messo mezza a soqquadro una città, e dato un gran da fare a giornalisti e funzionari, è cosa spesso accaduta e che potrà spesso ancora accadere. Ma nessuno, ora specialmente che la caratteristica figura del miliardario scomparso è ben nota al pubblico nostro, potrebbe immaginare che un simpatico artista fiorentino, lo scultore Attilio Formilli, potesse mai essere stato scambiato per una mezza giornata col Creso americano, noto tanto per la sua magnificenza, quanto per quel suo naso non meno esuberante di quella.

Or sono sei anni mi trovavo a Perugia per studiarvi e godervi quella meravigliosa Mostra d'arte umbra, appena inaugurata, ed alla quale continuavano in quei giorni ad accorrere dotti e amatori d'ogni parte d'Italia e d'Europa.

Tra gli ospiti attesi era Morgan, che già s'era fatto apprestare un intero appartamento al Brufani; sì che da qualche tempo l'annunzio e la smentita dell'arrivo suo s'alternavano a vicenda, dando un gran da fare alle autorità ed agli sfaccendati, oziantі in quelle limpide giornate primaverili.

Ed ecco in uno di quei pomeriggi di attesa venirmi incontro in Corso Vannucci, Attilio Formilli, con quella sua gravità signorile, con quei suoi magnifici capelli bianchi, che messi a contrasto della faccia rasata, rosea e freschissima, hanno formato sempre un *rebus* cronologico per chi non lo conosceva.

Dopo i saluti, entrammo nel palazzo e salimmo alle sale della Mostra, ove cominciai subito a notare qualcosa d'insolito attorno a noi: un andare e venire, un guardarci curiosamente, un farci da presso quel mezzo arco di spettatori, che dovevamo rompere quasi per andare da una parte all'altra di una sala. E tra gli spettatori, addetti alla mostra e qualche funzionario.

La cosa cominciava quasi a seccarmi, non potendone comprendere la ragione, quando un membro del Comitato, che si era unito agli altri, mi fece cenno di parlarmi, mi trasse in disparte e mi domandò a bruciapelo:

— Ma quello è Morgan?

— Morgan? — feci io, certo con la faccia più curiosa e più buffa di quella che ho abitualmente.

— Sì! sì! — riprese l'altro. — Quello è Morgan e lei vuol tenere il segreto per avere la primizia di un' intervista (ero inviato alla mostra da un giornale fiorentino).

Ed ebbi un bel giurare e spergiurare che quello non era Morgan, ma uno scultore fiorentino che coi milioni aveva familiarità quanta me; ebbi un bel dirne nome e cognome. Nè quegli che mi aveva interpellato, nè gli altri che si erano fatti d'attorno, mi vollero credere. Anzi quel famoso mezzo cerchio s'affollò ancora più, mentre Formilli ed io ci mandavamo a male dalle risate.

E l'equivoco durò finché Romeo Gallenga non ebbe assicurato recisamente — e credo lo facesse con qualche sua buona uscita romanesca — che io avevo detto la verità.

La voce, del resto, era corsa rapidamente, ed uscendo dalla Mostra, per la via, si rinnovarono le scenette gustose di poco prima.

Due o tre giorni dopo finalmente il re dei re, il *negus neghesti* di Wall Street, arrivò; ed io ebbi occasione di parlar dell'equivoco col suo segretario, un giovine romano che alla febbrilità americana univa una bella dose di scanzonatura quirite, e che mi disse ridendo:

— Ma il naso non glielo avevano visto?

Quel naso che in quei giorni pareva anche più imbronciato del suo padrone, cui era sfuggita la deliziosa *Fanciulla d'Anzio*, per riparar nelle braccia del governo italiano. A Morgan sembrava di essere stato derubato, sì che non ne voleva sentir più parlare, e sfuggiva i giornalisti quasi quanto gli specchi riflettenti tanta imbronciatura. Ed io che per amore della professione non ho mai voluto dare un dispiacere al mio prossimo, lo lasciai in pace, anche perché l'Umbria in quella primavera valeva più di qualunque bel colpo giornalistico.

Lo ritrovai però un giorno ad Assisi, col suo solito seguito, mentre nella chiesa inferiore ascoltava con qualche noncuranza le spiegazioni dell'Abbate che gli faceva da guida. Eravamo proprio sotto la crociera, ed io ero curioso di vedere quale effetto avrebbe fatto al dominatore di miliardi lo sposalizio del Santo con la sorella sua povertà. Il contrasto era, per la verità, straordinario: ma la delusione fu grande, poiché quegli dette appena una guardata alle vòlte e s'affrettò verso l'abside, ove alcuni artieri stavano restaurando le tarsie e gli intagli del Coro.

E vedo ancora quest'uomo, temuto e temibile, seduto su di un panchettino, in mezzo a quel Coro basso e male illuminato, con due sottili e lunghe liste di legno di vario colore, in mano: e le accostava, e le soprammetteva, e domandava schiarimenti e spiegazioni sul lavoro che si stava eseguendo, con grandissima sodisfazione. La imbronciatura era dileguata, e il naso quasi diminuito.

Dopo l'opera di tarsia, quello che più lo interessò in tutta la basilica, credo fosse la grande croce di cristallo di rocca che si conserva nel tesoro della sagrestia.

Come è noto, egli aveva una speciale passione per gli oggetti in cristallo di rocca, che è arrivato a pagare somme favolose. Quasi mezzo milione per un *poppatoio* appartenuto a non so qual re di Spagna.

Ed anche lì, davanti agli umili cimeli del Santo, volle far la sua offerta: trecentomila lire; e gli sembrò forse scortese o almeno poco condiscendente il buon Abbate, che gli osservò non esser la croce cosa da vendere, ma da ammirare e venerare attraverso ai cristalli tanto da lui Morgan, dai molti miliardi, quanto dal più umile e disperato pellegrino. Ed è sempre rimasto così. Può darsi anche che la disinteressata osservazione dell'opera d'arte lo rallegrasse; ma è certo che dinanzi al capolavoro egli sentiva specialmente il desiderio del possesso.

Anche due anni or sono, alla Mostra di Palazzo Vecchio, per ogni ritratto che più lo colpiva aveva bisogno di fare una cifra, fosse la *Suonatrice di liuto* del principe di Liechtenstein, o il *Concilium in Arena* della città di Udine. Gli doveva sembrare che all'*idea di quel metallo* tutto dovesse cedere.

Ma questo non toccherebbe veramente a me dire, a me che sono tra i debitori del miliardario.

Andò così. In quel giorno d'Assisi, fui al *Subasio* compagno di tavola del segretario già rammentato. Parlammo molto del *principale*, allora meno noto nelle sue abitudini quotidiane, di quello non lo fosse più tardi. Appena terminata la colazione, Morgan e seguito partirono: io rimasi un po' a godermi uno spicchio d'Umbria dalla finestra che dava sulla vallata, poi chiesi il conto.

Il segretario — che non ho più rivisto — aveva pagato ogni cosa, anche la mia colazione.

Ed io da sei anni sono debitore di Morgan di quattro lire e cinquanta centesimi.

Nello Tarchiani.

Arduo, per non dire impossibile, sarebbe dar solo un cenno delle raccolte d'arte lasciate da Morgan: pitture e sculture, bronzi ed avori, miniature e smalti, disegni e stampe, codici alluminati, incunaboli, legature preziose; e poi ancora antichità, curiosità, cimeli, armi, stoffe, trine, ricami.

Ed ogni raccolta quasi completa — per come può esser completa una raccolta d'arte — per specie e per tipi, e insigne per qualche pezzo cospicuo, che formerebbe la gloria di un pubblico museo o di una pubblica galleria.

Ma solo una minima parte, di quanto egli ha acquistato quasi quotidianamente nei suoi viaggi, è nota, quando se ne tolgano quegli oggetti sui quali si è menato maggior rumore o per la loro provenienza, o per lo scandaletto che v'è nato attorno, o pel prezzo favoloso ch'avevan raggiunto.

Per di più, fino a poco fa, pel regime doganale americano, gravosissimo anche per un miliardario, queste collezioni erano un po' sparse e divise tra palazzi e musei di New York e di Londra; mentre su alcuni pezzi — come un bronzo del Vecchietta, acquistato, sembra, a Siena due o tre anni sono — si è sempre mantenuto un certo segreto.

Ma basta del resto dare una scorsa al catalogo dei dipinti che da Londra, sullo scorcio dell'anno passato, sono stati portati a New York ed esposti al Metropolitan nella *Gallery of Loan Exhibitions*, — catalogo pubblicato con qualche riproduzione nel *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* di questo gennaio — per farsi un'idea di che cosa il Morgan abbia potuto o saputo raccogliere. Su di una trentina di quadri, oltre la celebre *Madonna di Sant'Antonio* di Raffaello, l'*Anna d'Austria* e il *Cardinal Ferdinando* di Rubens, *La marchesa Spinola col figlio* e *Il conte di Warwick* di Van Dyck, il *Nicolaes Ruts* di Rembrandt, *L'Infanta Maria Teresa* di Velazquez. E poi tele e pastelli dei più squisiti pittori francesi dal Latour al Greuze; e ritratti di Raeburn, di Gainsborough, di Reynolds, di Lawrence — indimenticabile quello di Miss Farren contessa di Derby — e paesi dell'Hobbema, del Constable, del Turner.

E non sono tutti questi i dipinti posseduti dal Morgan. Sono quelli soltanto che teneva nel suo palazzo e nella sua villa di Londra.

Così della collezione meravigliosa degli smalti e delle oreficerie possiamo farci un'idea dagli smalti bizantini e russi studiati e illustrati dal Dalton nel *Burlington* dell'anno passato.

Ma cognizione completa di tutto questo immenso tesoro si avrà sol quando saranno compiuti i cataloghi che il Morgan da pochi anni aveva iniziato, affidandoli a specialisti retribuiti principescamente.

Sono usciti soltanto, per quel che sappiamo, i cataloghi delle miniature e dei bronzi, in numerosi volumi di gran formato, editi con magnificenza tipografica e forniti di tavole che offrono tutto quanto il materiale illustrato. Per le miniature si può dire che sia quasi impossibile trovare una lacuna, essendo rappresentati nella raccolta tutti i miniatori che in ogni tempo e in ogni luogo — dall'Inghilterra alla Russia — hanno lasciato qualche rinomanza. Per i bronzi, ogni epoca ed ogni scuola vi figurano con pezzi cospicui.

Se, come si è detto più volte, Morgan avesse lasciato tutte le sue collezioni al Metropolitan, del quale era da vario tempo il presidente, quel Museo diverrebbe d'un tratto forse il più importante o almeno il più ricco del mondo.

E chi sa quanti *scomparsi* vi ritroveremmo! Ché non a tutti è toccata la sorte fortunata del famoso piviale d'Ascoli, riconosciuto — come è noto — dalla signora Isabella Errera in una vetrina del South Kensington Museum, ove il Morgan l'aveva depositato provvisoriamente, e segnalato poi da una lettera di Corrado Ricci.

Del ritrovamento e della restituzione trattò su queste colonne Luca Beltrami, augurandosi allora — s'era nel 1904 — che l'incredibile trafugamento e il fortunato recupero spingessero il governo ad una «tutela materiale e morale sempre più vigile e vigorosa delle memorie, che per noi sono ancora la fonte più pura di soddisfazioni e di orgoglio».

UN IMITATORE DI DANTE

Si tratta di uno straniero del cinquecento, di Mauro Vetranic (1482-1576) (1), nato sull'opposte sponde dell'Adriatico fra il popolo serbo del contado della veneziana, aristocratica Ragusa, la quale per le antiche sue relazioni con l'Italia e per la coltura italiana ivi diffusasi all'alba del rinascimento, si meritò il glorioso nome di Atene dei Balcani (2). Nel vero senso della parola non è un grande poeta questo Vetranic, ma tiene dei grandi poeti alcuna dote che lo rende pregevole: una rara sincerità e fierezza d'animo, originalità d'ispirazione, e una sorprendente facilità di elocuzione e di verso. Se l'energia e la virtù dell'arte risente di manchevolezze, se gli strali che partono dalla nobile fierezza di un combattente per la verità e la giustizia restano ancor molto al di sotto delle mète segnate da Dante, tuttavia c'è la nota di una maestria dantesca, c'è il buon gusto nella scelta dell'armi e nella direttiva dei colpi, e un fremito costante di idealità anelante alle altezze insuperate donde solo Dante ha potuto dominare. Fra tutti gli imitatori di Dante senza dubbio questo è il più ispiratamente poeta, perché nell'opera sua non v'è nessuna traccia di manierismo né di convenzionalismi accademici, ma tutto procede, bello o brutto che sia, spontaneo come di getto, originale e sincero. Certo si è che nell'opera sua egli non ha nessun precursore, e che i motivi di essa noi potremo trovarli soltanto in Dante, in Ovidio dell'antichità classica, in qualche romanzo cavalleresco d'Italia, e nel repertorio magico di antiche leggende slave.

Per la storia stessa degli imitatori di Dante converrebbe adunque tener conto anche del poema allegorico del Vetranic intitolato con nome romanzo *Pelegrin*, il pellegrino. Ma l'autore stesso inoltre merita di esser ricordato per altre ragioni che tornano a suo onore: per il suo grande amore all'Italia e per lo studio e la venerazione che egli ebbe per Dante.

Fin da fanciullo il Vetranic s'era distinto per la vivacità del suo ingegno e della sua indole. Innamorato dei classici greci, ancor giovane di su le tracce d'Euripide aveva composto una tragedia, l'*Ecuba*. Entrato per sua mala ventura nell'ordine dei benedettini, egli, di spirito libero, presto cominciò a esser avversato per il suo talento. Quando proprio si trovava nel trentacinquesimo anno di età nel 1517 scoppiò la bufera del lungo dissidio, fu dimesso dall'ordine, e non gli fu concesso neppur di passare le feste natalizie insieme coi suoi confratelli. La sera stessa di Natale di quell'anno mentre il grave inverno copriva la terra di gelo e di neve, egli lasciava la sua città e si incamminava diretto per l'Italia, là ove splendeva la luce del sapere indispensabile al suo temperamento, e la grazia dell'arte veneziana che lo innamorava. Così come Dante proscritto da Firenze, egli s'allontanava dalla sua città con l'amarezza nel cuore, ma risoluto altresì per nessun atto di codardia di rientrarvi più mai, ché anche lontano avrebbe potuto vedere la luce del sole e contemplare l'armonia degli astri. D'altra parte era compreso dall'idea di poter far opera che per lui segnasse una rivincita contro i suoi confratelli, che ciecamente avevano fatto da proscrittori seguendo l'esempio famoso di messer Cante. E l'opera e la rivincita vennero per restar documento eterno nel poema allegorico di lui e in due altri canti, *Piesanca Latinom*, il canto alla gente latina; e il *Moja Plavca*, la mia navicella.

Nel canto «alla gente latina» egli come fosse un figlio d'Italia, seguendo il concetto di Dante e del Petrarca, invita gli italiani a scacciar lo straniero e ad adoperarsi per la propria indipendenza. Ma siccome al momento desiderar questo sarebbe stata pressoché una utopia, consiglia a sceglierst un duce straniero perché sotto il suo potere s'uniscan le sparse membra d'Italia, e ivi non esistano due poteri, ché il papa deve attendere ad esercitare rettamente soltanto il potere spirituale. È una cosa rara invero trovare uno straniero a cui siano state così a cuore le sorti d'Italia.

Nell'altro canto composto in forma allegorica non esita a trattar il papa addirittura da ladro, spogliatore della Chiesa, e prostitutore della sua dignità. Sapeva bene egli che il più grande degli italiani non aveva esitato a segnar il posto giù nell'inferno a Bonifazio VIII ancor vivo!

Tale era l'uomo che ha composto il *Pelegrin*. Perciò gli italiani oltre che simpatia, indulgenza devono aver per l'opera sua.

* * *

Il poema non è compiuto. Forse gli affanni della vita d'esule hanno contribuito a tale fatto. Consta l'opera rimastaci di 4374 versi dodecasillabi, quanti endecasillabi press'a poco contiene una cantica dantesca. Ma non siamo ancor con tutto ciò alla raffigurazione del regno d'oltre tomba. Abbiamo bensì il canto d'una selva selvaggia che conduce al regno d'oltre tomba; siamo in una specie di antinferno, nell'inferno terreno, che prodromo dell'altro s'agita alle sue porte nella turbinosa selva dei guai e delle passioni umane. È egli il poeta che peregrinando ci s'è trovato e n'ha provato l'orrore da quella sera di Natale in cui abbandonava la sua terra.

Quella gelida sera adunque in cui la bufera squassava gli alberi, egli risentendo un certo maligno influsso di stelle, dopo aver mandato la sua intelligenza pel mondo affinché gli trovasse un luogo di pace, e dopo che quella era tornata senza dargli la risposta desiderata, s'incammina alla ventura con solo in ispalla un otre ripieno dei suoi pensieri. Sul cammino il sonno e il dolore lo portano verso un acero, dove egli riposa e apre il sacco per confortarsi coi suoi pensieri. Ma nulla v'era più dentro: i pensieri erano volati su nelle nuvole. Indarno egli tiene il sacco aperto invocando il loro ritorno. L'acero l'osserva e ride. Intanto s'apre a un tratto la terra, un violento aquilone ne esce e disperde le nubi. I pensieri si tramutano in granelli di miglio, dalla polvere sorgono formiche, che mangiano il miglio e anche il sacco; da un tronco si muove un orso e mangia le formiche. Ma il suo ventre gonfia, gonfia; la bestia si stende a terra, viene un satiro e l'uccide. L'acero ride di nuovo. Le formiche allora si mettono a mangiar il ventre dell'orso; le assiste una villi che dà a loro le ali. Le formiche volano. Càpita una gazza e le divora. Ma per buona sorte loro sopraggiunge un gufo, che strozza la gazza e libera le formiche attraverso la gola dell'uccisa. Queste escono dorate.

Il pellegrino resta estatico dinanzi a tali metamorfosi. Domanda all'acero come è possibile che ciò che è diviso torni uno e intiero, il che contrasta colle leggi della natura. L'acero, che conosce la forza e la sapienza, satireggia e dice che al mondo ormai bisogna rassegnarsi a credere che non c'è più logica: al mondo ormai le cose meno naturali sono le più naturali e viceversa. Era proprio l'acero della vera sapienza codesto. Pur troppo quanta verità ancor oggi nelle sue parole!

Qui finisce una prima parte del canto.

Consigliato dall'acero perché male non gli incolga, il pellegrino fa per allontanarsi. Ma appoggiata a un bastone tosto s'avanza verso di lui una scimmia, e scalza com'era zoppicava. Gira intorno all'acero e al pellegrino, si siede su una pietra, depone un sacco pieno di miglio e si terge con ambo le mani il sudore. Poi con uno spillo si leva dal calcagno una spina, copre la ferita con un empiastro di corniolo e per incanto guarisce. Allora solo saluta il pellegrino e gli dice: «Come è che tu sei qui?» proprio con la meraviglia che mostravan le anime per Dante vivo nel regno d'oltre tomba. «Vattene. Non sai che se tu rimani qui tre giorni gli spiriti d'inferno ti muteranno in marmo? Fuggi prima del sorger del sole e prendi con te il miglio. Per altro, se tu non mi doni un paio di scarpe, del miglio non te ne potrai servire. Va', cerca le scarpe e lascia il miglio». Il pellegrino si rifiuta di obbedire perché era notte e non conosceva il cammino. La scimmia lo atterrisce ed egli piangendo si muove. In tale frangente volge gli occhi al cielo e invoca l'aiuto divino. Tosto sorge la luna. Così egli prosegue e vede una pecora dirigersi verso un abete. Bianca era essa come un cigno. Egli vuole accarezzarla, ma la pecora glielo impedisce e, bevuto presso una fonte, dà un sospiro, si tramuta in marmo e poi in una bellissima vergine. Il pellegrino si spaventa, poi si riconforta e le domanda il nome. Il nome non vuol dirglielo, gli fa sapere solo che essa è un'ancella di Diana. Insegnatogli come si sarebbe procurato le scarpe, si tramuta in serpe perlata e si tuffa nell'acqua. Sopraggiunge un corvo che vola sull'abete. Il pellegrino vede che porta col becco un paio di scarpe, e tosto come la volpe nella favola d'Esopo si fa ad adular la sua voce. Il corvo, lusingato, gracchia e lascia cader le scarpe. Si muta in pappagallo e, rapito da un'aquila, è portato come Ganimede su nei cieli. L'altro con le scarpe dirigendosi verso l'acero arriva in una selva piena di leoni, lupi, volpi, martore, grifoni, arpie, draghi, centauri, satiri, chimere, basilischi ecc. Una vergine dal corpo di drago lo salva dalle fiere e gli insegna la via, e per giunta gli dà un pomo d'oro come talismano. Il pellegrino ringrazia, la vergine diventa un drago di fuoco, il suo bastone d'oro una serpe, e l'uno e l'altra volano nell'aria, mentre una bufera trae seco le fiere.

Qui finisce la seconda parte del canto.

Molte e varie circostanze impediscono al pellegrino di giungere all'acero. Era già sera. Càpita a un lago. Sulla riva stava un'anitra dorata che, scorto il pellegrino, si tuffa nell'acqua. Chinatosi per bere, sente una voce che lo ammonisce esser quello il lago delle villi. Non vi badò e bevve. Tosto una villi sopra un cervo corre vêr lui. Biondi capelli le coprivano il collo e le spalle giù fino alla cintola. Sul capo aveva una corona di perle; una fine camicia coprivale il corpo; un arco e alcune frecce in una faretra costituivano le sue armi. Gli getta un laccio al collo dichiarandolo prigioniero. Indarno il pellegrino le offre il pomo d'oro. «Noi ne abbiamo di migliori» risponde la villi e lo traduce al cospetto di Diana. Passano per boschi e arrivano sulla cima d'un monte. Quivi sorgeva il palazzo di Diana. Le porte d'avorio erano custodite da due leoni, che a mo' di Cerbero cominciano a ruggire contro l'incognito. La villi li placa come Virgilio fa con Cerbero. Sulla porta stava un'iscrizione, la quale avvertiva che il palazzo era stato fatto per volere degli dèi per Diana e per le villi eternamente giovani.

Segue la descrizione del palazzo di Diana, meraviglioso soggiorno allietato dal canto e dalle danze delle villi. Queste propongono che il pellegrino, per aver osato entrar nei sacri recinti di Diana e bere dell'acqua loro, sia o ucciso o mutato in cinghiale. Diana dispone che egli diventi gobbo. Una villi gli pone addosso un ceppo di sughero e il sughero all'istante gli forma la gobba. Le villi ridono, il pellegrino piange, piange e supplica indarno che lo liberino. Egli mostra infine a loro il pomo d'oro, le villi scompaiono, e così può proseguire. Ma sente un usignuolo cantare, indizio d'acque vicine, e assetato com'era s'incammina a quella volta. Ma nell'acque si trovavano tre villi. Avvertite dall'usignuolo della presenza di lui, si mutano in anitre e volano via. Beve di quell'acqua, ma tosto si sente i crampi allo stomaco. Maledice l'acqua e prosegue. Ma torna ad incontrare un altro lago e gli parve che fosse destino che ogni acqua per lui dovesse essere di malo augurio. Nell'acqua si bagnava nuda una villi, e proprio in quel momento turbata dal passaggio di Apollo s'era nascosta dietro un acero. Càpita intanto un satiro, beve di quell'acqua e, invece di allontanarsi, piange e scongiura gli dèi che a lui diano per compagna una villi. Fermo così, sente il respiro della villi nascosta. Si slancia verso di essa per abbracciarla. Ma questa si muta in marmo e lui in tronco. Dopo ciò il pellegrino trova un bicchiere e lo porta con sé. Ma male glie ne incoglie. Non sapeva egli che il bicchiere era quello delle villi ed «era stato fuso e lavorato da Vulcano, al servizio di Diana signora di tutte le villi». *Vulkan me izdube, Vulkan me izdjela — Diani na slusbe, gospodji svieh vila*. È sorpreso da tre villi e di nuovo condotto dinanzi a Diana che, indulgente, gli perdona.

Qui finisce la terza parte.

Resterebbero altre tre parti. Ma ci vorrebbe un volume per ricordar tutto. Basti aver accennato per sommi capi fin qua tanto per dar un'idea vaga del contenuto. E per le altre tre parti si può dire la tesi caratteristica di ognuna.

Nella quarta parte, che comincia dal verso 2246, continua il pellegrino ad assistere a cose meravigliose. Vede nell'acqua il suo corpo deformato sempre più: orecchie d'asino, occhi di civetta, denti di cinghiale. Assiste a una contesa tra Venere e Giunone per un fiore, contesa simile a quell'antica fatale sorta pel pomo dorato riservato alla più bella. Nella quinta parte torna in scena la scimmia, la quale consiglia il pellegrino di andare da Circe per liberarsi dal suo aspetto mostruoso, e gli insegna la strada. Finalmente nell'ultima parte dopo altre meraviglie il pellegrino accompagnato dalla naiade Tirene s'incammina verso le porte dell'oltre tomba non senza esser stato preavvertito della vicinanza del regno dei morti da una fiera che lo aveva condotto per un bosco dove varie bestie vivevano in pace l'una presso l'altra, una volta già uomini e allora schiavi di Cupido. Le porte dell'inferno stavano sulla cima d'un monte: «Sulla cima d'un monte si trova un bosco, nel bosco coperti di edera e di vitalba massi di pietre». «Fatti presso questi massi — dice Tirene — là fra quei massi, dove tu nessun essere vivente vedrai, stanno le porte dell'inferno». Il pellegrino segue l'ammaestramento. Bussa a quelle porte; gli apre una vecchia; lo introduce una giovane. L'entrata era oscura, come pertugio o stretto calle dantesco, e finiva dinanzi a una porta d'oro.

* * *

Così termina il poema allegorico. A dir il vero, io ci capisco poco e credo che neppur altri ci capiranno molto. A meno che non si volesse fare uno studio speciale sul poeta e sul poema per scoprire la natura singola di tante e così varie attribuzioni. Più che capire il senso intimo di tanto apparato scenico, restiamo allettati dalla freschezza e spontaneità degli episodi. È tutto un succedersi di episodi, belli, interessanti, presi a sé, ma non facilmente coordinabili, perché in fondo ad essi per noi regna il mistero. I contemporanei del Vetranic avranno capito di più; noi ci appaghiamo soprattutto della forma, dello stile.

Certo è che con questa allegoria ci sentiamo lontani dal medioevo dantesco. Non è la morale mistica che la informa, ma una morale sociale. Più che il trionfo della fede, è il trionfo dell'umanesimo mercé la rievocazione del paganesimo classico e l'armonica fusione con esso del paganesimo slavo rappresentato da quell'etnico retaggio immortale che sono le villi.

Tuttavia non si può non riconoscere che l'ispirazione dell'opera, l'intonazione e la disposizione di essa è dovuta al poema di Dante.

I motivi che ricordano Dante sono di ordine generale, che si riferiscono a determinate situazioni, e di ordine speciale che si traducono nella lingua e nello stile.

Lo smarrirsi la sera di Natale del pellegrino ricorda lo smarrirsi di Dante alla vigilia delle feste di Pasqua nel marzo del 1300. La selva anche presso il Vetranic è segno di degenerazione. Basti pensare come conciato si presentava il pellegrino alle porte dell'inferno. Così vedremo che anche qui le pene sono segno del graduale decadere nel peccato.

Presso Dante l'avidità delle ricchezze è una delle cause principali per la quale gli uomini precipitano nel peccato. Il Medini in proposito ritiene che codesta avidità che da Dante è raffigurata da una lupa, dal Vetranic sia raffigurata dalle formiche dorate.

La trasformazione degli uomini in piante fornite di sensi umani ricorda bensì le *Metamorfosi* d'Ovidio, ma per ragioni di situazione qui ci trasporta diritto diritto alla selva dei suicidi danteschi, al dialogo con Pier delle Vigne.

Identica la condizione dell'età, i trentacinque anni, nella quale al Vetranic come a Dante avvenne di smarrirsi. Anzi qui dal Vetranic è tradotto addirittura il verso dantesco:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

con: «*ja buduć srjed puta od moga poroda*», io essendo nel mezzo del cammino della mia vita.

Anche gli abitatori della selva del poeta del cinquecento mostrano la loro meraviglia, vedendo il pellegrino, così come i dannati e i purganti del poeta del trecento.

Il pellegrino della *Divina Commedia* è pregato talora di dolci messaggi al mondo, di favori e gli è promessa ricompensa: «onde pregherem noi per la tua pace, se non sarà nemico il re dell'Universo». Il pellegrino del Vetranic si trova qualche volta in simili condizioni. È una villi, per esempio, mutata in serpe che lo prega di aiutarla a riavere l'antica bellezza e gli promette non preghiere ma «una ghirlanda, la quale non appassirà mai, ma resterà sempre verde».

Anche qui come le anime dell'oltretomba dantesco i trasformati parlano dell'essere loro. Ora è l'acero che dice: «Anch'io ero un uomo, e sono ora un asciutto acero, che maledice il suo destino. È già un anno e due terzi che esso mi ha confinato su questo monte. Io ero bello e aitante, rigoglioso di forze. Tutto ciò che io desideravo, io avevo in abbondanza; mai conobbi la sventura. L'invidia dei malvagi mi prese di mira per abbattere il mio nome, e fui proscritto. Dolente io errai attorno, finché un vento di nord mi colse e mi sospinse su questo monte». Ora è la villi che dice: «Io ero una villi, che colpita dal dardo di un cacciatore, da Giove per pietà fui mutata in verbena. Il passeggero mi spezzò, per appoggiarsi a me; il cattivo destino mi fece infine diventar serpe». Ora è una naiade che dice la sua dolente storia: «Un giorno prima dell'aurora io lasciai l'acqua. Cantando andavo a traverso i boschi coll'intenzione di destare un usignuolo, che sapeva rispondermi. Così incontrai un pastore, il quale mi aggredì con attestazioni d'amore, e poiché io non cedevo ebbe dirsi Giove travestito e voleva sedurmi. Io invocai tosto aiuto da Giunone, e tosto essa si mosse a pietà di me e mandò sulla terra nebbia e pioggia. Così potei sfuggire al pericolo, ma poi per vendetta fui mutata da Giove in una fiera».

L'insegnar la via, l'accompagnarsi degli abitatori della selva al pellegrino sono motivi che ricordano altri consimili della *Commedia* di Dante.

Ma nel colorito stesso delle parole, nell'intonazione delle frasi ci occorre anche di trovar motivi che ricordano Dante. Per esempio: «questo ti basti, più non domandarmi, da me parola più non sentirai»; la presenza e il tono delle iscrizioni sulle porte; «tosto essi vennero ad una porta d'oro»; ecc.

Da Ovidio e da Virgilio è imitato del mito d'Euridice il precetto di non voltarsi indietro; più propriamente dalle *Metamorfosi* è derivata dal mito di Ganimede la frequente ascesa dell'aquila ai cieli; del mito di Mida c'è pur imitazione. E poi in qua e in là altri passi che ricordano Teocrito, come l'episodio del pastore ferito dal cinghiale, che ricordano il Sannazzaro nell'Arcadia per l'episodio della villi che sfugge al danno colla trasformazione in pietra così come la ninfa Siringe che inseguita da Pane diviene canna palustre. Di Ovidio abbiamo tradotto addirittura il verso nel quale parla del bue,

procubuit teneraque latus submisit in herba.

Nella raccolta del materiale per l'opera sua il poeta nulla ha trascurato adunque nè presso gli antichi nè presso i moderni.

E della sua stirpe certo non dimenticò le poeticissime tradizioni pagane sempre vive, e tutta la ricchezza di magiche fantasie d'Oriente. Per esempio, col fatto del paio di scarpe che egli doveva cercare non saprei preciso cosa proprio il poeta volesse significare, ma so bene che questo è motivo non estraneo a canti ed a leggende slave, anche col numero simbolico sette, come presso il Carducci: «Sette paia di scarpe ho consumate». Così dicasi della trasformazione del miglio. Le formiche veramente non so se possano paragonarsi alla lupa dantesca. Certo che nella leggenda slava la formica è esaltata per la sua laboriosità e parsimonia, come nella leggenda greca, e di solito con essa, *mrava* è messo in contrasto il grillo, *mursic*, che spensierato canta sempre e d'inverno va a cercar ricovero dalle formiche.

Nè, secondo me, a voler con maggior sicurezza dichiarare le allegorie e le metamorfosi del Vetranic bisogna dimenticarsi di quella grande opera di sapienza antica greca e slava che è il *Physiologus* (1), che merita di essere ricordata, tanto più che rievoca un lato delle attitudini e degli insegnamenti dello stesso Leonardo da Vinci. Ivi si potranno trovare la genesi e le attribuzioni dei singoli animali e piante.

Intanto a me sembra che l'acero rappresenti una delle parti principali nell'allegoria, esso che è emblema della forza e della sapienza. E davvero con sapienza ben viva egli dimostra di conoscere il mondo e di valutarlo per quel che esso è: «Ora sono sopravvenuti anni non naturali; chi semina avena, coglie come frutto loglio; chi pianta viole è colmato di spine. L'asino e il mulo si dicono fratelli del cavallo, ad essi si dà dell'erba fresca e avena, sono strigliati e le mosche sono tenute lontane dal loro corpo, mentre un buon cavallo si lascia affamare. Perciò si estendono i malanni sempre più, e gli uomini degenerano. La causa precipua di ciò è che il mondo è governato da frenetici e da pazzi. L'ingegno si stima poco. Dinanzi a un ricco si piega ognuno, anche se costui porta le corna sulla testa. La potenza del denaro manda a picco e l'amore della parentela e l'amicizia».

Pur troppo, come sono veri questi pensieri ancora! Per me basterebbe la verità di questi detti per classificare tra le persone di spirito il Vetranic e tra i poeti degni di considerazione.

L'Italia, che non è più l'Italia delle divisioni regionali, che s'è messa sulla via delle espansioni coloniali e a rivendicar territori già romani, non farà male a seguir un po' anche la via per la quale al di fuori veniva trasmessa la sua coltura, specie dalla serenissima Venezia. Ivi pure le accadrà di trovar se stessa e il pensiero dei veri suoi Grandi.

Bruno Guyon.

(1) Milorad Medini, *Vetranić's Pelegrin*.

(2) Milan von Rešetar, *Die ragusanischen Urkunden des XIII-XV Jahrh.*

(1) G. Polívka, *Zur Geschichte des Physiologus in den slav. Literaturen*.

Il X Congresso Geografico Internazionale

Quando la mattina di questo lunedì ultimo di marzo, nell'Aula Magna dell'Università dove stava in quel momento parlando delle esplorazioni compiute dagli ufficiali della marina russa nell'Oceano Glaciale il barone Schokalsky, entrò Roberto Peary, e l'alta figura e il volto vigoroso del conquistatore del Polo Artico apparvero in cospetto dell'assemblea affollata, un applauso prorompente salutò l'esploratore alla cui audacia ogni altra s'inchina. Ma quanti e quali valorosi, meno accarezzati dalla fama, dintorno a quell'uno! Quanti e quali degni d'altissimo ricordo, o per avere superato in una o in altra parte della superficie del globo le difese asprissime onde si cingono le terre e i mari meno accessibili, o per avere in terre già note assolto i mille còmpiti ardui e laboriosi dell'esplorazione scientifica più disciplinata e severa, o per avere nei chiusi laboratori vinte le difficoltà di ricerche minute e di ricostruzioni sottili!

Ecco, fra i mille congressisti, modesto e silenzioso, dal volto quasi sognante, Otto Nordenskjöld, il reduce dall'Antartide; ecco Maurizio von Dechy, l'esploratore delle grandi catene dell'Asia; ecco Gerardo Schott, il ricercatore infaticabile degli oceani più remoti. E qui sono Alessandro Woeikof, il russo maestro degli studi climatologici, e l'atletico Penck dell'Università di Berlino, primo fra gli studiosi delle forme del terreno, e il tarchiato professor Brückner, espertissimo studioso del mondo alpino e delle sue condizioni fisiche presenti ed antiche; e qui è il professor Cvijc di Belgrado, al quale più che il plauso di chi sa il suo valore di scienziato modesto e provetto, arrivano grati in questi giorni i saluti augurali di chi vede in lui il rappresentante dei giovani paesi, vincitori oggi con la spada, preparati già a ben vincere nei domini della scienza domani. Un vecchio amico dell'Italia e degl'italiani, il generale Haardt, maestro espertissimo di cartografia, veste l'uniforme austriaca, accanto ad un generale nostro dei più dotti e dei più valorosi, studioso e schietto gentiluomo s'altri mai, Carlo Porro. Il nome di Oscar Lenz, quello di Karl Sapper, quello di I. P. Tolmacev, richiamano insieme alla mente i popoli d'Africa occulti nella grande foresta equatoriale, l'America centrale tutta cinta del fuoco dei suoi vulcani, le sponde gelate dell'estrema Siberia. A Hermann Wagner, a Paul Vidal de la Blache, a Giuseppe Dalla Vedova si volgono tutti i giovani come ai maestri onde ogni valore di studio procede.

E il Congresso intanto, fra le gite nei dintorni e le visite d'obbligo ai monumenti e nei musei, procede nei suoi lavori. Nella sala maggiore si succedono le sedute con proiezioni luminose. Il professor Locay di Budapest (solo qualcuno è possibile citare fra i molti) porta, ad esempio de' lavori maggiori intrapresi da stati europei per lo studio scientifico del proprio territorio, la grandiosa e dispendiosa illustrazione del lago Balaton, condotta innanzi per più di vent'anni — ed oggi quasi terminata — per merito della Società Ungherese di Geografia. Il dottor Paul Helbronner, tedesco d'origine, francese di nascita e di cortesia mostra invece — illustrando la sua esposizione con una serie ammirabile di fotografie d'alta montagna proiettate sullo schermo —, a quale grandezza di risultati possa giungere anche l'opera di privati lavoranti colle sole forze proprie: poiché egli ha da solo proceduto a un così arduo ed esauriente lavoro di precisione, per fissare geodeticamente la posizione di tutti i punti principali delle Alpi francesi, da disgradarne taluna fra le intraprese consimili degl'Istituti ufficiali.

Begli esempi questi due, che ho citati, quasi a caso fra gli altri molti illustrati ampiamente al Congresso, di opere d'iniziativa privata o pubblica intraprese pel solo fine di accrescer la conoscenza di questa o quella porzione della superficie terrestre. Ma quel che più monta, quel che più merita di attirar l'attenzione del pubblico in una riunione come questa, ch'è un anello di tutta una lunga catena di convegni internazionali, è il complesso delle iniziative nelle quali converge, mirando ad uno stesso fine d'interesse scientifico, l'opera di tutte le nazioni civili e quella degli studiosi affratellati in un desiderio di progresso comune. E di molte di tali iniziative s'è occupato il Congresso, ed a molte esso ha dato o confermato un appoggio prezioso.

Io non mi fermerò qui a dire di quanto s'è dibattuto intorno a certi argomenti, che ad ogni riunione scientifica internazionale tornano, può dirsi, in discussione almeno di straforo senza tuttavia progredire verso la mèta, come ad esempio la questione dell'unificazione del Calendario o quella della divisione centesimale del circolo o quella dell'adozione del sistema metrico decimale da parte degli stati civili che ancora s'attengono ad altri sistemi. Ben miglior sorte ha avuto un'iniziativa internazionale schiettamente geografica, importante in grado supremo ai progressi d'ogni ordine di studi e ad ogni esigenza di civiltà: voglio dire l'iniziativa per la creazione d'una carta dell'intiera superficie terrestre a scala unica (1 : 1.000.000) e con norme comuni ed uniformi. Perché tale lavoro colossale, avviato già al suo inizio dai voti del Congresso di Ginevra del 1903, potesse tradursi finalmente in atto, un Comitato ufficiale internazionale, rappresentante i singoli Governi partecipanti all'impresa, cominciò a riunirsi a Londra nel 1909, e le deliberazioni prese da esso furono così ben risolutive di gran parte delle difficoltà che occorreva superare per un accordo comune, da essersi potuti presentare ora al Congresso di Roma i primi saggi del lavoro iniziato in Italia e in altri stati europei, nel Giappone e in parecchi stati americani. È facile imaginare che, dove occorrono, come in questa materia, accordi minuziosi su un grandissimo numero di convenzioni, di simboli, di segni, di particolari tecnici e grafici, i primi saggi debbano ancora rivelare imperfezioni ed incongruenze non poche, e non sono mancate infatti al nostro Congresso le osservazioni in proposito, ma, se esse sono valse a dimostrare la necessità che una nuova Conferenza ufficiale intervenga a dirimere quanto più presto possibile i punti controversi e a dare più completa uniformità ai lavori de' singoli stati partecipanti, non è men vero che i saggi presentati a Roma hanno rivelato quanto si sia prossimi ormai a raggiungere il fine e con quanto studio di perfezione scientifica e tecnica.

Piace anche qui, accanto a un'iniziativa internazionale che s'appoggia tutta sul concorso de' Governi, citarne un'altra — illustrata pure al Congresso —, che è sorta e vive tutta per opera di privati studiosi: voglio dire quella per la pubblicazione d'un *Atlante fotografico delle forme del rilievo terrestre*. L'iniziativa geniale, che appartiene al professore Emilio Chaix di Ginevra, ha ormai ottenuto, per l'opera vivacissima di lui e per il favore trovato presso tutte le nazioni, un appoggio così grande, da potersi dire ormai assicurata quest'opera, che, mediante riproduzioni d'un'evidenza ammirabile, porrà sotto gli occhi di tutti una serie preziosa di esemplari della straordinaria varietà di aspetti, che la superficie della terra assume sotto l'influsso dei mille fattori esterni ed interni che la tormentano per ogni dove ne' modi più vari e più strani.

Iniziativa di stranieri anche questa, se pur qui, ove ogni nazione coopera con lavoro e studio fraterno — e gl'italiani hanno spesso in tale cooperazione lor parte degnissima, — ha da aver luogo la parola *stranieri*. Ma di almeno una iniziativa tutta nostra è bello poterci vantare e riferire con sodisfazione il vanto che ne han fatto i maestri d'altre nazioni. Il più schietto plauso ha infatti accolto la collezione di cento fogli presentati al Congresso dal nostro Istituto Geografico Militare: di cento fogli, dico, tutti scelti con accurato e sottile criterio, di tra le migliaia di carte che l'Istituto è venuto pubblicando nell'ultimo quarantennio ad illustrazione minutissima del territorio italiano. Con questa scelta di cento fogli, dovuta al professor Marinelli, l'Istituto ha voluto presentare agli studiosi la rappresentazione di tutte le forme più caratteristiche, più interessanti, più *tipiche*, che si riscontrano in questo nostro così vario, così pittoresco, così tormentato paese, oggetto di tanto studio e di tanto amore per gli scienziati d'ogni età e d'ogni terra. Nessuna raccolta consimile — e parecchi altri stati già posseggono le loro — può vincere, come fu detto da giudici competenti al Congresso — la varietà e l'opportunità di questa italiana.

Non con altra nota che con questa, che è lieta, desidero chiudere questi appunti affrettati. La nota triste non mancherebbe, ahimè, poiché, accanto a quelli che sono i meriti nostri — più grandi forse di quel che noi stessi italiani, avvezzi a non incensarci, crediamo — pure in questo campo di studi, sono apparse purtroppo al Congresso in luce meridiana le nostre deficienze. Ogni Stato europeo ebbe a riferire infatti al Congresso di Roma, per bocca di delegati designati all'uopo, — com'era preordinata intesa, — sulla condizione dell'insegnamento geografico ne' rispettivi paesi: mi sia lecito tacere, per carità di patria, — almeno in questo momento, — quale sia apparsa la posizione dell'Italia, in questo che pure è il punto fondamentale, di fronte alle altre maggiori nazioni europee!

Roma, Aprile.

Carlo Errera.

Il viceré Rainieri e i veronesi del '48

Quando nel '48 il Radetzki, scrivendo alla figlia, o conversando con familiari, non risparmiava aspri giudizî contro «il sonnolento arciduca Rainieri, che non capiva nulla, che sempre indeciso ad usare energia era d'impaccio all'autorità militare», non solo diceva cosa che torna ad onore dell'uomo che egli voleva ingiuriare, ma sentenziava a sproposito dal punto di vista degli interessi austriaci. Poiché l'arciduca Rainieri concorse con la sua condotta nel breve soggiorno a Verona dal 18 al 25 marzo a conservare la città agli austriaci, preparando così quella base militare sicura e forte costituita da Verona. Ivi l'esercito del Radetzki, scacciato dai milanesi e ridotto in cattive condizioni, poté raccogliersi, attendere i rinforzi venuti per la via dell'Adige, e preparare la rivincita.

Senza Verona le sorti delle armi austriache sarebbero state ben diverse. Il superbo Radetzki doveva molto al sonnolento Rainieri.

***

Ma i veronesi perché non insorsero? Nel marzo sarebbero certamente riusciti, come i veneziani e i milanesi, a scacciare gli austriaci; nel maggio, quando a Santa Lucia, a pochi chilometri dalla città Carlo Alberto combatteva, i veronesi, insorgendo, avrebbero sottratto forse agli austriaci dal campo di battaglia, e deciso delle sorti della giornata a favore di Carlo Alberto.

La questione è stata dibattuta; e le accuse e le difese non sono mancate.

La colpa è dell'arciduca Rainieri, conclude Gaetano Polver in un suo recente volume: *Radetzki a Verona* (1). Egli ingannò con le sue promesse i buoni veronesi, che, fidando nelle sue promesse, non insorsero nel marzo; la colpa è in gran parte dello Stato maggiore piemontese, che in maggio ed in giugno non secondò il disegno di una insurrezione concepito dal Comitato segreto veronese.

(1) GAETANO POLVER, *Radetzki a Verona nel 1848*. Verona, R. Cabianca, 1913.

A Gaetano Polver l'amore del natio loco fa talvolta velo nel giudizio dei fatti.

Verona diede sangue nobilissimo di suoi figli e nella difesa di Venezia e nei campi di battaglia di quell'anno stesso; Verona ebbe tra i martiri di Belfiore il più forte di quegli eroi, Carlo Montanari. Non è dunque scemata la benemerenza di patriottismo di una città, se la storia serenamente deve segnare errori d'ingenuità e di illusioni, più che atti di paura e di viltà da parte dei veronesi del '48.

Né l'arciduca Rainieri è meritevole di esser chiamato un traditore che ingannò con false promesse il popolo veronese; Rainieri, a me sembra, fu semplicemente prudente ed abile; che anzi i risultati ottenuti più che da abilità d'ingegno politico dell'arciduca si devono al temperamento e allo stato d'animo dell'uomo e alle condizioni stesse della cittadinanza.

A Verona nel pomeriggio del 18 marzo il popolo tumultuante si era recato sotto le finestre dell'Albergo delle Due Torri, dove l'arciduca era alloggiato. Un temporale sopraggiunto disperse dopo breve tempo quella folla; essa si raccolse novamente il giorno dopo nella storica Piazza delle Erbe.

Quel giorno la polizia era sparita; le soldatesche lasciavano fare; le coccarde, le bandiere tricolori, le grida pareva fossero divenute le cose più lecite. Nessuna provocazione fu fatta né da poliziotti, né da quei soldati, istigati altre volte dai loro superiori contro a' cittadini. Tale condotta certamente è dovuta a una parola d'ordine: l'esperienza degli effetti delle provocazioni fatte a Milano dalla soldatesca del Radetzki consigliava all'arciduca Rainieri di essere prudente. Bastava appunto che contro quella folla fosse sparato un colpo di fucile, perché la minoranza di audaci giovani rivoluzionari, che non mancavano in Verona, prendesse il sopravvento sulla maggioranza di liberali moderati, d'indifferenti e di paurosi.

Al contrario non solo non furono fatte provocazioni, ma la mattina del 19 furono presi tali provvedimenti, che ai liberali moderati parvero togliessero addirittura ogni ragione di sollevazione: l'arciduca avrebbe scritto all'imperatore per la Costituzione; decretava intanto l'istituzione della guardia civica; prometteva di alleviare tasse ed imposte; finalmente riconosceva a capo della municipalità la Commissione Civica, nominata allora con a capo un liberale, il conte Degli Emily.

Nella condotta dell'arciduca valse oltre il temperamento, privo di energia, il suo stato d'animo alla notizia della rivoluzione scoppiata in quasi tutte le principali città del Lombardo-Veneto. Quando egli il 19 marzo riceveva la Commissione Civica, dovette sospendere l'udienza per l'arrivo di un tal Colletti, capo della Cancelleria, apportatore di gravi notizie da Brescia, dove la rivoluzione era vittoriosa. Il Colletti era spaventato, e la sua paura dovette essere di contagio a molti di quelli che alloggiavano alle Due Torri.

In quelle condizioni al viceré non restavano che due vie, o, forte ancora di seimila uomini, sfidare la rivoluzione, oppure adottare una condotta prudente e conciliante. Il suo temperamento suggerì la prudenza, la misura cioè la più opportuna, e che un'abile mente politica avrebbe consigliato in quelle condizioni. L'energia infatti di un generale radetzkiano avrebbe giovato alla causa della rivoluzione.

La rivoluzione fu così arrestata nel suo primo sorgere.

***

Forse il ricordo del sangue versato nelle Pasque veronesi doveva turbare la mente di quei buoni veronesi all'idea di un'altra rivoluzione contro un esercito potente e straniero.

Le concessioni avute in modo pacifico esaltarono gli animi; e la sera del 19 marzo Verona era in pieno carnevale. «I cittadini si abbandonarono - scrive un ufficiale austriaco - ad una folle allegria gridando e sventolando grandi bandiere col ritratto di Pio IX, quando incontravano un ufficiale si precipitavano su lui, per baciargli le mani ed abbracciarlo: "Siamo tutti fratelli, e viva l'Italia" diceano. Vollero portarci in trionfo; quelle ovazioni, quella gioia, quelle carezze erano una commedia. Voleano ingannarci, addormentarci, non ve n'era pur uno di buona fede». Lo scrittore, il De Pimodan, era proprio lui in mala fede: non lo erano, purtroppo, i veronesi. Chi li aveva accarezzati e addormentati era il viceré per il quale quella Commissione Civica, composta quasi tutta di vecchi parrucconi, era la più adatta ad essere assopita. Della Commissione faceva parte un conte Orti-Manara, decorato di tutti gli ordini cavallereschi austriaci, ciambellano di Sua Maestà l'Imperatore!

Del resto chi meglio del De Pimodan giudicava la situazione delle cose era l'arciduchino Rainieri figlio del viceré, che così scriveva al fratello: «Qui, a Verona, siamo in un grande ospitale di pazzi ... i veronesi sono completamente impazziti. La maggior parte di loro sono ubbriachi, e girano la città gridando: Viva l'Italia! Essi abbracciano soldati e ufficiali che fanno facce assai lunghe».

La pazzia non era generale, come credeva l'arciduchino; in una bottega di Piazza dell'Erbe Carlo Montanari ed altri giovani arditi speravano ancora nella rivolta: fuori Porta Vescovo 400 operai lavoravano nella ferrovia Verona-Venezia. All'invito di venire in aiuto della rivoluzione erano accorsi. La guardia civica però chiuse le porte, respinse gli operai con buone parole, assicurando che Verona era oramai libera e difesa da' propri cittadini.

Carlo Montanari sperò ancora; egli, avendo a compagno Scipione Nichesola, stava per introdurre in città alcuni animosi e fidi amici del contado per far sollevare il popolo e cacciare gli austriaci. La Commissione Civica saputa la cosa si oppose energicamente. Carlo Montanari il 20 marzo, quando preparava il disegno della rivolta, scrisse il proprio testamento. Egli pensava allora alla morte sulle barricate: ma l'Austria preparava per lui ben altra morte!

***

Nell'opera del viceré Rainieri svolta in quella settimana veronese, una vera settimana di passione per il viceré, mi sembra degna di nota la condotta del principe verso il popolo.

Il 22 marzo in un proclama concedeva che la tassa del sale fosse ridotta di un quarto «volendo fin d'ora alleviare al più possibile il peso di qualche tributo che aggrava la classe misera», e nello stesso tempo temperava le tasse personali ed estendeva il numero delle esenzioni a vantaggio dei meno agiati.

Quel giorno stesso era aperta una sottoscrizione per consiglio del viceré, a favore delle famiglie bisognose. Le oblazioni si accettavano in natura e in denaro. Una forte somma fu raccolta, e larga copia di granaglie venne distribuita per mezzo dei curati delle varie parrocchie. Finalmente sotto severissime pene fu fatto divieto ai fornai e ad ogni altro venditore di commestibili di aumentarne il prezzo corrente.

Questi provvedimenti sono fatti adottare dall'arciduca Rainieri senza che fossero richiesti dalla commissione venuta da lui a nome del popolo tumultuante. E mentre i rappresentanti di quel popolo parlano di costituzione e di guardia civica, il viceré pensa ad alleviare tasse, e a soccorrere i poveri.

In questa condotta, a me sembra, è una grande lezione, da cui i liberali, né solo i veronesi del '48, seppero trarre profitto.

L'Austria aveva con occhio sagace osservato che le idee di libertà e di nazionalità, patrimonio di una parte della nobiltà e delle classi colte della borghesia italiana, non erano penetrate che scarsamente nel popolo della città, e non erano uscite al di là delle mura cittadine.

Quando il Radetzki con sommo disprezzo diceva che «gl'italiani erano poco conoscitori dello spirito del loro popolo da creder possibile l'avveramento delle loro scipite tendenze unitarie», era un falso profeta, ma non errava, osservando che i patriotti non avevano studiato lo spirito del popolo né tanto meno lo avevano saputo trasformare. Ed il Radetzki diceva in fondo qualcosa di vero allorché con sommo disprezzo e con ingiusti apprezzamenti sentenziava: «In verità giammai popolo fu più ingannato da ciarlieri avvocati, da una nobiltà che più non aveva nel popolo altra radice che il denaro che essa strappa al sudore dei suoi coloni».

Orbene, il Radetzki cerca nel suo interesse di scavare sempre più profondo quel solco che esiste tra le due classi sociali, aizzando i contadini contro i loro Signori.

I proconsoli radetzkiani facevano lo stesso; e un arciduca i. e r., l'arciduca Sigismondo, dando l'ordine del saccheggio nel villaggio di San Marco, il 28 maggio, rispondeva ai contadini, che lo supplicavano:

«Fatevi pagare dai vostri padroni, che son essi che ci fecero fare la guerra».

Don Enrico Tazzoli in una lettera da Mantova del 14 novembre '48 diretta al marchese Cavriani fa ricordo di questa «tattica infernalmente abile dell'Austria» vera propaganda di odio di classe, e ricorda rendendo dovuti elogi l'avvocato Sartoretti «che aveva protestato contro certe misure radetzkiane tendenti ad eccitare i poveri contro i ricchi».

La lettera è riferita dal Luzio nel suo saggio sul Radetzki; né io so quali precisamente fossero le misure infernali radetzkiane.

Ma se dall'animo del Radetzki non altre misure, che *infernali*, potevano venir fuori, dal viceré Rainieri le misure prese a Verona, sebbene avessero lo stesso scopo di separare dai patriotti la folla bisognosa, erano tuttavia misure umane.

Quei provvedimenti sono quasi una delle tracce della politica sociale, seguita con fortuna dall'Austria nei paesi ereditari, e che valse a rendere popolare la monarchia nel popolo delle campagne, quando dopo il '49 infieriva la reazione del dispotismo monarchico. L'Austria cercò la sua base nel popolo specialmente delle campagne con una legislazione sociale a favore dei piccoli proprietari e dei contadini, riscattando con un miliardo i diritti feudali ancora vigenti.

Il Friedjung nel suo libro sull'Austria dal '48 al '60 cita una lettera dell'arciduca Giovanni al ministro dell'Interno per esortarlo a favorire nel Lombardo-Veneto i contadini e i piccoli proprietari delle campagne, devoti all'Austria, in antagonismo alla nobiltà ribelle.

L'arciduca Giovanni seguiva la via che in quella settimana veronese l'arciduca Rainieri aveva additato come l'unica per togliere alla rivoluzione le forze popolari.

Certo è doloroso al cuore nostro d'italiani, ma non è perciò meno doveroso il notarlo, che in quegli anni del '48 e del '49 le lettere del Radetzki e di altri austriaci parlano del popolo «buono e docile delle campagne»; e le relazioni e le lettere dei combattenti con Carlo Alberto deplorano la condotta indifferente, se non talvolta ostile dei contadini del Mincio e dell'Adige (1).

«Ahi, villano, ahi vecchio seme degenerato» scrisse l'Aleardi, fremente d'ira e di vergogna». Si narra che nella ritirata, seguita alla battaglia di Custoza il quartier generale piemontese fu stabilito a Cotogno, in un locale in cui era un'osteria. Il colonnello Cossato chiese da mangiare; il cuoco rispose che non aveva niente di pronto, né tempo per servirlo. «Ma allora, replicò il colonnello, per chi servono tutte queste vivande che cucinate in queste cameruole?». Ed il cuoco: «Oh! queste sono destinate per il pranzo del maresciallo Radetzki, che arriverà non più tardi di domani».

***

Nell'azione che la politica austriaca aveva cominciato a svolgere per guadagnarsi il favore del popolo vide un ostacolo nel clero italiano. Più che i mazziniani della borghesia intellettuale e della nobiltà, gli ecclesiastici erano vicini al popolo. Della qual cosa dovrebbe tenersi maggior conto nello studio della genesi della coscienza nazionale del nostro popolo.

Il Radetzki aveva sospettato, e forse non a torto, che le molte diserzioni di soldati italiani del suo esercito si dovessero alla propaganda liberale del clero; aveva perciò emanato il seguente ordine del giorno per l'esercito:

«Siccome il clero italiano, pochi eccettuati, appartiene ai nostri più aperti e pericolosi nemici, così incarico il presidio del comando militare di vegliare per mezzo di ordini segreti a tutti i comandi dei reggimenti, affinché le truppe facciano la confessione (erano i giorni di Pasqua) presso nessun altro sacerdote che non sia il cappellano militare, per sottrarsi al pericolo di essere dai confessori sedotti».

Contro quei sacerdoti italiani la feroce barbarie di soldatesca croata fu più volte adoperata. Sanguina il cuore a leggere le notizie fornite dal Polver sui tormenti patiti dalle vittime. Dal saccheggio di Castelnuovo tornavano a Verona le soldatesche cariche di bottino, trascinavano tra i prigionieri, sospingendolo a colpi di calcio di fucile un povero

(1) Cfr. *Carteggio Casati-Castagnetto* a cura di V. Ferrari, Milano, Hoepli, 1909.

vecchio, il sacerdote Don Ghosi, accusato di aver dato asilo ad alcuni volontari. Gli era stata fatta indossare una giacca di un soldato ucciso, cingere una borsa e sulla testa una berretta a croce. Fu mandato nelle carceri di Salisburgo; l'infelice morì per via tra i lazzi dei soldati e le lacrime dei compagni di sventura!

Don Olicsi non fu il solo tra i sacerdoti vittima di quella folla briaca e crudele. Altri nove sacerdoti nelle caserme e nelle prigioni furono maltrattati e vestiti da soldati tra schemi, insulti e bestemmie.

Ma quei patimenti non furono inutili alla causa italiana; il clero sentì ancor più viva l'avversione allo straniero: i sentimenti di fede, di patria e di libertà, prima quasi in antagonismo, si fonderanno insieme; quei sacerdoti guadagneranno alla causa dell'Italia molti del popolo; né con la parola soltanto, ma col sacrificio della propria vita, come Don Enrico Tazzoli.

Niccolò Rodolico.

L'arte di inventare i personaggi

Gli autori drammatici possono rallegrarsi! C'è chi pensa per loro. Non ci sarà più bisogno che si stillino il cervello alla ricerca di una nuova situazione o di un personaggio originale: non sarà più necessario che i nuovi commediografi impallidiscano sul fatale foglio di carta, sul quale non c'è che una vaga traccia di dramma e un petulante « *Atto I, Scena Ia* »: c'è un critico francese che ha pensato a tutto: dopo aver esposte le *Trentasei situazioni drammatiche* — non una di più, non una di meno — in un libro, che ha avuto tanta fortuna da richiedere in breve tempo una seconda edizione, migliorata e accresciuta (Paris, « Mercure de France », 1912), ci insegna oggi l'*Arte di inventare i personaggi* in un nuovo volume irto di cifre e di citazioni, farraginoso e complicato, di non facile lettura certamente, ma ricco di idee originali e di molta erudizione, e in complesso assai curioso ed interessante (Paris, Eugène Figuière et C.ie, 1912). Questo benefattore dei commediografi si chiama Georges Polti, e scrive di critica drammatica sul *Mercure de France.*

Già altri, prima di lui, aveva tentato di disciplinare le regole per la creazione delle opere teatrali: sin dai primi anni dello scorso secolo un critico inglese, William Cooke, ci aveva dato un volume su *L'arte del teatro* (tradotto in francese da P. F. Aubin (Paris, Le Normant, 1801): e poco più di un quarto di secolo dopo, il Viollet-Leduc aveva scritto un *Compendio di drammatica, ossia L'arte di comporre ed eseguire le produzioni teatrali,* opera che fu anche tradotta in italiano, e pubblicata tre anni dopo l'originale francese (Milano, 1833).

Più vicino a noi il grosso volume dello Stahly: *Elementi di un sistema di drammaturgia, ossia di un edifizio teorico delle arti drammatiche* (Roma, Bocca, 1881), che però non soddisfa che in parte la nostra curiosità.

Ma io non vorrò qui certamente dar l'intera bibliografia dei troppo numerosi e, ahimè!, ben mediocri trattati di drammaturgia, dei libri che cercano cioè di codificare le leggi che regolano l'arte del comporre le commedie, quasi che fosse possibile fissare uno schema prestabilito, dal quale non debba esser lecito allontanarsi.

Questo nuovo volume di drammaturgia — sia lode alla sagacia del Polti — non pretende di dettar nuove leggi di composizione, o di fissar canoni di arte scenica, ma si propone un più modesto scopo, quello cioè di additare agli autori drammatici quei caratteri scenici che furono già ampiamente trattati, e quelli che ancor sono inediti: opera colossale, ove si pensi alle infinite varietà di caratteri esistenti nella natura umana, e che sono modificati dall'età, dalle condizioni sociali, dall'ambiente.

Il grande pregiudizio secondo il Polti, è quello di credere che vi sieno dei « caratteri »: già il La Bruyère aveva sostenuto non esservi caratteri, ma soltanto passioni contrarie. L'*io* non esiste: in ogni individuo vi sono due personalità che si contraddicono. Non vi sono nel mondo dunque che delle « attitudini diverse » e sono queste che noi prendiamo per dei diversi caratteri.

Questo studio ha dunque per iscopo di ridurre le attitudini-tipi, cioè i pretesi *caratteri,* ad un piccolo numero di elementi, per poi moltiplicarli. Ogni tipo è un'attitudine dell'anima umana, che è eguale in tutti gli uomini; soltanto l'eredità, l'educazione morale e fisica, l'esempio, l'equivoco delle parole l'hanno *anchilosata* — la parola è del Polti — a un numero ridotto di tali « attitudini »: Kant ne ha viste soltanto *quattro* per tutta l'umanità.

Nelle diverse *parti* distingue il critico i tipi professionali e i tipi tradizionali, i caratteri-tipi e i caratteri più individuali: i *ruoli* di ogni produzione sarebbero: il protagonista, l'antagonista, l'oggetto disputato (ad esempio: la donna amata da due rivali), il personaggio-legame (l'amico comune), l'impulsore (confidente o consigliere), lo strumentale (messaggero), il Coro (che può essere il predicatore degli antichi *Miracoli* od anche « l'uomo a tesi », caro a Dumas) e finalmente il *deus-ex-machina.* Nella vecchia classificazione tradizionale del teatro si distinguevano il « padre-nobile », l'« amoroso », il « brillante » — e tale assurda distinzione non è peranco scomparsa: sono andati invece scomparendo insieme con i tipi tradizionali, i tipi professionali, quali il « servo », il « marchese », il « pedante », sol rimanendo in vita la « servetta ».

Ma tutto questo ciarpame tradizionalista è destinato a scomparire: come si può infatti pretendere di far entrare dei personaggi in tanti scatolini, con sopra un'etichetta che li distingua l'uno dall'altro? La *maschera,* già in fiore al tempo della Commedia dell'arte, non è peranco scomparsa nel teatro moderno: esaminando la produzione francese contemporanea, quella comica in special modo, si potrebbero trovar ancora delle traccie di tipi fissi nei personaggi del « marito libertino », della « suocera demonio », del « colonnello burbero », della *cocotte,* del « provinciale voglioso di divertirsi ».

Il Polti propone ora una prima regola di moltiplicazione: e cioè, secondo l'angolo col quale lo scrittore vorrà esaminare il contenuto, si avranno dei « personaggi comici », o « tragici », o « seri », o « parodistici », o « paradossali », oppure « odiosi presentati simpaticamente », o « simpatici sotto cattiva luce », o « ridicoli quelli abitualmente stimati », o « seri e simpatici quelli tenuti per grotteschi ».

Qui lo scrittore si addentra in una esemplificazione irta di cifre, di lettere, di numeri e di grafici, dalla quale non è troppo facile sbrogliarsi. Finalmente si giunge a ciò che egli chiama « le 6 direzioni dell'energia », ottenute con le combinazioni binarie dei 4 temperamenti: bilioso, sanguigno, nervoso, linfatico.

I biliosi-sanguigni sono gli « attivi », dei quali la caratteristica è: agire; i biliosi-nervosi sono gli « intellettuali », dei quali la particolarità è: idealizzare; i biliosi-linfatici sono gli « obbiettivi », dei quali la caratteristica è: manifestarsi; i nervosi-linfatici sono i « passivi » (loro caratteristica: il sentire); i sanguigni-linfatici sono i « corporali » (caratteristica loro il: realizzare); e finalmente i nervosi-sanguigni sono i « subbiettivi » (caratteristica loro il: possedere). Dopo aver data la descrizione fisica e morale di ogni temperamento, e il carattere etnologico di ogni individuo avente un dato temperamento (ad esempio: « obbiettivi » sono gli inglesi e i normanni, dotati di eloquenza, di spirito d'avventura, ed orgogliosi), lo scrittore asserisce che questi 6 tipi morali e fisici, così netti, non sono insomma che l'esagerazione della nostra energia in una delle 6 direzioni, nelle quali si sdoppiano le 3 dimensioni dello spazio: altezza, larghezza, profondità.

Dopo le combinazioni senarie, il Polti dà numerosi esempi di analogie settenarie e ternarie, giacché per lui l'arte di inventare non è che un'analogia numerica.

Fo grazia al lettore delle infinite digressioni su la *Politica* di Platone e la *Poetica* di Aristotile, su la Genesi e gli Dei preposti ai giorni della settimana: tuttociò ci allontana troppo dallo specchio di classificazione al quale bisogna pur arrivare: secondo il Polti, anche tutte le grandi epopee riposano su multipli di 6: la sola *Gerusalemme Liberata* fa eccezione.

Ma la tecnica della tragedia era contenuta in germe nell'*Odissea*: nella terza parte del poema omerico (il racconto di Ulisse) si hanno visibili le cinque porzioni della tragedia.

Un lungo capitolo del volume è consacrato ai « Dodici dèi di tutte le nazioni »: e qui il Polti si impelaga in una lunghissima digressione sul numero 12 nella geografia, nella storia, nella tradizione popolare, nella leggenda. Sono i 12 dèi pagani, ricordati secondo l'ordine dei loro riti, che presiedono ad ogni individuo, secondo il suo carattere particolare. Ed eccoci finalmente al piano di classificazione generale: ognuno dei 12 tipi divini si scinde in 2, secondo i due sessi, poi ancora in 2, per i due aspetti della vita: tragico e comico, e si moltiplicherà poi secondo le diverse età (infanzia, giovinezza, età matura, ecc.), e il rango sociale.

Nume tutelare la dea *Vesta* (sue caratteristiche l'idealizzazione e la sensibilità) vi sono i temperamenti *pii, saggi e fedeli*: ai primi appartengono i costanti, i sapienti nella fede (teologi), i mistici, i superstiziosi, i bigotti, i pii ardenti, i fanatici, gli ipocriti per necessità e gli ipocriti tragici: ad ognuna di queste varietà appartengono numerosissimi personaggi di teatro: e il Polti non lesina certo negli esempi!

Caratteristiche di *Giunone* la possessività e l'attività del volere: appartengono a questa categoria i *gelosi,* i *vendicativi e giustizieri,* i *severi e brontoloni*: i gelosi possono esser alla loro volta: o maritati, o amanti, o adulteri, o amici gelosi.

Da questi esempi si veda la infinita varietà di caratteri, che il Polti raggruppa secondo il temperamento speciale: sotto *Nettuno* sono gli *avari,* i *despoti,* gli *ambiziosi*; sotto *Minerva,* gli *avventurieri* e i *romanzeschi,* gli *eloquenti....*

Seguono i temperamenti di *seducenti e seduttori,* di *cortigiane,* di *viziosi,* sotto la protezione di *Venere* (caratteristiche la sensibilità e la materialità). Ogni divinità: *Apollo, Mercurio, Giove, Cerere, Vulcano, Marte, Diana* ha la sua speciale caratteristica, sotto la quale si distinguono 3 gruppi di temperamenti, che alla lor volta si suddividono in 12, in 18, in 20, ed anche più sottogruppi.

Si avrebbe dunque motivo di credere che nessuna varietà avesse dovuto sfuggire a una tale classificazione; invece il Polti ci fa notare che 369 specie di personaggi mancano, e che 57 sono state appena studiate. Bisogna ora, per seguire il suo consiglio, moltiplicar questo numero di 426 (cioè: $369 + 57$) per 5, secondo le varie età dell'uomo, e poi per 7, secondo le varie posizioni sociali (Re, Mondani, Ricca Borghesia, Piccola Borghesia, ecc.) ma per riempire le lacune e costituire ognuno dei personaggi mancanti, occorre stabilirne le *proporzioni,* e studiar l'arte di presentarle, per mezzo della legge di una *prospettiva letteraria.* Si tratta cioè di ridurre ciaschedun carattere a degli elementi dei quali le combinazioni bastino a ricostruire la personalità più complessa; classificare tutte le figure della storia, della leggenda, della poesia in gruppi sempre più sottili; contare e misurare esattamente tutte le lacune delle nostre creazioni letterarie e colmarle con altrettanti personaggi.

Il Polti ha esaminate le diverse attitudini di *Socrate* nelle *Nuvole* di Aristofane, di *Tartufo,* di *Don Juan,* di *Scapin* nella commedia di Molière, e di *Falstaff* nell'*Enrico IV* shakespeariano: ha catalogato le storditaggini dello *Stordito* di Molière e le bugie del *Bugiardo* di Corneille, che sono nell'uno e nell'altro 12, e non di più e non di meno: sistema questo del Polti architettato artificiosamente, ma non senza molta ingegnosità.

In una parola, lo scrittore francese ha voluto « chiudere tutta l'umanità in una maglia di ferro », dalla quale a nessun personaggio fosse lecito uscire: ed ha presentato un quadro delle infinite varietà dei personaggi teatrali, che non si potrebbe immaginare più completo: specchio della sua vasta cultura e della sua acuta penetrazione di critico.

Soltanto che le centinaia di migliaia di personaggi, raggruppandosi in tipi principali, non raggiungono che la cifra di 12: è ciò che sosteneva il Diderot nel suo *Terzo colloquio sul « Figlio Naturale »*: « Non c'è, nella natura umana, che una dozzina, tutto al più, di caratteri veramente comici e marcati di grandi tratti ». E Carlo Gozzi sosteneva (vedi i *Colloqui con Eckermann* di Goethe) che non vi sono che 36 situazioni tragiche. *Dodici* caratteri e *trentasei* situazioni! Questi due modesti numeri non sembrano tuttavia aver distolto i commediografi dal ritentar la scena con produzioni *nuove,* da aggiunger alle molte migliaia di vecchie, che già dormono del più profondo sonno negli scaffali di qualche biblioteca d'amatore. E sono troppo spesso commedie, che di nuovo non hanno che il titolo — e talvolta neppur quello!

Cesare Levi.

MARGINALIA

★ **Le « Illuminatrici »** di Maurizio Donnay al Politeama Nazionale non hanno avuto fortuna. Così antifemminista il pubblico del Politeama da non sopportare nemmeno una finzione scenica in cui il femminismo sia prospettato senza parzialità, ma anche senza la beffa di cui la nostra opinione comune non sa far grazia a nessuna specie di suffragette? Può darsi. La bella commedia di Donnay conclude contro il femminismo, ma siccome è una commedia seria e soprattutto umana, anche della crisi femminista illumina più la umanità secreta che l'apparente buffoneria. Ma è più probabile che il femminismo e il suo contrario entrino solo di rimbalzo nell'insuccesso che è toccato l'altra sera a Donnay, anche interpretato con la dignità degna del testo con cui lo ha interpretato la compagnia Gandusio-Borelli-Piperno. In fondo nella sostanza di queste *Illuminatrici,* di femminismo ce n'è meno di quanto si dica. La commedia è, nella sua essenza, una nuova commedia del divorzio, uno studio di relazioni coniugali e sentimentali delicate e complicate, quali possono manifestarsi soltanto in una società in cui il divorzio sia entrato nella coscienza oltre che nella legge. Si tratta di situazioni psicologiche un po' sottili di cui è difficile rendersi conto in regime di matrimonio assoluto. In terra non divorzista, con quello che c'è nelle *Illuminatrici* e nell'anima di Giannina Challerange divorziata Dureille, non ci sarebbe da tare nè commedia nè dramma: per farne o più commedia o più dramma, bisognerebbe o sforzare i dissidi o alterare le posizioni. Effettivamente Giannina è — come dice qualcuno dei personaggi della commedia — la donna che, non trovando la libertà nel matrimonio senza amore, ha cercato la libertà senza l'amore e senza il matrimonio, e dura della fatica a persuadersi che può trovar la sua pace nel matrimonio con l'amore e con la libertà. Il femminismo, anche se riempie la scena di illuminatrici, più che in sè qui importa in funzione di questa posizione sentimentale. Ed è un femminismo *sui generis,* mondano, in cui si illudono delle signore ricche che altrove potrebbero essere pienamente sodisfatte di una illusione intellettuale senza tracce di vero femminismo. Ma il pubblico che ascolta pensando a un femminismo integrale, ne rimane deluso come riman sempre deluso chi non capisce. Ed è un peccato, perché le *Illuminatrici* sono sempre dell'ottimo teatro di Donnay, teatro ricco di psicologia viva e profonda, pervaso intimamente da una grande commozione contenuta. Ma è anche teatro per spettatori pazienti, che sappiano interessarsi all'uomo interiore e specialmente alla donna interiore, che soffre della sua femminilità anche quando la sua femminilità non si esplichi nell'antitesi primitiva della virtú assoluta o del peccato totale. Una tal donna, spiritualmente interessantissima, che in un femminismo relativo cerca pace ad una sua inconsapevole crisi di femminilità, Giannina Challerange, è riuscita ad essere molto bene Lyda Borelli, ben secondata dai suoi compagni, specialmente dal Piperno.

G. C.

★ **Autografi musicali.** — Una preziosa collezione di autografi musicali è quella di Mottl, Widmann e Gottschalg di cui si occupa il *Daily Telegraph.* Vi sono qui manoscritti di Wagner, di Schumann, di Bach, di altri sommi, alcuni dei quali hanno una storia avventurosa. Wagner, ad esempio, è rappresentato da un frammento d'opera incompleta, *Die Hochzeit,* dedicata alla Società Musicale di Würzburg « in grata rimembranza ». Sono trentasei pagine manoscritte e portano la data del 1° marzo 1833, anno in cui Wagner fu maestro dei cori a Würzburg, col grandioso salario di dieci fiorini al mese. Poco tempo dopo la Società si sciolse ed i suoi beni andarono dispersi, compreso il manoscritto wagneriano. Il grande maestro fece di tutto, ed intentò anche un processo, per ricuperare il suo frammento d'opera che era capitato nelle mani d'un negoziante; ma perdé la causa ed i fogli preziosi dopo varie peripezie giunsero nelle mani di una signora inglese, Mrs Burrel, autrice di un libro su Wagner. Dalla libreria della Burrel il frammento ripassò in Germania. Un altro autografo di Wagner è costituito da alcuni « schizzi al pianoforte per una sinfonia », e porta la data del 1834. Sono appunti per la seconda sinfonia. Consiste d'un solo movimento, il primo, che è completo. Dell'*adagio,* che segue, sono composte soltanto ventinove righe. Il manoscritto è di valore per coloro che amano rintracciare il genio di Wagner nei suoi primi principî. Nella stessa collezione troviamo un autografo di Verdi che riproduce, di pugno del maestro, la famosa aria della *Traviata* « Di Provenza il mar.... », ventiquattro lettere di Clara Schumann a Vittorio Widmann e molti manoscritti dello Schumann stesso, per esempio quello della bella ballata *Il figlio del re,* scritta per sole voci, coro ed orchestra, nella primavera del 1851 e quelli di quattordici ballate e romanze per cori, alcune su parole del poeta inglese Burns. Ma il più originale di questi manoscritti è un autografo di ventiquattro preludi di Bach. Questo autografo fu in possesso di H. G. Nägeli il cui padre sembra li abbia ottenuti da Anna Carolina Bach nel 1802, anno nel quale ella, la sola vivente figlia di Bach, dimorava in Amburgo. Anche un altro manoscritto di Bach comprende la collezione, ma della autenticità di esso v'è da dubitare. È un frammento d'una cantata: *Cristo, signor nostro.* Altri manoscritti di Haendel, Viotti, Reger, Goldmarck, Strauss padre, fanno parte della splendida collezione, la quale sarà posta in vendita uno di questi giorni a Berlino, con un gruppo di autografi letterari che comprende lettere di Ruskin, Giorgio Sand, Rousseau, Mirabeau, Thomas Moore.

★ **La latinità dei rumeni.** — I russi e i rumeni — non dispiaccia a questi ultimi che non vorrebbero mai sentirselo dire — si somigliano in molte cose: giudicano e sentono spesso nello stesso modo, vi è un'affinità evidente nei loro gusti e nei loro costumi, nei loro difetti e nelle loro qualità. L'influenza slava che si è esercitata potentemente su i rumeni forse un po' a loro insaputa, è incontestabile. Essa non fu sempre benefica; ma ha saputo penetrare dovunque, e la lingua rumena ha accordato un'ospitalità generosissima a molti vocaboli russi che oggi ha fatti suoi. Tuttavia — scrive Paul Labbé nel *Tour du Monde* — a malgrado dell'invasione delle idee straniere, dell'assalto delle parole slave, turche, ed anche greche, a malgrado dell'educazione nuova che è tutta tedesca, la lingua rumena è rimasta vittoriosamente latina. I rumeni sono e vogliono essere dei latini, anche quelli delle classi elevate che avrebbero tante ragioni di vantarsi di tradizioni di Costantinopoli, d'Atene, di Smirne. Ma non si confessano certe origini; è un assioma a Bucarest: la Rumenia non è paese d'Oriente. I contadini al contrario, guardiani sempre fedeli dei ricordi antichi, han conservato gelosamente le abitudini secolari dei loro padri. In essi, si ritrova ancora, nella Valachia specialmente, tutto il profumo dei costumi latini. Spesso i loro costumi fanno pensare a quelli della città antica; derivano direttamente dalle spiagge del Tevere grazie a quei soldati che un tempo colonizzavano il mondo portando dovunque passavano, con la pace romana, molto della loro patria. Il loro capo era Traiano che li condusse tra i Daci alla conquista di terre nuove e perciò i rumeni conservano a quest'imperatore una venerazione commovente. Lo si ritrova dovunque. Non una città senza un albergo che non porti il suo nome. « Viva Traiano e i soldati di Roma! » Il sangue latino che essi hanno portato, è il sangue azzurro che percorre le vene rumene e del quale nessun miscuglio ha potuto offuscare il colore, alterare la purità. Si è unito, certo, a ben altri sangui, greco, ungherese turco, slavo, offrendosi perfino — ma bisogna dirlo a bassa voce — qualche pigmento d'incroci col sangue degli *tsigani*; ma questo non importa e non impedisce che i rumeni d'oggi siano convinti d'essere latini. Ed è per questo che le simpatie rumene son sempre volte verso la Francia e l'Italia, benché oggi i rumeni seguano la politica tedesca d'un re, che nemmeno lui può dimenticare le sue origini....

★ **I musei ignoti di Parigi.** — Le chiese sono i musei ignoti di Parigi. A malgrado di tanti lavori storici e di tante monografie erudite, vi son pochi parigini, secondo il *Temps,* che conoscano se che una piccola parte dei capilavori accumulati nelle chiese della metropoli. Questa indifferenza ha però la sua ragione, se non la sua scusa: la maggior parte di questi capilavori sono invisibili. Ma oggi la Commissione amministrativa del comune di Parigi ha chiesto un credito straordinario apposta per provvedere alla scoperta e .. alla visibilità di questi monumenti.... Non v'è chiesa parigina che non possegga ricchezze prodigiose, ma che, ignorate, esse sian sfuggite ai vandali d'ogni specie, sia che le abbia salvate lo zelo dei primi archeologi come Alessandro Lenoir. A spogliar l'inventario delle opere d'arte conservate nelle chiese c'è da avere molte curiose sorprese. I più grandi nomi della storia, celebrati da più grandi artefici si avvicinano l'uno all'altro: si passano le più grandi glorie nazionali francesi come in rivista, a malgrado della furia distruttrice che gli ultimi venuti hanno sempre esercitato contro l'arte e la bellezza dei predecessori. Prima della Rivoluzione le chiese di Parigi erano due volte più numerose d'oggi. L'isola della Città, essa sola, contava diciasette chiese. Sulle due rive della Senna si elevavano numerose chiese oggi demolite, chiese parrocchiali, collegiali, cappelle, chiese conventuali, come quella dei Celestini fondata sotto Carlo V e così ricca di monumenti funerari da eguaglia quasi San Dionigi. Ma tuttavia le rivoluzioni politiche lasciarono meno rovine che le rivoluzioni estetiche. Da Luigi XIV ai nostri giorni, la scuola « classica » domandando all'Italia un ideale di bellezza, tagliò, scorticò, snaturò

le antiche e svelte costruzioni gotiche per metterle al gusto del giorno. È un martirologio. I più puri edifizi sono soffocati sotto un pesante mantello di pietra, mentre all'interno s'acciecano le finestre a vetrate. Eppure anche oggi a visitar questi musei sconosciuti si vedono evoluzioni e manifestazioni d'arte interessantissime. Maestri del ritratto come Largillière, Rigaud, De Troy applicano il loro talento a composizioni religiose; decoratori come Natoire si innalzano alla pittura storica; poeti della sensualità spirituale facilmente commossa come Fragonard e Boucher dipingono scene di martiri. Se il Comune parigino consentirà al sacrifizio finanziario, si scopriranno anche gli affreschi di Delacroix eseguiti nella chiesa di San Dionigi del Santo Sacramento, che oggi non son visibili che al lume di candela. Si spera così anche in Francia di far tornare in onore una moltitudine di tesori.

★ **Le condizioni attuali della letteratura russa.** — Secondo il professore Sergio Adrianoff, che ne scrive con molta competenza in un « supplemento russo » del *Times*, la letteratura russa mostra di dibattersi ancora in un tenebroso pessimismo, ma d'altra parte accenna a sentire di questo pessimismo una certa stanchezza. Mentre l'Artzybascheff, nel suo ultimo romanzo *Al limite estremo* cerca ancora di mostrare l'irrimediabile tenebra ed inutilità della vita ed insegna il suicidio come l'unica risposta razionale all'ignominia dell'esistenza, un altro romanziere, Alessio Remizoff, fa albeggiare nella letteratura russa qualche barlume di speranza e di fede. Intendiamoci, nessuno scrittore quanto il Remizoff è più sinceramente persuaso dell'orrore del male e del disordine che regnano nella vita. Tuttavia egli, nelle sue *Novelle crociate* vuol dimostrare che tutti i mali della vita vengono dalla cecità umana, dal fatto che gli uomini non sono sufficientemente sensibili e non si comprendono e si comunicano a pieno gli uni con gli altri. Se un uomo potesse comprendere il dolore altrui come il suo proprio dolore, non ne infliggerebbe agli altri. Se egli potesse esperimentare la gioia degli altri, farebbe di tutto perché gli altri godessero. Quel che dobbiamo cercare è di comprender questo e d'accorgerci che siamo troppo egoisti, che cerchiamo troppe soddisfazioni fugaci, mentre l'uomo è per natura buono e la gioia della vita la si può trovar soltanto nell'amore. È vero che la vita conduce l'uomo assai tempo lungo l'orlo d'un abisso prima che egli possa raggiungere questa verità, ma questa verità deve finalmente trionfare. Come si vede, queste idee sono lungi dall'essere così completamente pessimistiche come potrebbero apparire a prima vista. A questo nucleo di idee che oggi incomincia ad illuminarsi si riconnettono altri scrittori come il romanziere Roshin, il quale ha tentato un'audace psicologia del terrorismo in un romanzo il cui eroe da rivoluzionario terrorista diventa per necessità di cose e d'indole spietato oppressore. Il Roshin ha voluto dimostrare che anche il terrorismo priva l'anima dell'uomo d'ogni gusto per la vita e lo conduce direttamente al suicidio. Anche per lui, invece, l'unico senso della vita è l'amore.... La letteratura russa ha avuto ed ha ancora una scuola di « simbolisti » cui appartengono il Balmont, il Brusoff, l'Ivanoff, il Sologub, il Block. Costoro cominciarono col proclamare che l'artista deve assolutamente liberare e separare il suo *io* dal mondo esterno per aver tutta la libertà di concedersi ai sogni e disprezzare il mondo. Essi hanno arricchito di molte bellezze stilistiche e verbali la letteratura e la lingua russe, ma il loro ascetismo mistico e letterario è apparso sterile per ciò che si riferisce alla soluzione di quel problema della vita che l'anima russa vuol trovare. Separati dal mondo, questi poeti sono caduti di nuovo nella più profonda disperazione, nei più cupi abissi della desolazione morale e spirituale. Per fortuna un gruppo di giovani scrittori, Zaitseff, Surgucheff, Tzensky, Prishvin, predicano ora la necessità di riaprire i cuori a tuttociò cui il simbolismo l'ha chiusi: al mondo, alla storia, all'umanità.

★ **I funerali del duca di Wellington.** — La morte ed i funerali del feld maresciallo inglese lord Wolseley, fanno ricordare al *Daily Telegraph* le imponenti cerimonie dei funerali del grandissimo predecessore del visconte Wolseley, quelle di Arturo Wellesley duca di Wellington. Tutta la nazione inglese volle or sono sessanta anni, nel 1852, tributare il suo omaggio ed il suo rimpianto al genio e alla gloria militare dell'Inghilterra. I cronisti contemporanei assicurano che lungo le strade che il corteo funebre doveva percorrere erano assiepate più d'un milione e mezzo di persone, che nella cattedrale di San Paolo a ricevere il feretro ne avevano preso posto ventimila, d'ogni ceto e d'ogni classe. I funerali di Wellington fecero sì che tutta Londra si movesse come per un vero e proprio immenso pellegrinaggio da ogni parte della metropoli. Per avere un'idea della lunghezza del corteo basti ricordar questo: che il capo del corteo si mosse alle sette e mezzo della mattina e che solo alle tre del pomeriggio la bara poté esser calata nella cripta. La regina Vittoria stessa aveva comunicato al Parlamento il suo espresso desiderio che al « Duca di Ferro » fosse tributato un funerale pubblico e che tutti i possibili onori fossero accordati al generale che aveva servito i suoi tre più immediati antecessori Guglielmo IV, Giorgio III e Giorgio IV. Anche a questo riguardo la regina interpretava i veri sentimenti di tutto il popolo inglese. Per i funerali del duca di Wellington furono spese undicimila sterline ed il carattere della processione fu tutt'affatto militare. La guerra peninsulare era ormai vecchia di mezzo secolo. Waterloo era stato combattuto e vinto trentasette anni innanzi ma erano ancor vivi centinaia di veterani che marciavano in fronte al feretro con migliaia di giovani soldati molti dei quali avevano già servito in Crimea e nell'India. Qualche incidente occorse durante il passaggio del corteo. Proprio dinanzi alle finestre del palazzo di San Giacomo dalle quali la regina e la famiglia reale assistevano alla processione, le ruote del carro funebre penetrarono nelle rotaie della strada. La regina — raccontarono allora i giornali — fu penosamente afflitta da questa interruzione e non si rimise che quando vide il corteo riprendere il suo lento cammino dopo che lord Cardigan le ebbe assicurato che nessuna disgrazia era avvenuta. Durante il servizio funebre nella cattedrale fu suonata e cantata musica di Händel, Mendelssohn e Purcell e tra i suoni ed i cori della marcia funebre del *Saul* fu calata a fianco della cassa di Orazio Nelson, quella del duca di Wellington.

★ **I riformatori norvegesi.** — Specialmente in fatto d'educazione e di pedagogia in generale, i paesi del Nord si mostrano più all'avanguardia di quelli del Sud. La Norvegia, ad esempio, è in molte cose in prima linea su i più nuovi, e a prima vista rischiosi, cammini della civiltà. La Norvegia, la cui popolazione totale è minore di quella di Londra, ha prigioni che sono dolci asili di pace, non conosce officine tumultuose come quelle inglesi, ed offre ai vagabondi e ai derelitti non asili notturni affollati, ma placidi giacigli negli stessi corpi di guardia della polizia. Ma dove la Norvegia — scrive la *Morning Post* — ha qualche cosa da insegnare al mondo, è nel modo con cui essa tratta la delinquenza infantile. I delinquenti di sotto ai diciotto anni, qualsiasi grave delitto abbiano commesso, non sono trascinati dinanzi ai tribunali soliti e non soggiacciono alle prescrizioni del codice comune. Essi sono esaminati e giudicati da un corpo speciale per impedir loro di esser posti a contatto con i tribunali e con tutti gli ingredienti dell'amministrazione della giustizia. Il Consiglio comunale di ogni distretto, da quindici anni a questa parte, nomina un Comitato speciale, chiamato *Vergeraad*, pagato dallo Stato e presieduto da un ufficiale governativo, per giudicare i minorenni colpevoli. Questo Comitato si compone di una mezza dozzina di persone scelte tra coloro che si interessano d'opere sociali ed include un dottore, un ispettore scolastico ed una o due signore. Ogni minorenne delinquente è mandato dinanzi a questo Comitato la cui funzione è di decidere qual trattamento esso debba avere e a quale opera esso debba essere avviato dopo il periodo della sua pena o della sua residenza in un riformatorio, o invece, per solito, in una scuola industriale. I riformatori non sono che scuole industriali un po' più severe e qualche volta avviene che scolari di scuole industriali i quali dimostrano di non aver volontà di lasciarsi troppo presto correggere sono trasferiti al riformatorio, mentre minorenni corrigendi che si mostrano pentiti e laboriosi sono dal riformatorio trasferiti alla scuola industriale. Tanto le scuole industriali che i riformatori della Norvegia occidentale sono situati in piccoli isolotti poco abitati il che dà ai minorenni una grande libertà. I riformatori sono costruzioni gaie, con bei giardini e lucidi dormitori e sale da bagno. Vi si dà poco posto all'educazione fisica, ma i giovani vi lavorano in grandi e ariosi laboratori.... C'è una legge in Norvegia per la quale una famiglia povera incapace di educare ed allevare i figli, ne può cedere la sorveglianza allo Stato il quale manda i minorenni in una di queste scuole, per esempio a quella della piccola isola di Lepsö. Si potrebbe credere che questa legge fosse fatta apposta per favorire i genitori inumani, lieti di sbarazzarsi a buon mercato della loro prole incomoda. Invece le famiglie che cedono i figli allo Stato sono ben poche, e la legge non ha dato finora cattivi risultati.

★ **Le tribù albanesi.** — Da moltissimo tempo, da secoli — scrive G. Louis Jaray nel *Tour du Monde* — per gli albanesi non esiste potere centrale. Essi riconoscono il governo turco ma soltanto in materia religiosa considerando il sultano come capo della fede mussulmana. Le tribù sono completamente indipendenti e si raggruppano per tradizione in confederazioni: Liuma, Mirditia, Hasi, Umalassia ecc. sono i nomi di queste confederazioni, ma nelle montagne del nord ogni confederazione non riconosce un'autorità sovrana. È un'agglomerazione di tribù il cui territorio è da lungo tempo determinato e ciascuna si governa da sé liberamente. Nei casi di grave pericolo, i capi di ogni tribù si riuniscono e prendono decisioni in comune. Son per solito spedizioni militari quelle che vengono decise così, sia contro l'autorità turca sia contro la cristiana, sia per rispondere ad un appello alla guerra santa lanciata dal sultano, sia per gettarsi contro altre tribù. Nei loro rapporti tuttavia esse obbediscono ad una legge comune, una specie di codice tradizionale detto la legge di Ducagia. Tra queste tribù nascono rivalità ad ogni momento e per ogni motivo e ne seguono vendette perché il sangue deve esser pagato col sangue. Perciò nulla è più incerto della possibilità di passare da una tribù ad un'altra. Oggi amiche, domani in lotta, i loro interessi sono variabili. Fra i capi di tribù o *bey* vicini le relazioni sono frequenti e riguardano quasi sempre difficoltà interne, greggi smarriti, raccolte rubate, sia notizie estere. Per esempio: le tribù di Liuma seppero che il console d'Austria-Ungheria, Prisrend, ed un viaggiatore ungherese penetravano nel loro paese senza essersi messi d'accordo con loro. Accompagnati da una scorta di diciotto gendarmi volevano *fare* un'ascensione. Subito le tribù presero accordi e alla vigilia dell'ascensione i loro delegati avvertirono il console che non poteva passare per quel territorio senza il permesso dei *bey*; i viaggiatori non vollero ascoltar nulla, fecero l'ascensione, ma erano appena arrivati in cima alla montagna che una scarica di fucileria si fece udire ed essi dovettero mettersi in fuga. Molti albanesi — afferma il Jaray — non hanno ancora inteso parlare di costituzione. Essi non desiderano e non richiedono in certe tribù altro che lo *scerìat*, cioè a dire la legge religiosa mussulmana: vogliono riconoscere l'autorità religiosa del sultano e mantenere la propria libertà. Gli albanesi sono fedelissimi al capo che essi si danno, per quanto amanti della libertà. Seguono il padrone presso il quale si collocano ad ogni costo e si batteranno valorosamente per lui anche se egli non è albanese.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Per la riforma della Scuola media.

Signor Direttore,

Il prof. Arrigo Solmi non poteva nella esposizione dei mali che travagliano la scuola media essere più limpido e più acuto di quello ch'egli sia stato. E faccio questa constatazione indipendentemente dal piacere che ho avuto vedendo le sue molte osservazioni accordarsi con molte mie che ebbi, già per l'addietro, occasione di esprimere, meno bene e meno completamente su queste colonne.

Giova, io credo, insistere ancora sull'argomento, anche a costo di non essere intesi da coloro che un giorno o l'altro pur dovranno metter mano alla riforma della scuola media e che, pur troppo, da molti segni paiono essere avversi al modo con cui fondamentalmente dev'essere intesa la sua funzione, e come la intende da profondo analizzatore il prof. Solmi.

Egli mette bene in rilievo il duplice fine che essa deve avere: da una parte la preparazione alla cultura superiore, dall'altra la pura preparazione tecnica o professionale. Questo duplice fine, che era ben chiaro, nel vecchio ordinamento della legge Casati, si è andato man mano intorbidando con gli innumerevoli e cattivi ritocchi che quella legge ha avuto, con quelli che, peggiori, continua ad avere oggi, con quelli che, pessimi, avrà ancora, quando i fautori della scuola unica riusciranno ad ottener causa vinta. Or veda il prof. Solmi se non sia assolutamente da cercare in questo intorbidamento la causa precipua di quella insufficienza che le Facoltà universitarie constatano di continuo nella impreparazione che ha la loro popolazione scolastica.

Noi non abbiamo più in Italia un istituto di cultura, ossia una scuola che dia agli alunni soltanto quel substrato che è necessario al loro primo affacciarsi agli studi superiori. Il nostro liceo-ginnasio che aveva questa unica finalità, nel quale il corso degli studi era ordinato solo in vista di essa, e la cui efficacia doveva apparire soltanto alla fine degli otto anni di corso, ora è spezzettato in tante scuole, ciascuna delle quali si prefigge anche uno scopo professionale. Il certificato di passaggio dal ginnasio inferiore al superiore ha un riconoscimento ufficiale, come preparazione a scuole di altro genere che non siano le universitarie, e spesso è titolo sufficiente all'ammissione a certi impieghi, la licenza ginnasiale è un altro titolo di eguale indole, e tale è pure la licenza liceale.

Son derivati da questo fatto tutti i mali che ora si lamentano, fra i quali principalissimi questi: il moltiplicarsi degli insegnamenti, l'affollarsi degli alunni mediocri, e la tendenza a far diventar pratico un insegnamento che doveva restare unicamente teorico. La prova di questi mali salta agli occhi nei primi tre anni del ginnasio. L'insegnamento dell'italiano ha assunto nella consuetudine, per i consigli ufficiali, se non per tassative disposizioni di legge, un andamento di praticità — di modernità si dice secondo la parola che ha ora una fortuna incontrastata — per cui agli alunni si propongono quasi soltanto esempi di ciò che è lo scrivere contemporaneo, e i nostri vecchi scrittori sono quasi completamente lasciati nell'oblio. E v'è di più: la storia è esposta fino agli ultimi avvenimenti moderni, negli stessi limiti in cui si ritorna a svolgerla nel ginnasio superiore e nel liceo: la geografia ha lo stesso destino. L'inutile ingombro di queste discipline non vi sarebbe se il ginnasio inferiore non rappresentasse ciò che non deve essere, una preparazione stante di per sé. E così v'è introdotto anche un corso elementare di francese. Il ginnasio superiore, con la sua sezione moderna, è un recente elemento di perturbazione; ibrida concezione che contribuirà enormemente all'abbassamento di quella preparazione che le Facoltà universitarie lamentano, e lamenteranno ancora di più quando avranno a che fare con i licenziati dal liceo moderno. Bisogna dunque, a mio credere, per la scuola classica ritornar bene alle origini, sfrondando il molto e il vano e soprattutto restituendo a quegli anni l'unità organica e il loro valore puramente ideale. Quando i certificati di passaggio dal ginnasio inferiore al superiore e da questo al liceo, quando la stessa licenza liceale non avrà più alcun valore per gli impieghi, noi otterremo subito un sensibile miglioramento nella qualità e nella quantità degli alunni della nostra principal scuola di cultura, e non avremo bisogno delle scandalose facilitazioni che ufficialmente tendono a spianar la via a tutti, anche agli inetti.

Certo bisognerà seriamente e contemporaneamente, pensare alla riforma delle scuole tecniche e professionali, nelle quali unicamente si dovranno riversare coloro che aspirano agli impieghi, alle professioni minori, e all'esercizio della libera attività dei commerci e delle industrie.

C'è un solo pregiudizio da vincere, quello di parere, nella riforma, o meglio nella *restaurazione*, degli oppositori a quello spirito democratico che si fa consistere solo nel livellamento e nel trionfo della mediocrità. Ma i democratici illuminati sanno bene che la scelta è una condizione necessaria dell'eccellenza.

Resta il fatto del modo con cui l'insegnamento deve essere attuato. E credo che l'aumentata responsabilità morale degli insegnanti sia uno dei mezzi più efficaci a risolvere il problema che ci affatica. Ma se potrà esser vero quello che il professor Solmi prevede, cioè che gli insegnanti saranno in gran parte pari al loro compito, certo non bisogna troppo nascondersi il pericolo a cui egli accenna. Quando un solo maestro si sia assunto in gran parte il carico di guidare gli alunni per tutto il corso dei loro studi, bisognerà pensare alla condizione degli alunni che abbiano la sfortuna di esser guidati da chi è meno capace, e cercare, piuttosto che reprimere il male, di prevenirlo.

E qui io insisto su un'idea sulla quale altre volte insistei e che mi par giusta.

Il reclutamento dei nostri professori è sbagliato. I concorsi, se provano la loro coltura, non provano affatto la loro abilità didattica, che è un elemento tanto importante quanto quello della dottrina.

Da ogni altra facoltà universitaria, i giovani non sono licenziati all'esercizio della professione se non dopo un determinato tirocinio pratico: le cliniche per la Facoltà di medicina, la frequenza presso lo studio di un avvocato per la Facoltà di legge, la scuola di applicazione per la Facoltà di matematica. La Facoltà di lettere ha la sua scuola di magistero, è vero; ma tutti sanno che essa è una pseudo scuola. Non è là che si può compiere un'utile pratica: è negli istituti dello Stato. Finché i giovani laureati non saranno obbligati a frequentare come assistenti dei professori titolari, una vera e propria scuola, dove potranno essere utili a sé, e rendere ad essa veramente utili servigi per le supplenze occasionali (che ora sono così male disciplinate, o meglio non disciplinate affatto) e finché essi non siano tenuti a far constatare ufficialmente l'abilità che essi hanno conseguito, il problema della scuola presenterà dei pericoli gravi che le ispezioni (altro vano istituto) non varranno mai ad eliminare.

Ma quando verrà l'uomo che avrà autorità di attuare la riforma e che si mostrerà ben conscio di tutti i suoi problemi?

Questa è la dimanda che trema sulle mie labbra con un senso di grande sconforto. Perché io mi domando ancora questo: Ha avuto il professor Solmi nessuna parte in quella Commissione ufficiale scelta appunto per la riforma della scuola media, dalla quale esularono uomini come Gerolamo Vitelli e Gaetano Salvemini? Scommetto di no. E voi allora, caro Direttore, capite bene il significato del mio sconforto.

IGNOTUS.

★ Giordano Bruno è stato bruciato.

Pubblichiamo volentieri queste noterelle, sebbene nel marginale di cui si discorre fosse detto che tutti quei dubbi appartenevano esclusivamente al signor Paul Vulliaud.

Signor Direttore,

Mi lasci dire che nell'ultimo *Marzocco* (30 marzo) si leggeva un « marginale » del quale era meglio fare a meno: quello intitolato — *Giordano Bruno è stato bruciato?* — Il dubbio è vecchio, molto più vecchio dell'opuscolo di quel signor Desdouits; ma se un tempo si poteva affacciare con una qualche apparenza di ragionevolezza, è ormai del tutto futile e vano. Fin dal 1891, nel terzo volume della edizione nazionale delle opere latine del Bruno, curate dai professori Tocco e Vitelli, si può leggere stampato, e anche riprodotto in facsimile, il documento originale sul quale testimoni oculari, cioè i confortatori della Compagnia di San Giovanni Decollato, ci hanno lasciato precisa notizia delle ultime ore di vita di « Giordano del q. Giovanni Bruni » frate apostata « da Nola di Regno eretico impenitente », il quale perseverò nei suoi errori fino all'ultimo, non ostante le esortazioni di più frati che lo assistevano, sicché « dai ministri di giustizia fu condotto in Campo di Fiori e quivi spogliato nudo e legato a un palo fu brusciato vivo accompagnato sempre dalla nostra Compagnia cantando le letanie e li confortatori sino a l'ultimo punto confortandolo a lasciar la sua ostinatione con la quale finalmente finì la sua misera ed infelice vita ».

Dopo questa pubblicazione nessuno naturalmente ha osato più sostenere la storiella del bruciamento in effigie o altre simili, e perciò l'articolo del *Journal des Débats* o non meritava l'onore d'essere rilevato dal *Marzocco* o, almeno, era opportuno mett[er]e più chiaramente e recisamente in guardia i lettori, per evitare il pericolo che si riapra dai soliti perditempo una questione ormai risoluta. Risoluta anche per papa Leone XIII, il quale una volta, protestando contro le chiassate bruniane (e fin qui aveva ragione), scrisse, se ricordo bene, che il frate era stato *meritamente bruciato*....

Mille saluti dall'assiduo lettore

Firenze, 2 aprile 1913.

★ ★ ★

Signor Direttore,

A proposito dell'articoletto « Giordano Bruno è stato bruciato? » pubblicato nei « Marginalia » del *Marzocco* odierno, devono essere sfuggite, sia al Vulliaud,

come allo scrittore dell'articoletto rammentato, due citazioni che leggo nello scritto di Salvatore Bongi su *Le prime Gazette in Italia* (Firenze, 1869). Le due citazioni sono prese dagli *Avvisi di Roma* portanti la data del 19 febbraio 1600. La prima suona: « Giovedì fu abbrugiato vivo in Campo di Fiore quel frate di San Domenico di Nola, heretico pertinace con la lingua in giova, per le bruttissime parole che diceva, senza volere ascoltare nè confortatori nè altri. Era stato dodici anni prigione al Sant'Offizio, dal quale fu un'altra volta liberato ». La seconda: « Giovedì mattina in Campo di Fiore fu abbruggiato vivo quello scelerato frate domenichino da Nola, di che si scrisse in le passate: heretico obstinatissimo, et havendo di suo capriccio formati diversi dogmi contro nostra Fede et in particolare contro la Santissima Vergine et i Santi, volse obstinatamente morire in quelli lo scelerato; et diceva che moriva martire et volentieri et che se ne sarebbe la sua anima ascesa con quel fumo in paradiso; ma hora se ne avede se diceva la verità ».

Oneglia, 30 marzo 1913.

Prof. GIUSEPPE SULPIZI
del R. Liceo d'Oneglia.

★ Postilla.

Signor Direttore,

Vuol concedere ad un fedele abbonato e ammiratore brevi osservazioni circa un articolo comparso nell'ultimo numero del *Marzocco?*

L'acuta analisi che G. S. Gargàno vi fa della metrica eroica nelle traduzioni pascoliane dal latino e dal greco si può — a mio giudizio — completare considerando sistematicamente, oltre al valore tonico, il valore ritmico delle singole sillabe, nonché quella speciale accentuazione che è dovuta alla posizione o al peculiare significato della parola nel corso del periodo poetico: credo che solo da una razionale valutazione e reciproca subordinazione di questi tre fattori prosodici possa sortire la traduzione ideale: traduzione, la quale (come già sostenni in uno studio critico sull'*Ero e Leandro* di Museo; Pavia, Mattei, 1913), anche se chiusa in egual numero di versi e arginando in ognuno la materia di un verso originale, dovrà mantenere vuoi le locuzioni, vuoi gli abiti sintattici della lingua classica, ma renderne *solo approssimativamente* l'andatura metrica. E poiché in materia di metrica classica italiana razionale non esiste sin qui uno schema teorico definito, in una versione appunto così intesa degli Inni omerici, mi propongo di seguire il sistema tacitamente proposto e così felicemente attuato dal Pascoli, sostituendo solo a quello che il Gargàno considera come « spostamento d'accenti nella recitazione » una esatta utilizzazione dell'una o dell'altra proprietà intrinseca delle singole sillabe. È così che uno spondeo stesso potrà, dalla vicinanza di due accenti non univoci e pure prosodicamente omologhi, acquistare quel carattere di necessità che lo individualizzi esclusivamente, facendolo corrispondere in tutto alla analoga entità prosodica della metrica originale.

Quanto alle cesure, dovranno esse già di per sé rigorosamente coincidere (ove si voglia mantenere una sufficiente approssimazione all'abito metrico originale) con le inflessioni toniche (se è così lecito esprimersi) del periodo, caratteristiche essenziali della lingua italiana, a differenza d'altre consorelle parlate.

Ossequi e scuse.

P. RUSCA.

Pavia, 30 marzo.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

BIBLIOGRAFIE

P. PARENTE, *La Basilica di Sant'Angelo in Formis e l'arte del sec. XI.* Santa Maria Capua Vetere, Cavotta, 1912.

In questa monografia il Parente ripubblica ampliato un suo studio sull'insigne monumento e sui suoi celebri affreschi, già uscito nell'*Arte e Storia* di Guido Carocci. Dopo un *excursus* storico, nel quale è la conferma che l'abate Desiderio fu il riedificatore, per non dire il fondatore, della basilica, l'autore riporta ampiamente le varie opinioni emesse riguardo agli affreschi del portico, della facciata interna — col Giudizio finale — dell'abside e delle navi, da quella del Kraus, che riconosceva in Sant'Angelo l'incontro della corrente bizantina e della corrente latina, fiorente nell'Italia meridionale attorno all'XI secolo e avente una stretta parentela con l'arte pittorica di Reichenau, e da quella del Dobbert pel quale invece gli affreschi di Sant'Angelo sono sostanzialmente bizantini, a quella del Bertaux che vi vede piuttosto un programma teologico latino svolto con iconografia bizantina latina e germanica, ma in uno stile bizantineggiante, a quella di Adolfo Venturi che scorge negli affreschi dell'interno un'arte locale benedettina, imitante rozzamente modelli bizantini. Ed a questa opinione dà il Parente la sua preferenza. E con queste riporta altre non dissimili opinioni, diffondendosi più lungamente e più vivacemente a confutare il Marignan che, con molta presunzione, volle tre anni fa dimostrare che le pitture sono almeno del XIII secolo, negando così che all'XI risalgano gli albori di una pittura italiana. Seguono alla confutazione una assai minuta descrizione della basilica, che alcune tavole, non troppo nitide in verità, illustrano parzialmente, il regesto di Sant'Angelo, e la bibliografia sull'argomento. Nel complesso è una monografia che raccoglie accuratamente quanto è stato scritto e detto sul monumento e sulle sue pitture, e lo discute e lo commenta e lo vaglia utilmente.

N. T.

Il Piccolo Cicerone Moderno. 1. « R. Pinacoteca di Brera ». – 2. « Le Gallerie della R. Accademia di Venezia ». – 3. « G. B. Tiepolo nel Veneto ». Milano, Alfieri e Lacroix.

Ottima l'idea degli editori milanesi di offrire al gran pubblico questi volumetti che lo guidano sapientemente per le sale di un museo o di una galleria, o per un'intera regione in cerca dell'opera vasta e molteplice di un autore preferito. I volumi del primo tipo contengono una pianta dell'istituto, una breve e succinta storia della formazione delle collezioni, e un catalogo ove sono notate soltanto quelle opere cui specialmente si deve rivolgere l'attenzione di chi non si dedichi allo studio dell'arte. E d'ogni autore è dato un cenno sintetico che ne indica l'epoca e ne definisce lo stile, d'ogni opera il soggetto, la cronologia, ed una rapida critica. Tanto quanto basta a far comprendere e gustare il capolavoro, senza confondere con una erudizione soverchia il visitatore, che nella settantina di tavole bellissime di ogni volume ha un ricordo prezioso delle cose vedute e ammirate. I volumi del secondo tipo contengono invece una breve biografia dell'autore e un indice cronologico delle opere descritte ed illustrate ad una per una, e per la maggior parte riprodotte nelle tavole annesse. La pubblicazione è affidata a specialisti autorevoli così il catalogo dell'Accademia di Venezia e l'indice dei Tiepolo del Veneto sono dovuti a Gino Fogolari, uno dei maggiori conoscitori dell'arte veneziana.

N. T.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Ecco il secondo volume del Bollettino della società keatsiana e shelleyana di Roma (*Bulletin of the Keats-Shelley memorial, Rome.* London, Macmillan and C. ltd., 1913), compilato da Sir Rennell Rodd e da H. Nelson Gay Esq.

Una nota preliminare rende conto dei progressi della biblioteca della società, che sta aperta, com'è noto, in piazza di Spagna, 26. La biblioteca si componeva, nel 1910, di circa mille volumi; e ne conta oggi quattromila, dei quali il primo migliaio fu descritto bibliograficamente nel primo volume del Bollettino, e il secondo migliaio è descritto nel volume presente.

Per la buona volontà dei compilatori, che hanno contribuito con scritti originali, hanno raccolto intorno a sé alcuni critici e specialisti, e hanno pubblicato nuovi documenti, quali un diario di Mrs Leigh Hunt (autunno del 1822), sei lettere di Leigh Hunt, ecc., ecc., anche questo volume è riuscito molto di più di un rendiconto e di un annuario, e contiene pagine di vera importanza estetica e storiografica. Noi ci fermeremo soltanto intorno a due dei contributi: tralasciando una discussione del De Bosis sui primi due versi dell'*Epipsychidion*; la descrizione di R. Underwood Johnson di certi volumi dello Spenser, dell'Hazlitt, ecc., posseduti e postillati dal Keats; alcuni ricordi di Sir Rennell Rodd intorno alle sepolture del Keats e dello Shelley; e varie note più brevi.

H. Buxton-Forman che pubblicò, due anni fa, alcuni calepini dello Shelley (Note books of P. B. Shelley, privat. print. for W. K. Bixby, St. Louis M., 1911, 3 voll.), torna (pp. 1-13) su un frammento in terza rima, il quale, nelle edizioni shelleyane, veniva finora presentato incompletamente e scorrettamente, mescolato con frammenti eterogenei, sotto data erronea. È il frammento che comincia: « What art thou, Presumptuous, who profanest ». Nel primo dei calepini, questo frammento, che esprime il rammarico di un poeta alla cui voce non fa eco la simpatia dei contemporanei, precede immediatamente gli abbozzi della grande « Ode al vento occidentale ». Il Buxton-Forman vi sente il muoversi dubbioso dell'atmosfera morale che finirà per animarsi completamente nell'ode; e rintraccia, nella terza rima affaticata e sussultante, l'embrione di quell'organismo ritmico perfetto che fu nell'ode la stanza giambica regolare di quattordici versi.

H. Nelson Gay (pp. 33-58) su documenti in gran parte inediti, scrive una storia del cimitero protestante, dalla prima tomba, del 1765 (che si trovava quasi in aperta campagna, esposta alle offese delle mandre, e degli ebbri e dei fanatici non meno bestiali), alle sottoscrizioni e alle petizioni per l'isolamento e la protezione dei sepolcri, che la politica del cardinale Consalvi tracheggiò lungamente, con cortese e abile giuoco di pretesti; fino al riconoscimento del cimitero come ente morale, e alle inumazioni del Keats, dello Shelley e del Trelawny

Il volume è adornato da sette tavole, riproducenti ritratti, facsimili, ecc.

* * *

L'Illustratore Fiorentino di Guido Carocci è già al decimo volume della nuova serie, ed offre quindi nel suo complesso un materiale prezioso per la storia e per l'arte fiorentina. Col calendario di quest'anno poi, s'occupa, oltre che della città nostra, di tutta la Toscana, ed illustra, tra l'altro, la Pieve di Sietina, il campanile di Cavinana, i corali della Collegiata d'Empoli. Parla della prima l'ing. Umberto Tavanti, offrendo la veduta della facciata e dell'interno della modesta chiesa romanica, e la riproduzione di due Madonne: una trecentesca, ripetente le forme di una simile figura tornata recentemente in luce nel Duomo aretino; una quattrocentesca ricordante la solenne grandiosità di Piero della Francesca. Pel Campanile di Cavinana Pèleo Bacci dimostra sulla scorta di documenti che non esisteva nella famosa giornata del 3 d'agosto 1530, ma che fu cominciato soltanto nel 1579 e ultimato nei primi decenni del secolo XVII. Sì che la riproduzione che ne fece verso il 1565 Giorgio Vasari, rappresentando nella sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio la celebre e disgraziata battaglia, s'ha da ritenere fantastica. Santa Maria Assunta di Cavinana non ebbe mai uno slanciato campanile a torre con due ordini di celle campanarie e con un aguzzo culmine piramidale. Dei corali d'Empoli, quasi tutti del XV secolo, tratta infine il canonico Bucchi, che in uno segnato *H* vede l'opera di un seguace dell'Angelico, e in uno segnato *E* quella di un imitatore di Attavante. E lasciamo, malvolentieri, altre interessanti notizie redatte dal Giglioli, dal Ristori, dal Carnesecchi e sopra tutto dal Carocci stesso, che di Firenze conosce a centinaia le curiosità preziose e gli aneddoti gustosi.

* * *

In un elegante libriccino, nitidamente e copiosamente illustrato, la signorina M. Nugent raccoglie alcune sue note accurate, e alcune sue vivaci impressioni sulla Mostra del Ritratto Italiano, fatta in Palazzo Vecchio. Passando di sala in sala, non dimentica quasi né una tavola, né una tela, né un busto, ma si ferma anche più lungamente or qua or là a descrivere un ritratto più importante o più macchinoso, a studiare un tipo, ad esaminare la maniera del pittore, la fattura dell'opera, acutamente e piacevolmente. Buone sono in special modo le pagine sul Ghislandi, sul Longhi, sul Piccio, e rivelano una felice disposizione ad osservare senza preconcetti, liberamente, direi anzi ingenuamente; e piace in tutto il volumetto una certa franchezza disinvolta di trattazione, che abilmente dissimula l'erudizione e lo studio.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **Per ricordo del primo anniversario** della morte di Giovanni Pascoli, la sezione di letteratura del « Lyceum » ha invitato Angiolo Orvieto e G. S. Gargàno a leggere e commentare alcune poesie del grande scomparso. Furono prescelte Il *Vischio*, *La Civetta* e *Paolo Uccello* e la breve e ardente sintesi di G. S. Gargàno preparò mirabilmente l'uditorio a gustare i meravigliosi poemi che Angiolo Orvieto lesse con grande efficacia.

★ **La commemorazione verdiana in Palazzo Vecchio.** — Fu tenuta nel Salone dei Cinquecento dal professore Arnaldo Bonaventura l'ultimo venerdì dello scorso marzo innanzi ad una vera ed elettissima folla di invitati, e conseguì un largo consenso di applausi. L'imponenza dello storico salone, dalle linee grandiose e sobrie, la solennità del momento, il ricordo della nobile ed austera figura d'artista cui si voleva rendere omaggio, consigliavano all'interprete del pensiero comune semplicità e sobrietà di parola. E l'oratore seppe ascoltare il tacito consiglio delle cose e dell'ora e contenere il suo dire — elegante e forbito — entro i limiti di una non disadorna semplicità, animata da un alito di caldo entusiasmo. Il suo discorso riuscì in tal modo pienamente intonato all'ambiente. Non essendo questo adatto ad una minuziosa disamina estetica della produzione verdiana, era naturale che più che del musicista si parlasse dell'uomo, del patriotta, del valido assertore di italianità nell'arte e nella vita. Ed il pubblico seguì sempre con interesse l'oratore in questo suo elogio dell'uomo integerrimo, del cittadino, del patriotta insigne, di colui che è fu il simbolo, l'esponente, l'assertore ed il glorificatore della nostra stirpe latina e salutò la fine del bel discorso pronunziato con molta efficacia di parola, con vivi applausi.

★ **All'Associazione della Stampa Toscana** Giulio Caprin ha tenuto venerdì scorso una interessante conferenza sulle « Illusioni di Aristarco ». In complesso il Caprin non è tenero per gli Aristarchi contemporanei né per i loro prossimi antenati, quasi diremmo che non è tenero per nessun critico, di quelli almeno che definiscono e ambientano e circoscrivono col sapientissimo scopo di demolire. Il conferenziere riserba tutte le sue simpatie per i critici (rarissimi) della simpatia che interpreta e illumina l'opera d'arte dei quali citò con particolare ammirazione Enrico Nencioni, Walter Pater e Angelo Conti. Il pubblico intervenuto numeroso ed eletto ad assistere alla conferenza, mostrò di gustarla con frequenti approvazioni e con un caldo applauso alla fine.

★ **Al teatro Niccolini**, giovedì scorso ebbe luogo l'esecuzione [illegible] della *Fiaba* e Sogno di bimbo » della marchesa Francesi di Torre Rossano-Crespi. Il « sogno di bimbo » della marchesa Francesi ricorda l'*Oiseau Bleu* di Maeterlinck: il fanciullo inquieto che non si contenta della vita terrena è condotto pei regni delle farfalle, dei fiori viventi, degli gnomi. E farfalle, fiori, grilli e ragni e gnomi erano impersonati da bambini che graziosamente danzavano e recitavano.

Lo spettacolo, leggiadrissimo nel suo insieme, aveva richiamato al Niccolini una folla di spettatori e di spettatrici piccoli e grandi che acclamarono [illegible] altre musiche del barone K[illegible], i piccoli attori e l'autrice presente.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 15 — 13 Aprile 1913 — Firenze

SOMMARIO

L'ISTITUTO SUPERIORE

Ora che una Commissione governativa si occupa di migliorare le condizioni del nostro Istituto, e si prepara una nuova legge da presentarsi al Parlamento, non sarà forse inutile esporre alcune osservazioni, intese a far meglio conoscere lo stato presente delle cose. Accennerò all'Istituto in genere, ma mi occuperò più specialmente della Sezione di lettere e filosofia, che è quella che meglio conosco.

L'Istituto, come è noto, si compone di tre Sezioni o Facoltà: Lettere e Filosofia, Scienze naturali, Medicina. Esso ha una propria autonomia; si regge con una Convenzione, conclusa fra Governo, Provincia e Comune, la quale ne determina il carattere, lo scopo ed il bilancio. Essa ha forza di legge, e solo con una legge può essere modificata. Il bilancio, fissato la prima volta in lire 540,000, fu poi, con lieve aumento, portato a 600,000, di cui 380,000 a carico dello Stato, 71,500 a carico della Provincia, 146,500 a carico del Comune.

Quando la prima volta (1872) fu conclusa la Convenzione, l'insegnamento della Medicina era, nel nostro Istituto, limitato ai soli due anni delle cliniche. Per questa ragione, ed anche perché le condizioni economiche generali erano allora assai diverse da quel che sono poi divenute per tutto, il nostro bilancio era più che sufficiente: si facevano anche delle economie. Ma quando più tardi si volle avere la Facoltà medica completa, con un corso di sei anni di studio, e si sperò di poter ciò fare, senza aumentare il bilancio, questo cominciò subito a divenire insufficiente. Si aggiunse che d'anno in anno i bisogni della scienza crescevano, che le spese di tutte le pubbliche amministrazioni vertiginosamente aumentarono, e così pure i bilanci di tutte le Università del Regno. Solo quello del nostro Istituto, fissato per legge, restava immobile. Lo stato delle cose divenne ben presto intollerabile, e andò sempre peggiorando. Quali conseguenze tutto questo dovesse portare anche nell'insegnamento non starò a dirlo, perché è cosa per se stessa evidente.

Ma quello che è anche peggio, non era sperabile trovare a ciò facile rimedio. Prima di tutto era assai naturale, che il Governo e la burocrazia sentissero più vivo il dovere di occuparsi delle Università che da loro direttamente dipendevano, e pensassero assai meno ad un Istituto, che aveva voluto essere autonomo, che aveva preteso di poter fare da sé, quasi diffidasse dell'azione governativa. Ed a questo bisogna aggiungere un'altra osservazione, che ha importanza maggiore che non si creda. L'Istituto ha un'origine che si può dire moderna. Non avendo un'antichità, come quella ad esempio della Università di Bologna, non può pretendere d'ispirare nella cittadinanza i medesimi sentimenti. Certo la Provincia ed il Comune di Firenze hanno già fatto molto pel nostro Istituto, e sono pronti a nuovi sacrifizi, il che è prova del loro grande amore alla cultura nazionale. Ma per Bologna (e lo stesso, più o meno, può dirsi di alcune altre città) l'esistenza e la gloria del suo Ateneo s'immedesimano quasi con l'esistenza e la gloria del Comune, che è perciò sempre disposto a qualunque sacrifizio. Quando si chiede qualche cosa a vantaggio della Università, non c'è pericolo mai di avere un voto negativo. Quando allo stesso fine si presenta una nuova legge in Parlamento, allora, salvo il caso di forza maggiore, non manca uno solo dei deputati o senatori della Provincia. Lo stesso non si può sperare per una istituzione che non ha un passato ugualmente antico e glorioso. E non si può pretendere neppure che Firenze faccia come Milano, dove Comune e Provincia, Cassa di risparmio, tutte le istituzioni locali (qualche volta anche privati cittadini) sono pronti a versar milioni per la prosperità dei loro Istituti Superiori, anch'essi di origine recente. Si parla ora della proposta di diciotto nuovi milioni. Firenze non ha di certo la ricchezza di Milano, e non potrebbe fare altrettanto.

Ma quale è la conclusione a cui bisogna venire? Da questo nostro discorso parrebbe resultar chiaro, che sia necessario accettare la proposta già più volte fatta da alcuni: disdire una Convenzione, la quale non reca altro che danni, ed abbandonare l'Istituto nelle mani del Governo, mediante un consorzio, come hanno fatto molte altre città, che riuscirono così ad ottenere maggiori vantaggi. È questo il punto su cui bisogna ora fermarsi.

L'autonomia ha recato dei danni, ma può certo recar dei benefici, quando si voglia e si sappia profittarne. E ciò specialmente nello stato presente della nostra legislazione scolastica. La legge 19 luglio 1909 ha determinato l'organico dei professori ed il numero delle cattedre. Ogni volta dunque che, per l'incremento delle scienze, sorge il bisogno di crear nuove cattedre, il Governo si trova in presenza di due gravi difficoltà. Occorre presentare una nuova legge al Parlamento. Ma non basta. Tutto quello che si propone per una Università è subito chiesto da tutte le altre, il che rende assai spesso impossibile prendere un provvedimento qualunque.

Adduco un esempio. In questo momento, in cui i popoli slavi, che occupano una così gran parte del mondo, si avviano a nuovi destini, sarebbe assai utile avere in qualcuna delle nostre Università, l'insegnamento che non abbiamo, delle lingue, delle letterature, della cultura slave. Ma quello che non sarebbe molto facile fare in una sola Università, diverrebbe superfluo ed impossibile, se si volesse fare in tutte. Assai probabilmente si finirebbe col non far nulla per nessuna. Si pensi un poco a ciò che è avvenuto per le Scuole di Architettura. Sarebbe stato assai facile fondarne subito una sola. Ma tutte le principali città volevano averla; e così si finì col non far nulla addirittura, con danno infinito dell'arte italiana. Firenze poteva tentare di fondarla per sua iniziativa, ma essa non volle, aspettando l'opera del Governo, ed aspetterà un pezzo. Con l'autonomia invece tutte queste difficoltà scompariscono. Secondo la legge, il nostro Istituto può fondare le cattedre che crede, purché il bilancio lo consenta.

Ora si rifletta un poco alle conseguenze. L'insegnamento universitario, come mille volte è stato ripetuto, ha un doppio carattere: scientifico e professionale. Il primo è quello che ha di certo maggiore importanza; ma il secondo è quello che deve provvedere, pel numero di gran lunga maggiore di coloro che lo richiedono. Dare una eguale estensione a tutto l'insegnamento scientifico, o, come dicono ancora, di perfezionamento, in tutte quante le Facoltà del Regno, non sarebbe opportuno, non sarebbe forse possibile. Oltre le difficoltà economiche, ci sarebbe quella ancora di trovare un sufficiente numero di professori e di studenti. L'autonomia lascerebbe al nostro Istituto facoltà di tentare agevolmente la prova, procedendo nella via nella quale già da qualche tempo è entrato, aggiungendo all'insegnamento professionale quello che mira solo alla pura indagine scientifica. Tutte le altre Università potranno certo provarsi a fare altrettanto. Ma l'Istituto si trova ora in condizioni da potervi riescire assai più agevolmente.

Potremmo qui ricordare che con questo intendimento esso fu fondato dal Governo provvisorio della Toscana, il quale mirava appunto al solo insegnamento scientifico. Si credette allora di poterlo separare affatto dall'insegnamento professionale, quasi fossero cose essenzialmente diverse, senza relazione fra loro. Il che fu un errore cui si cercò più tardi di rimediare. Preferiamo perciò di ricordare un altro fatto, richiamando Firenze alle sue più antiche e gloriose tradizioni. Nei secoli XV e XVI, in quel periodo che fu detto del Rinascimento, l'Italia iniziò una nuova cultura nel mondo. Fu un vero rinnovamento letterario e scientifico, cominciato in parte per privata iniziativa, fuori delle Università, nelle quali la Scolastica sperava di poter continuare a dominare. Firenze divenne il centro glorioso di questo grande movimento, che iniziò la cultura moderna, creò lo spirito della nuova Italia. Vi partecipò la cittadinanza intera, e lo Studio fiorentino ebbe allora un carattere diverso da quello delle altre Università, assai più scientifico, assai meno professionale. Ad esso si accorse a frequentarlo d'ogni parte d'Europa. Pareva che fosse divenuto la scuola del mondo. Questo carattere spontaneo, libero, indipendente della cultura prevalse a Firenze anche nelle arti belle, anche nelle scienze naturali, come dimostrarono le botteghe degli artisti, la Scuola di Galileo, l'Accademia del Cimento. Fu esso che dette una propria impronta allo spirito fiorentino.

Io ritengo che, nella formazione della nuova Italia, noi dobbiamo tenere gran conto delle tradizioni, delle attitudini locali; svolgerle, educarle, non sopprimerle sotto una generale uniformità; adattare ad esse le istituzioni. In passato noi dovevamo temere i pericoli dello spirito regionale. Ma ora che l'unità è consolidata, dobbiamo invece trarne profitto, per rendere più varia, più ricca, più feconda la cultura nazionale.

Ora non c'è dubbio alcuno, io credo, che per le lettere, la filologia, la storia, Firenze abbia attitudini e presenti vantaggi, che difficilmente si cercherebbero uguali in altre città. La lingua, che è creazione del suo popolo, le dà uno speciale privilegio. Tutte le scuole di Firenze, anche le private, son piene d'alunni, che d'ogni parte d'Italia, specialmente dal Mezzogiorno, vi accorrono. Da Trento, da Trieste, dalla Dalmazia, dalla Svizzera, d'ogni parte del mondo, chi vuole apprendere la lingua d'Italia viene a Firenze. Alcuni municipi delle provincie irredente creano a questo fine borse di studio pei loro maestri elementari. Né minori vantaggi per l'alta cultura nelle lettere e nella storia offrono gli Archivi, le Biblioteche, i monumenti d'arte. Firenze potrebbe, volendo, divenire una vera città scolastica, e non per la sola Italia. Di tutto ciò potrebbe e dovrebbe profittare più specialmente la Facoltà di lettere del nostro Istituto.

Per raggiungere davvero questo scopo essa dovrebbe essere come un'officina da lavoro, nella quale professori e scolari lavorassero insieme alle ricerche scientifiche. Il che ha già da un pezzo cominciato a fare, come provano non poche delle sue pubblicazioni. Si tratterebbe solo di procedere più largamente nell'opera iniziata. Alcune delle sue cattedre, quella, ad esempio, di geografia, potrebbero divenire veri e propri Istituti scientifici, valendosi dei Musei già esistenti e creandone dei nuovi, come sarebbe quello dei gessi, necessario all'archeologia e alla storia dell'arte.

Ma per risolvere pienamente questo problema, che a me apparisce d'importanza nazionale, non bisogna illudersi credendo che possano bastare quelle migliaia di lire che ora si aspettano dalla nuova Convenzione che si prepara. Bisogna che il problema dell'Istituto divenga parte sostanziale del programma della città e dei suoi uomini politici.

Se ciò che Firenze fece in passato è arra di ciò che può fare in avvenire; se la sua cittadinanza è di ciò persuasa, e saprà operare in modo da persuaderne il Governo, il Parlamento e il Paese; allora l'autonomia dell'Istituto può essere feconda di non piccoli benefizi. Se invece bisogna contentarsi di semplici Facoltà professionali, allora credo anch'io che il meglio sarebbe disdire la Convenzione, ed affidar tutto al Governo.

Non mi fermo a discorrere in particolare anche delle altre Facoltà, perché, come ho già detto, non sento di avere la necessaria competenza. Ma il concetto generale, che dovrebbe servire di guida, rimane, a mio avviso, sempre lo stesso.

PASQUALE VILLARI.

Il Montenegro e l'Europa

> Splendi, nov'anno....
>
> . . . .
>
> A te le braccia e l'animo
> Da la Narenta da l'irriguo piano
> E di Cettigna indomita
> Dal pinifero vertice montano
>
> Leva il Serbo; ma il vindice
> Acciar non pone, che pur ora gioiva
> Percotendo a l'osmanico
> Furore il tergo obbrobrioso in Piva.

Così cantava il poeta d'Italia nei primi giorni del 1862; e l'ultima eco del canto risuona ancora: « Cettigna indomita il vindice acciar non pone! ».

Ma non la poesia soltanto rifiorisce in questi giorni per virtù di sacrifici e di eroismi di quel popolo, ma rivive la storia, con fatali ricorsi, la storia delle delusioni e delle avventure del Montenegro.

Quando nel secolo XVII le potenze cristiane, e in particolar modo Casa d'Austria, erano minacciate dai turchi; e nella penisola balcanica dalla Morava al Danubio la Mezzaluna vittoriosa pareva dovesse sostituire la Croce di Cristo; le potenze cristiane, e in particolar modo l'Austria applaudivano agli eroici sforzi dei cristiani del Montenegro.

Poi vennero tempi migliori per Casa d'Austria; le armi imperiali erano negli ultimi anni del 600 e nel principio del '700, condotte da Eugenio di Savoia, il vittorioso. Egli aveva ammirato il valore di quegli slavi, che esuli dalla Serbia dominata dai turchi, si erano arruolati nell'esercito imperiale. Eugenio si era principalmente servito di costoro per costituire i « reggimenti dei confini » guidati da lui più volte alla vittoria. E alla vittoria indirettamente concorrono anche i montenegrini; dal 1712 al 1727 la guerra ardeva contro poderosi eserciti turchi, che assalivano il territorio montenegrino, ed occupavano i porti veneziani della Dalmazia. Antivari e Dulcigno furono allora liberati da montenegrini.

Alla guerra di quegli anni si riferiscono i versi di un *pisme*, di un canto popolare montenegrino: « Quanto era bello il vedere come le sciabole serbe, scintillando spiccavano le teste ai nemici, e come le stesse rocce da esse toccate andavano in ischegge.... O fratelli serbi, rallegratevi, non morrà mai l'antica libertà finché sarà nostra la piccola montagna del Montenegro ».

Quando a metà di quel secolo l'impero pareva minacciasse rovina per la guerra di successione austriaca; i turchi riprendono nella penisola balcanica parte del terreno perduto. Solo il Montenegro resiste a minacce e ad assalti. Venezia, impaurita, aveva dichiarato la neutralità per allontanare da sé il pericolo turco, ed aveva perciò vietato che dai porti dell'Adriatico fossero a' montenegrini fornite armi e polvere.

Curiosa ripetizione di fatti! Anche allora, nonostante il blocco, armi e polveri pervennero ai montenegrini. La poesia popolare, che narra i fatti di quella guerra del 1756, così ricorda l'episodio:

> Ma Iddio manda (sia lode a Lui!)
> Non so di donde un buon amico,
> A cui nel cuore ne doleva.
> E di notte ei ci manda e vende
> Alquante migliaia cartucce.
> I montenegrini, quando ciò videro
> Di gioia a saltar cominciarono,
> Cantando cantici di vittoria,
> Che levano il cuore a prodezza.
> E il dì di domani sull'alba candida
> Gridarono il nome di Dio:
> Sui padiglione turchesco diedero
> Come lupi su bianche pecore.
> Sgominarono i turchi a schiere.
> Dispersorli dal monte e da' poggi,
> Dall'alba alla nera tenebra.

L'Austria ammirava allora entusiasta quella sentinella avanzata della fede di Cristo; e le vittorie montenegrine del 1756 spingevano la Corte imperiale ad un'alleanza col Montenegro. Così Giuseppe II si univa al vladica Pietro I nella guerra ripresa contro il comune nemico, ed inviava quattromila soldati col maggiore Vukasovitch.

Né l'Austria soltanto strinse allora alleanza col Montenegro, ma la Russia: le armi degli alleati erano vittoriose: l'impero ottomano era minacciato in tutti i suoi possessi dell'Europa, allorquando l'Austria si ritrae dalla lotta, nel dubbio che le vittorie giovassero più che a sé stessa alla Russia.

La pace fu segnata; chi pagò allora le spese non fu la Turchia vinta, ma la povera Polonia. Austria e Russia furono largamente compensate: il Montenegro fu dimenticato non solo, ma fu addirittura abbandonato di fronte all'esercito turco. Il Montenegro scrisse allora la pagina più bella della sua storia. Nel 1796 a Krouzé con seimila uomini in tre giorni di battaglia Pietro I distrusse un'armata di 30.000 turchi: 25 comandanti, lo stesso pachà di Scutari, Kara Mahmud, e 3000 soldati prigionieri seguirono a Cettigne il vincitore. Così il vladica rispondeva all'Europa cristiana che l'aveva abbandonato nella lotta contro l'Islam.

Certamente il nostro animo si turba alle descrizioni della ferocia della lotta. Parve a taluni offuscata la gloria di quelle imprese montenegrine per il selvaggio furore con cui furono condotte; ma quei critici dimenticano le condizioni psicologiche di chi combatteva contro la ferocia turca. È un popolo che combatte, più che un vero disciplinato esercito, e l'animo di un popolo nel furore di una rivoluzione o nell'impeto di un assalto è sempre lo stesso, qualunque ne sia la razza e forse il tempo.

Dal trattato di Jassy del 1792 a quello di Berlino del 1878 la storia si ripete a danno del Montenegro.

Nel 1804 la Russia trova in quel piccolo popolo slavo un fido alleato contro la Francia, che era venuta nell'Adriatico al posto della repubblica di Venezia. Contro l'espansione nella penisola balcanica della Francia il Montenegro serviva da vedetta. Nel marzo del 1806 con soldati russi i montenegrini scacciano i francesi dalle Bocche di Cattaro, chiudono Lauriston a Ragusa, riportano una vittoria sui francesi. Ma quando nel 1807 la pace fu segnata a Tilsitt, il Montenegro è costretto a restituire le terre conquistate tra Cattaro e Ragusa.

La nuova guerra che dopo la spedizione di Russia segna la fine dell'impero napoleonico, e segna l'alba delle grandi lotte nazionali, trova i montenegrini nel 1812 pronti alle armi. Il vladica, come il re di Prussia chiamava nei suoi proclami alla riscossa la nazione germanica, volgeva l'appello agli slavi di Dalmazia, di Ragusa e di Cattaro contro Napoleone « il seduttore e il carnefice dell'Europa ».

La lotta fu accanita, ad una ad una caddero le piccole città, presidiate dai francesi, Cattaro resistette dal settembre 1813 al gennaio seguente; si arrese anch'essa. Era finalmente attuato il desiderio supremo di quel piccolo popolo, che si affacciava così sul mare. Cattaro fu proclamata capitale del Montenegro. Fu breve gioia! A Vienna le grandi e piccole potenze si adunavano; a Vienna si creavano, s'ingrandivano, si mutilavano, si sopprimevano regni e repubbliche; il Montenegro non fu tra i fortunati: l'Austria volle Cattaro; e le grandi potenze acconsentirono.

Alle intimazioni e alle minacce i montenegrini risposero fieramente, preparandosi alla difesa. L'Austria mandò navi ed eserciti e con non lievi sacrifici riuscì a strappare Cattaro, ma non riuscì però a strappare il possesso di quel monte Lowcen, che domina Cattaro.

Come per il trattato di Vienna, così per quello di Berlino del '78, alcune delle terre bagnate poco prima dal sangue dei montenegrini, passano all'Austria, che nella guerra turco-montenegrina era stata soltanto spettatrice.

Non avevano torto i romani ad adorare accanto a Marte la dea Fortuna! I montenegrini, prediletti dal dio Marte, non sono nelle buone grazie della dea Fortuna. La dea, ora sotto forma di concerto europeo, arride propizia all'Albania, e ne formerà tra poco un regno con Scutari a capitale, senza che gli albanesi conoscano i sacrifici che hanno sempre accompagnato la conquista di uno stato nazionale!

Niccolò Rodolico.

Lamberto Loria

Lamberto Loria è morto in Roma il 4 di aprile, di morte improvvisa.

Era presidente della Società di Etnografia Italiana, direttore della rivista *Lares*; era l'anima di un recente movimento di studi di etnografia e di *folk-lore* nato per impulso suo, cresciuto intorno al Museo di Etnografia Italiana da lui fondato in Firenze nel 1906.

Questo fervore di iniziativa destinata a « far conoscere gl'italiani agli italiani » era l'ultima forma ch'egli aveva data alla sua varia e infaticabile attività, quella cui aveva voluto consacrare l'ultima parte della sua vita. Prima, e fin dagli anni della giovinezza, l'operosità sua onesta e tenace si era volta in altri campi diversi, ma tali che meglio di ogni altro lo avevano preparato all'ultima impresa.

« Si illuderebbe grandemente chi, conoscendo gli usi e i costumi del popolo italiano, si immaginasse di essere un etnografo che quegli usi e costumi potesse illustrare in modo compiuto. Come non si può studiar bene la storia d'Italia se non si conosce la storia degli altri popoli, così non si può studiare l'etnografia dell'Italia senza conoscere quella di altre genti, siano esse civili, semicivili o selvagge ». Così parlava il Loria inaugurando in Roma il primo congresso di etnografia italiana nel 1911. Il concetto più vasto di etnografia introdotto come correzione del concetto troppo ristretto di *folk-lore*; l'etnografia generale, — vale a dire l'etnografia — posta come base della etnografia italica; lo studio del popolo italiano condotto sistematicamente e coordinato per tutte le regioni d'Italia senza trascurare i risultati della scienza generale dei popoli: queste furono le idee dominanti nell'opera e nel programma di L. Loria, programma che pochi, oltre lui, avrebbero potuto concepire e attuare in Italia. Poiché alla etnografia nazionale egli giungeva partendo appunto dalla etnografia generale: etnografo nel senso più vero e più pieno della parola: etnografo militante e viaggiatore ed esploratore, per cui l'etnografia non era scienza studiata, ma vita vissuta.

***

Era nato nel 1855 di famiglia italiana in Alessandria d'Egitto. Perduto il padre, venne giovanissimo in Italia. Studiò matematiche a Pisa; e si stabilì a Firenze.

Un primo viaggio egli intraprese nell'Asia centrale e meridionale. Visitò la Persia, l'India, il Turkestan, spingendosi fin nella Cina: nel ritorno passando pel Caucaso, perdette a Tiflis, in un incendio, le sue raccolte e le sue note di viaggio.

Il suo nome di esploratore è legato principalmente alla Nuova Guinea. Ivi egli scelse a campo delle sue ricerche quella estrema regione sud-occidentale che fa parte della colonia inglese, ed è abitata da genti papuane, dove già si era esercitata l'opera di due grandi esploratori italiani: Odoardo Beccari e Luigi Maria D'Albertis. Il Loria fu due volte nella Nuova Guinea.

Partì pel primo viaggio nel 1888. Tornato in Italia nel 1890, ripartì poco dopo. Visse in Papuasia quasi sette anni: penetrò nell'interno e compì, primo fra gli europei, l'ascensione alla vetta del monte Obree. Delle sue osservazioni diede conto in alcune lettere al marchese Giacomo Doria, pubblicate nel « Bollettino della Società Geografica Italiana », e poi in una conferenza tenuta in Roma nel 1898. Tornando, portò con sé pregevolissime collezioni zoologiche ed etnografiche, che passa-

rono poi al Museo Zoologico di Genova, a quello Antropologico di Firenze e a quello Etnografico di Roma.

Le usanze e i costumi, la vita e la psiche degl'indigeni fra i quali aveva vissuto, illustrò in vari scritti che sono un contributo prezioso all'etnografia papuana della Nuova Guinea: *Il matrimonio nei villaggi del Basso San Giuseppe*, nell'*Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, XXXIII, 1903; *Appunti di psicologia papuana*, negli *Atti del V Congresso internazionale di Psicologia* (Roma, 1905); e altri. La lunga intimità con gli uomini di una razza primitiva lo aveva addestrato a studiare la loro vita in tutti i suoi aspetti più importanti: la psicologia, la sociologia, la tecnologia gli apparvero nel loro valore vero.

Ma il suo merito precipuo fu non tanto dello scrivere e del pubblicare, quanto del raccogliere, del promuovere, dell'organizzare. Più che uomo di scienza fu uomo d'azione, ma di tale azione onde soprattutto la scienza si avvantaggia, come di quella che è intesa a creare appunto le condizioni le quali sole possono consentire il formarsi e lo svolgersi di una scienza, e particolarmente di una scienza nuova, quale era per noi italiani l'etnografia.

Tempra energica e tenace per natura, educato dalla vita a una lunga disciplina della volontà, Lamberto Loria era uomo che all'idea faceva seguire immediatamente l'azione e lo sforzo indefesso fino a che l'idea non fosse tradotta in fatto.

Nel 1905 egli partiva per l'Asmara, donde percorse buona parte della colonia eritrea. Mentre si preparava al viaggio, concepì l'idea di studiare i costumi, i prodotti, le industrie dei volghi italiani. Tornato dall'Africa fondò il primo nucleo del Museo di Etnografia.

Aveva visitato il Nordisko Museet di Stoccolma; e ne aveva riportato un'ammirazione profonda per quella vasta raccolta di oggetti che illustrano tutta la vita nazionale del popolo scandinavo. In Europa non esisteva alcun altro istituto simile. L'idea rimase latente in lui, fino al giorno in cui prese corpo occasionalmente durante un breve soggiorno in un piccolo paese del Sannio. E da quel giorno non la lasciò più.

« Mi trovavo — egli lasciò scritto — a Circello nel Sannio, e ripensavo con fervore quasi nostalgico quella vita della tenda che avevo trascorsa nella mia giovinezza tra le selvagge popolazioni di Papua, e che stavo per rivivere nell'Assaorta, quando in me, che guardavo dapprima con indifferenza, e poi con attenzione sempre crescente la vita caratteristica di quella popolazione sannita, sorse spontanea la domanda: perché andiamo tanto lontano a studiar gli usi e i costumi dei popoli, se ancora non conosciamo quelli dei nostri connazionali?... E di ritorno dall'Assaorta fondai il Museo di Etnografia Italiana ».

Il Museo sorse a Firenze nel 1906. Esso si proponeva non solo di *raccogliere*, ma anche di studiare. Si trattava di « creare la scienza dell'etnografia italiana, e per via indiretta ammonire e illuminare statisti e legislatori nostri, affinché nel legiferare tengano il dovuto conto delle profonde differenze, e quindi dei diversi bisogni delle singole regioni italiane ». I limiti del *folk-lore* dovevano essere allargati: ma non solo i limiti teoretici, studiando gli oggetti oltre alle tradizioni, la vita materiale oltre ai prodotti dell'anima popolare, l'etnografia nel suo significato più pieno, oltre il *folk-lore*: anche, e soprattutto, i limiti pratici del lavoro e della ricerca. Una regione d'Italia — la Sicilia — si trovava in una posizione privilegiata per essere stata studiata in un modo unico: Giuseppe Pitrè non solo era invidiato all'Italia dalle nazioni straniere, ma era invidiato alla Sicilia dalle altre regioni italiane: a tutta l'Italia doveva essere estesa l'indagine, se non con eguali forze, almeno con eguale ardore.

Il Loria stesso iniziò una serie di « Pubblicazioni del Museo di Etnografia Italiana » con una monografia su Caltagirone, che comparve preceduta da una prefazione di Pasquale Villari.

L'iniziativa del Loria entrò in una nuova fase nel 1911. Il Comitato dell'Esposizione accolse l'idea di trasportare a Roma il Museo fiorentino esponendolo come mostra etnografica. Il Loria seppe cogliere il momento. Con un lavoro attivissimo di propaganda e di organizzazione, di cui possono scorgersi le tracce in un articolo pubblicato fin dall'agosto del 1908, aiutato dalle numerose sincere simpatie che egli ispirava, riuscì a convocare in Roma il primo Congresso di Etnografia Italiana, di cui furono recentemente pubblicati gli *Atti*. Contemporaneamente egli fondò la Società di Etnografia Italiana. L'idea del Loria si attuava e, attuandosi, si ampliava. Il còmpito era sempre quello: raccogliere e studiare. Per studiare occorreva una rivista, un organo di pubblicazione periodica: e sorse il « Bollettino » della Società, intitolato *Lares*, che ha già compiuto il suo primo anno di vita (1912). Per raccogliere doveva servire il Museo: ma la collezione privata accresciutasi rapidamente meritava oramai di essere elevata alla dignità di istituto di Stato. A ciò tendeva alacremente Lamberto Loria; ed aveva piena fiducia di riuscire. Tutta la sua idea, organicamente concepita, assiduamente preparata e promossa, sarebbe diventata realtà.

Oggi, scomparso l'uomo, resta la traccia profonda dell'opera sua, restano le sue iniziative nobilissime. Per l'Italia e per la scienza importa che esse non cadano nel nulla.

Raffaele Pettazzoni.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Il primo documento sulla "forchetta da tavola" in Italia, nel XIII secolo

Giacomo Lumbroso in una sua erudita comunicazione, *La forchetta da tavola in Europa*, letta alla r. Accademia dei Lincei, nella seduta del 19 febbraio 1882, mentre accertava l'esistenza presso i cannibali delle Isole Figi e tra gli abitatori della Nuova Guinea di uno strumento atto ad infilzare cibi per portarseli alla bocca, affermava pure come l'uso della « forchetta da tavola », vera e propria, « fosse ignota ai popoli classici » e come « anche il primo medio-evo par che abbia continuato a mangiare con le dita ».

Un singolare ricordo della « forchetta » esumava il Lumbroso dal cap. XI dell'*Institutio monialis* di san Pier Damiano, vissuto tra il 1007 e il 1072, là dove l'austero eremita di Fonte Avellana, condannando le mollezze orientali della principessa bisantina Maria, venuta a Venezia sposa al Doge Orseolo II, narra come la bella Dogaressa, « cibos quoque suos manibus non tangebat, sed ab eunuchis eius alimenta quaeque minutius concidebantur in frusta: quae mox illa, quibusdam fuscinulis aureis atque bidentibus, ori suo, liguriens, adhibebat ».

Da ciò la verosimile induzione che la « forchetta » derivi dall'Oriente. Ma la diffusione di questo utensile fu ardua, l'uso rarissimo.

Bonvesin da la Riva che nel 1270 scriveva sulle « cortesie da desco », ricorda « cugiali » e « cortelli », non forchette. Altrettanto fecero i compilatori dei galatei religiosi o civili del XII e XIII secolo: Hugues de Saint Victor, san Bonaventura, Egidio Colonna, fra' Paolino minorita. E Brunetto Latini ammoniva nel suo *Tesoretto* il perfetto commensale

E quando siedi a mensa
Non fare un laido piglio.

Nelle pitture e nelle sculture di questi secoli, la rappresentazione della « forchetta » è pure assente.

« Conosciuta sì ma esotica — conchiudeva il Lumbroso — e disapprovata a Venezia nel secolo XI, la forchetta da tavola comparisce italianata, per la prima volta, in un inventario fiorentino del 1361 ». E qui la citazione dell'inventario degli argenti e arredi del Comune di Firenze, dove si ricordano « forchette d'ariento 43 », pubblicato dal Cibrario nella sua *Economia Politica*.

* * *

Un altro erudito, Alessandro Lisini, che nel suo scritto, *La forchetta da tavola*, edito dal Lazzeri di Siena, nel 1911, studia con accurate indagini le relazioni della « ligula » o « lingula » ricordata da Marziale, da Marco P. Catone, da Plinio, da Aulo Gellio — che la definì: « gladiolus oblungus in speciem linguae factus », — con gli « imbroccatoj, broccatoi e brocchetti » del medio evo, detti pure per la loro forma di picca e di spiede « picconi » o « pironi », e anche « schidiuncini », non sa darci un ricordo di « forchette da tavola » anteriore a quello contenuto in un inventario delle argenterie della Repubblica di Siena, del 1360, dove vengono menzionate « ancho vintenove forchette d'ariento ».

Né son più ricche le memorie degli altri paesi.

L'inventario francese del 1266, relativo alla successione del conte De Nevers, ricorda due « forchictes » da cucina, due forchettoni cioè, di quelli adoprati dallo scalco, lo « scissor » dei latini; come per un uso particolare, forse, per le frutta, servirono nel 1297 altri tipi di forchette, alla Corte di Eduardo I d'Inghilterra, delle quali è menzione nel De Laborde e nel Viollet le Duc.

Sino ad oggi non si conoscevano adunque ricordi espliciti sulla « forchetta da tavola », vera e propria, nel secolo XIII, e sull'uso di essa in Italia.

L'affermazione del Lumbroso fu accettata senz'altro dagli studiosi come inoppugnabile.

Ma a modificare l'asserzione lumbrosiana sopraggiungono i resultati di alcune mie fortunate indagini sistematicamente condotte tra le carte dell'archivio Capitolare di Pisa.

* * *

Il 5 ottobre 1298, messer Jacopo, arciprete del Capitolo di Santa Maria Maggiore, infermo, ma non tanto gravemente da non poter sopravvivere ancora per quasi due anni alle proprie disposizioni testamentarie, lasciava ai parenti, agli amici, alle chiese, agli ospedali, ai poveri, il cospicuo patrimonio dichiarando di voler dormire l'estremo sonno avvolto nel saio monacale di San Benedetto, o presso il Monastero di San Gorgone, nell'isoletta in vista della spiaggia labronica, tra cielo e mare, o presso il Monastero di San Vito di Pisa.

La sua biblioteca era ricca di classici, di libri giuridici, di agiografi e possedeva tra l'altro un *Psalterium ystoriatum*, cioè adorno di miniature, che a lui era costato ben dieci fiorini d'oro.

Nella guardaroba entro uno *de cofinis rubeis*, ossia cassoni, forse coperti di seta o di velluto sanguigno, aveva tovaglie listate di seta, « cultram de sendado, frodrum guancialis de panno aureo, frodulum recamatum cum figuris ad guancialem, unam fectam de serico fornitam de argento » e molti altri drappi signorili.

A Naddo, suo nepote, lasciava un « ferrum de massa truchiese de Aleppo », ad altri — ed ecco un singolare ricordo — « cartam meam depictam *De istoria Enee* quam fecit magister Franciscus ».

Più tardi i *Fatti d'Enea* suggeriranno a fra' Guido da Pisa il suo celebre testo.

* * *

Il dipinto era costato 23 lire. Si tratta evidentemente di una miniatura di ispirazione classica, su pergamena o su carta, dovuta a quel Francesco da San Simone di Porta a Mare, pittore pisano, vissuto alla fine del secolo XIII e ai primi del secolo XIV, il quale tra l'aprile e il luglio 1300 iniziò il lavoro della grande maestà in musaico, e più specialmente il campo a tessere d'oro, nella conca absidale del Duomo di Pisa, musaico continuato da Cimabue e condotto poi a termine nel 1320 da maestro Vicino, che alcuni vogliono identificare con Vincino di Vanni, pittore pistoiese.

Un lavoro che in quel momento doveva tener desta la pubblica aspettativa e il comune interesse, se trovo in un testamento del 28 novembre 1300 che anche un tal prete Alberto già rettore della chiesa di San Bartolommeo, lascia 10 denari, *opere Majestatis* da farsi nella Cattedrale di Pisa, « super altare dicte ecclesie ».

Ma più interessante è per il caso nostro l'enumerazione degli oggetti da tavola. Preziosa suppellettile veramente, non tanto per la quantità quanto per la qualità di essa, della quale non ho rinvenuto sino ad oggi ricordo che l'eguagli nella lunga serie di testamenti e di inventari del secolo XIII, relativi a privati, occasionalmente scorsi durante le indagini di archivio:

« Item, Ciolo cognato meo [lascio, dichiarava l'arciprete Jacopo] cultellinos meos fornitos de argento cum manubriis de corallo.

« Et ciphum unum de argento deauratum cum pede, ponderis trium marcorum minus uncis duabus.

« Et duos sciphos de argento sine pede.

« Et xjjj coclearia de argento.

« Et jjjjor *forcellas* argenteas.

« .... Item, Jacopo testario, nepoti meo, jjjjor cultellos ad mensam cum manubriis de hebore et lapide jaspidis ».

Il testamento dell'arciprete Jacopo è del 5 ottobre 1298; appartiene cioè al secolo XIII ed è di 63 anni antecedente all'inventario fiorentino del 1361, in base al quale il Lumbroso affermava che la « forchetta da tavola » solo alla metà del XIV secolo apparisce per la prima volta in Italia.

L'asserzione lumbrosiana deve essere dunque corretta, in seguito alla scoperta del nostro documento, assicurandoci questo come le « forchette d'argento » fossero in uso, sulle mense di Pisa, fin dal secolo XIII.

L'essere appunto le forchette dell'arciprete Jacopo di argento — *forcellas argenteas* — esclude che si tratti di forchettoni da scalco; come il trovarsi nel testamento enumerate quattro forchette d'argento e quattro coltelli — *ad mensam* —, da tavola, due con manico d'avorio e due con manichi di diaspro, fa pensare verosimilmente ad un servizio completo, anzi complelato, per quattro persone.

L'arciprete e i canonici del Duomo di Pisa vivevano, nel secolo XIII, conventualmente. Si trova ricordo del loro forno, del loro refettorio, della loro cucina, del loro cuoco. La suppellettile privata dell'arciprete Jacopo doveva dunque servire per il suo uso personale o doveva venire adoprata solo in speciali circostanze di solennità.

Se l'uso della « forchetta da tavola », in Pisa, rimane accertato durante il secolo XIII, non è però d'altra parte da escludersi che ciò precipuamente si debba agli speciali rapporti politici e commerciali che Pisa ebbe con l'Oriente.

I coltellini lavorati in argento, con manichi di corallo, potevano essere di produzione paesana. Corallo, proveniente dalla Sardegna, trovo affidato nel 1293 a un tal Nuccio orafo pisano.

Da maestri orafi locali potevano pure essere stati eseguiti i tredici cucchiai d'argento: ma quella ricchezza suntuosa di pàtere d'argento, di bicchieri a calice d'argento dorato, di manichi d'avorio e di diaspro, fa pensare ad oggetti importati da qualche scalo orientale, come da Aleppo pervenne il ferro di mazza turca, il *ferrum de massa truchi*[e]*se*.

Queste ricerche non rappresentano che un esiguo passo per lo studio della vita privata italiana; ma quanti innumerevoli interrogativi si presentano ancora a chi si addentri un po' a scrutare le origini e le vicende del costume!

I grandi eruditi sono troppi; quella che manca è invece la piccola erudizione.

Pèleo Bacci.

GIROLAMO FRESCOBALDI e BERNARDO PASQUINI

La storia della musica dai secoli XIV e XV a noi offre nella sua linea generale moltissime analogie con la storia della pittura. Come la pittura, la musica presenta un gran numero di quei *primitivi* che in realtà sembrano *primitivi* solo se li giudichiamo dal punto di vista d'un'abilità tecnica più vicina alla nostra. E come la pittura, la musica ci dà, in questi cosiddetti *primitivi*, un'intensità e commozione d'anima che spesso va diminuendo in tempi d'arte più matura, e cioè a mano a mano che l'artista, figlio d'una sempre più tirannica tradizione formale, finisce, nelle epoche prossime alla decadenza, per avere il cuore sopraffatto dal cervello, per divenire insomma tutto ricerca di stile e di bravura formale.

Oggi però è quasi sfatato da valorosi critici d'arte, quali, tra noi, Angelo Conti e Vittorio Spinazzola, il pregiudizio per cui i *primitivi* della pittura sono considerati come degli incerti, dei malsicuri e dei rozzi. Nel libro *Origine e cammino dell'arte* dello Spinazzola, l'autore giunge a dimostrare con esempi inoppugnabili che la somma di vita estetica racchiusa in un'opera d'arte a qualsiasi tempo appartenga, è affatto indipendente dalla tradizione tecnica posseduta dall'artista. Lo Spinazzola anzi cita delle somiglianze e coincidenze tra forme d'arte arcaicissima e forme d'arte modernissima che veramente impressionano. Non altrimenti, nella musica io potrei citare la coincidenza tonale e stilistica di un coro di Jacobo da Bologna (secolo XIV) con il modo di risentire e riadoprare il coro per esempio del nostro Pizzetti, benché nessuno possa mettere in dubbio la modernità del Pizzetti e l'arcaicità del coro del citato trecentista. Le barriere del tempo in arte son vinte talvolta non solo da coincidenze di forma ma anche da stranissime coincidenze di contenuto. Così ad esempio nel 400 avanti Cristo un poeta — Bacchilide — diceva queste parole che sembrano scritte da uno dei nostri aridi poeti moderni faticosamente martirizzati dalla critica e dalla paura della propria impotenza fantastica: « non è infatti la più agevole impresa — canta Bacchilide — quella di scoprire le porte di carmi non ancora detti »; e tutti sanno che vi sono statuette arcaiche nelle quali i canoni del cubismo sono stranamente attuati in tutta la loro pienezza.

Tuttavia non classificheremmo tra i *primitivi* (o spesso in senso dispregiativo) alcuni musicisti del tre, quattro e cinquecento se non avessimo ormai radicata in noi l'idea rigida di un limite di perfezione artistica corrispondente a certi gusti in gran parte creati in noi dall'educazione e dall'abitudine. Ora io penso che, se in pittura è stato sfatato il pregiudizio contro i *primitivi* per mezzo di esempi scelti dai periodi d'arte più disparati, il modo più sicuro per vincere la schiavitù all'educazione e per sfatare la superstizione di questo limite di perfettibilità in musica sia anche qui lo stesso: prendere due autori, l'uno del tempo più ufficialmente riconosciuto perfetto o « classico », e l'altro del tempo un poco o molto più arcaico: e confrontarli tra di loro; per esempio Girolamo Frescobaldi (1583-1644) e Bernardo Pasquini (1637-1710). Come si vede, tra questi due musicisti non c'è che la distanza d'un mezzo secolo; eppure è assolutamente incredibile quanto può allontanare e diversificare due compositori il nascere alla distanza di appena cinquant'anni in un'epoca di progresso stilistico a tutta velocità come fu in musica il secolo diciassettesimo: tempo in cui i musicisti tutti sembrano convergere i loro sforzi nella creazione d'una tradizione stilistica, che lentamente presso i futuri compositori di due secoli interi dovrà prendere il troppo sacro valore di « classica ».

Girolamo Frescobaldi organista ai suoi tempi celeberrimo e che aspetta ancora dai nostri tempi la meritata rivendicazione, si può dire che, nascendo avanti il 600, sia nato in un'epoca ben fortunata per la musica. Una lunga schiera di organisti, clavicordisti e clavicembalisti (il clavicordo era uno strumento dello stesso genere del cembalo se non che a volte a questo preferito per ragioni di sonorità e di espressione) dal 1400 alla fine del 1500 tramandarono al Frescobaldi in eredità diretta le loro scoperte tutte stillanti di freschezza, tutte verdi di una floridezza sempre in boccio, raccolte nel campo ancora vergine della musica strumentale. Il Cavazzoni, i Gabrieli, l'austero e quasi gotico Luzzasco Luzzaschi (il maestro dello stesso Frescobaldi); il Cima e l'Antegnani; i fortissimi contrappuntisti Giovanni Cavaccio e Fabrizio Fontana; quell'Ercole Pasquini che precedette il Frescobaldi nel posto d'organista in San Pietro a Roma; e, finalmente, gli organisti fiamminghi nel 500 famosissimi; sembrano aver preparato a questo che è uno dei nostri più grandi anzi colossali musicisti, una tradizione vergine e ancora ingenua, una tradizione da coordinare, fissare e allargare, più che da seguire pronamente, come avverrà in seguito ai settecentisti, i quali trovano ormai la musica quasi un terreno troppo sfruttato dalla coltivazione. Da ciò il senso di giusta nascita, di stile né troppo acerbo né troppo raffinato che ci dà la musica di Frescobaldi. In altre parole: nella musica di lui l'oggettività della tradizione non pesa troppo sulla soggettività della scoperta individuale, come spessissimo accade in molti settecentisti e nello stesso Bach; né viceversa, la soggettività della ricerca personale si trova, come a volte succede in Cavazzoni, quasi disorientata e spaurita dalla mancanza d'un valido appoggio in esempi offerti dai predecessori d'imprese fortunate da imitare o di fallimenti da evitare.

Bernardo Pasquini appartiene invece all'epoca, dirò così, già *ufficiale* della musica strumentale e non strumentale. Il contrappunto e il senso tonale si sono ormai più che fissati, irrigiditi, in un complesso di regole da cui la musica non dovrà più sortire che ultimamente, nella seconda metà dell'800 per opera dei tanto blasfemati Debussy, Dukas e Ravel e Smith ecc. ecc. e dei loro predecessori russi. Lo stile del Pasquini è dunque un magnifico esempio di quello che ho già chiamato il presunto *limite di perfezione* della musica, equivalente alla forma scaltritamente *letteraria* in poesia. Ma, a parte l'ammirazione che dobbiamo tributare anche per gli abili come — in pittura — Raffaello e — in poesia — qualunque poeta esperto delle mille astuzie dello stile letterario; è un fatto però che, nelle arti tutte, quel tanto che un artista guadagna dall'esperienza d'una ricca tradizione tecnica, lo perde poi in semplicità, intensità e sincerità di sentimento. S'intende che con questo io non voglio esagerare propugnando una specie di preraffaellismo musicale. Voglio semplicemente combattere il pregiudizio sdegnoso che pesa su di alcuni musicisti più vicini agli arcaici e ai primitivi che non ai comunemente accettati per « classici ». Si ascolti infatti che cosa scrive del Frescobaldi un ottimo storico tedesco dell'arte organistica, A. G. Ritter: « Il maestro più geniale, quello che è più condizionato da sé stesso, era Frescobaldi. Ma la sua genialità spesso lo travia (!) a delle imprese che, per quanto esse e la loro attuazione siano interessanti, non di meno son troppo soggettive perché abbiano potuto esercitare un'influenza feconda sullo sviluppo generale dell'arte organistica, come l'esercitano opere d'arte che seguono leggi artistiche sviluppate secondo natura e non arbitrariamente estese. Frescobaldi rimase, in qual campo ove creò le cose più eccellenti, senza fedeli imitatori; le sue *bizzarrerie* oscurarono o chiusero agli altri la via che mena a quell'altezza sulla quale egli sta solo ». Dal quale stranissimo biasimo laudativo mi pare che risulti con una chiarezza che non ha bisogno di commenti quanto il Ritter, sebbene soggiogato dalla grandezza di Frescobaldi, sia poi, per la solita schiavitù alla *tradizione fissa*, costretto a chiamare arbitrario ciò che è semplicemente bello. Ma quanti pittori accademici oggi non chiamerebbero volentieri « arbitrario » Giotto o anche, senza risalire troppo lontano, il Beato Angelico!

Ora, in realtà, nessun giudizio è arbitrario quanto quello del Ritter. Prima di tutto il Frescobaldi fu maestro del Froberger e del Muffat, onde può esser considerato, anche storicamente, come uno dei capistipiti di quella schiera gloriosa di organisti tedeschi che dallo Scheidt vanno fino a Sebastiano Bach; in secondo luogo basta riprendere il nostro confronto tra il Frescobaldi e il Pasquini per convincerci che le cose stanno molto diversamente. Prendiamo un *ricercare* di Frescobaldi, quello, per esempio, in *sol minore* (tema: *sol, si re do si la*) pubblicato a pagina 24 della stupenda e purtroppo quasi unica raccolta dedicata al Frescobaldi da Fr. X. Haberl, e confrontiamolo col *ricercare* del Pasquini che ognuno può procurarsi per il modico prezzo di 25 centesimi nell'edizioncella (*de Musique classique*) diretta da Vincent d'Indy. Ciò che ci colpisce a prima vista, è una innegabile differenza di abilità formale tra i due *ricercari*. In quello del Pasquini il tema obbligato, caratteristica della « forma-ricercare » (sempre per regola nello stesso tono, tanto nel Frescobaldi quanto nel Pasquini), è saputo far udire, ogni tanto, come nella fuga tonale, alla quinta pur rimanendo nello stesso tono. Chi non sa la musica, pensi, per avere un'idea di questo tratto di bravura, a certi procedimenti di prospettiva per cui un quadro viene a risultare provvisto di alcuni determinati effetti scenici da qualunque lato lo si stia guardando. Nel *ricercare* del Frescobaldi niente di tutto questo: la tecnica vi è semplice, quasi rude: è ridotta allo stretto necessario. Ma se noi fermiamo la nostra attenzione sui temi dei due *ricercari*, ci accorgiamo presto di una cosa: che la tecnica del *ricercare* del Frescobaldi è nata spontaneamente dai bisogni, direi così, sentimentali del tema stesso. Al contrario nel Pasquini è il tema che nasce dai bisogni della tecnica, ossia che è trovato apposta per usare quei dati procedimenti contrappuntistici in cui il Pasquini si sente maestrevolmente sicuro. Si potrebbe dire che il *ricercare* del Pasquini, col suo un po' freddo tema scolastico, è un miracolo di *composizione*: mentre che il *ricercare* del Frescobaldi col suo tema divino di malinconia profondamente dolce è un miracolo di creazione.

Ma mi si potrebbe obbiettare che forse il Pasquini possa essere, come molti musicisti del 600, più ispirato musicista di soggetti profani che religiosi. Scegliamo allora due *pastorali* degli stessi autori, edite ambedue dal Torchi nel suo terzo libro dell'*Arte musicale italiana* (pagg. 223-261). La *pastorale* del Pasquini è infatti qualcosa di squisito, di delicato e anche di perfettissimo nel suo ben sviluppato *allegro* che presenta delle curiose somiglianze perfino con il *primo tempo* della *pastorale* di Beethoven. La *pastorale* del Frescobaldi — intitolata « Capriccio pastorale » — è più una serie di variazioni svolte su un tema d'una rudimentalità addirittura arcaica. Ma, anche qui, l'impressione delle due pastorali sebben bellissime ambedue è stranamente diversa. Nella *pastorale* del Frescobaldi è un senso della natura dolcissimo, ma severo e forte: in quella del Pasquini si sente già l'Arcadia: certe sue grazie un po' già leziose fanno venire a mente quel tipo troppo perfetto e sdolcinato di bellezza muliebre raggiunto sulla fine del 500 da molti pittori italiani, il quale poi, fissandosi sempre di più, doveva degenerare in quel tipo di volto paffutello e leziosetto a cui nel 700 si uniformano, con strana violentazione della natura, i volti di dama degli stessi ritrattisti.

Credo che quanto ho detto basti per invogliare qualche ardito studioso a raccogliere il germe di quest'idea fondamentale: che, per grande che sia la musica del 600, essa ha già nella sua fissità accademica il germe del suo futuro depauperamento, depauperamento vinto, solo in parte, dalla sana reazione dei romantici Beethoven, Wagner Schumann ecc. ecc.; e che quindi divenga sempre più necessario uno studio libero da pregiudizi accademici di quel grandissimo secolo che fu il 500, a noi sacro per aver dato la nascita a musicisti addirittura immensi come Palestrina e Frescobaldi. Del quale — sia detto di passaggio — è stranissimo come non esista quell'edizione universale che pure la casa Breitkopf ha dedicato, oltre che a Orlando di Lasso a Händel e a Bach, a un musicista che non so davvero se sia superiore al Frescobaldi, voglio dire allo Schutz, « il maestro, dice il Riemann, che primo fece conoscere alla Germania la riforma musicale profonda di cui l'Italia fu teatro verso il 1600 ». E perché allora non pubblicare anche colui che fu di questa riforma uno dei più grandi geni ed attuatori?

Giannotto Bastianelli.

Lèvati, e cammina.

Tanto indugiasti!... Non t'accorgi dunque
che si fa tardi?... — Lèvati, e cammina.
Sia per mar, sia per erta o sia per china,
fuor che qui dentro la tua strada è ovunque.

Strozza il singulto, e non voltarti indietro.
Nulla qui dentro è tuo, nemmeno l'aria,
nemmeno quella smorta cineraria
che agonizza nel carcere di vetro.

Di tuo non hai che l'anima, confissa
nel corpo come nucleo nel tronco,
una tunica nera, un sogno monco,
e l'affanno pesante che t'asfissia.

Pur sarai ricca, ricca senza fondo,
se riesci a varcar senza tremare
la soglia; se riesci, ecco, a svoltare
quell'angolo. — Vedrai, mutato, il mondo.

Perchè piangi nell'anima?... Si è forti
sol quando tutto si strappò dal nostro
cuore, anche il pianto; e solo, e solo il nostro
orgoglio in plenitudine ci scorti.

Che stringi in mano?... una piccola ciocca
o un'effige?... Ma gettala, che muoia
nel fango della via, se pur tu vuoi
la calma che il ricordo più non tocca!...

Nella selvaggia adolescenza, quando
davano i tuoi magnetici capelli
scintille al tocco delle dita, e snelli
i piedi in gaudio erravano, danzando

ritmi di libertà, Dio t'avea posto
nel cuore un dono. — Ed era più che l'oro
terreno, ed era più d'ogni tesoro
mortale. — Fosti in colpa. — E s'è nascosto.

E vivesti anni ed anni come sorda
e cieca. — Or parti. — Cercalo. — In viaggi
aspri, per vie lontane, fra linguaggi
strani, povera, sola, con la corda

dello spasimo insonne avvinta intorno
al cor, Romea Crociata del tuo bene,
cercalo!... E allor che avrai respiro e vene
arse alla rossa fiamma, e notte il giorno

parrà all'ansia de' folli occhi di febbre,
e tutto ormai sarà scontato, e, sazia
di gioia eterna, sentirai la Grazia
rifolgorarti nelle viscere ebbre,

tu rivedrai del Dono intatto impressa
l'effige nel tuo cuore, o fuggitiva:
solo allora saprai d'essere viva,
Pellegrina Crociata di te stessa.

La sera straniera

Sboccian le stelle elettriche e le stelle
del cielo, argentee, sulle vie che ignori
e non ti sanno. — In cerchi di splendori
t'immergi, e mai ti fûr l'ore sì belle.

Nome scordasti, e culla, e la menzogna
lunga e lo strazio dell'inutil pianto:
qui, se tu parli nel natio tuo canto,
niuno t'intende. — Passa: e taci: e sogna.

Novella pare l'anima in esiglio
a sè, come nell'impeto del fresco
fiorir di Marzo a sè par nuovo il pesco
roseo-chiomato, e di se stesso il figlio.

D'ogni basso livor tu l'hai detersa
fuggendo; ed or memoria più non hai:
sfiori, monda e leggera, il sempre e il mai,
in pura infanzia dal lavacro emersa.

Il liberato spirito si snuda
pel battesimo sacro. — Ardono gli astri
al rito. — E tu ti fai simile agli astri
senza tempo, o mia Vita, o Vita ignuda.

Ada Negri.

Il padre di Renato Fucini

Il 31 maggio del 1903 Renato Fucini veniva accolto con fragori di banda e clamori di « *Viva Neri Tanfucio!* » in un paese della maremma grossetana, tutto in festa per lui: il paese dei soffioni boraciferi: Monterotondo. L'autore dei *Sonetti* e delle *Veglie di Neri* era nato lì, sessant'anni avanti: l'8 aprile del 1843; c'era nato per caso, ma in quei.... *casi*, basta.

Il paese era tutto infiorato e *festonato*, e appunto il *festone* dell'ingresso portava una scritta suggestiva: *Dolci ricordi*.

— Mi s'inumidirono gli occhi di tenerezza — ebbe a dirmi il Fucini stesso una volta, riandando quella giornata indimenticabile.

« Dolci ricordi » è il penultimo bozzetto delle *Veglie*, ed è anche una pagina quasi autobiografica.... Quel « medico d'un comunello di montagna.... » è il dottor David, che, per la gran colpa d'essere un mazziniano e d'aver sognato e voluto affrettare l'unità e l'indipendenza italiana, ha perso l'ufficio governativo e si strapazza, s'arrapina in una miserabile condotta; e a Renato — per la scritta dell'ingresso — dovette ricomparire l'immagine del povero babbo perduto da tre anni: il 12 aprile del 1900.

Il dottor David fu un « tipo originale della Toscana rivoluzionaria » da poter fare anche, secondo il Biagi, la fortuna d'un romanzo che l'avesse scelto a protagonista: alto, magro: « una bella figura di granatiere della vecchia Guardia », come dice il suo figliolo.

A giudicare da quel suo sorriso, che i più prendevano per segno di lieta spensieratezza, e da quel suo conversare tutto piacevolezze, frizzi, motti caustici, bottate di volteriano, di scettico, di materialista, non si sarebbe detto quel carattere pensoso e forte che egli era, come non si sarebbe indovinata la sua ingenua filantropia dal misantropismo di certi suoi discorsi e dal *cannibalismo* di certi suoi versi.

Aveva conosciuto di persona Giuseppe Garibaldi, n'era rimasto sempre entusiasta, e a chi gli avesse detto bene di Garibaldi, come a chi gli diceva male de' preti, avrebbe dato la camicia. I mercanti imbroglioni sapevano bene che tasto conveniva toccare per votargli cantina e granaio a prezzi ridotti. Una persona intelligente e colta non lo poteva accostare senza innamorarsene, avesse pure la tonaca o il nicchio. Il priore di San Donato in Greti, nel comune di Vinci, il Picchiotti, quando, tornato « Canapone » sulle baionette austriache (1849) la polizia cercava i *liberali più compromessi*, non si peritò di nasconderlo in canonica per salvarlo.

Nel '47 la sua casa era un covo di cospiratori: nel '48 sarebbe volato anche lui — e aveva la moglie e una creatura di cinque anni! — agli eroismi di Curtatone e Montanara, se il Governo toscano non avesse frapposto inciampi e ritardato la partenza dei generosi. Arrivò fino all'Abetone, ma là seppe che ormai era tardi, ormai era finito ogni cosa in Lombardia e tornò indietro. L'anno dopo (egli, medico della Commissione sanitaria, faceva parte di quelle squadre volanti con cui il *Morfeo toscano asciugava tasche e maremme*) l'anno dopo, dicevo, perchè mazziniano, fu, *paternamente*, destituito.

Era, allora, a Campiglia Marittima; passò a Livorno a cercare una soluzione al problema del pane, poi trovò una condotta a Vinci, e finalmente, morto il babbo, si ritirò a « Dianella », cioè nel fondo de' suoi vecchi, a tre miglia da Vinci.

L'amore all'Italia non gli era costato poco — nel '57 s'era visto perfino condurre in ....*domo Petri* — ma nè gli strizzoni dello sgomento, nè il *sinibbio* della vecchiaia arrivarono a intristirgli nell'anima il sempreverde del patriottismo. Una sera, a « Dianella », mentre egli cena solo, entra la sua nipote Ida, la primogenita del figliolo, si mette al pianoforte e intona un inno fatidico del '48. È come una rievocazione magica, prodigiosa.... Al canuto patriotta si riaffacciano altri tempi, si riaffollano i vecchi sogni, tornano a raggiare le illusioni della gioventù; il cuore riprova i battiti, il martellare a furia del '48, le strette del '49.... O ricordi! O febbri! O delusioni! O amarezze! O angosce!...

L'inno finisce; la nipote — un fiore — si rizza, se ne va, scompare come una visione fantastica.... Muore l'ultimo accordo.... è scesa la notte.... Il dottor David ha smesso di cenare, non regge più all'ondate del sentimento, agl'impeti della commozione: china il capo sulla tavola e dà in singhiozzi convulsi.

***

Voleva un bene matto al figliolo; che era tutto lui, ma lo tirò su senza troppe delicatezze. Diceva: « Non voglio un ganimede parrucchiere! ».

Renato, si sa, come tutti i ragazzi svegli e sani, era un fulено, aveva l'argento vivo addosso, e il dottore — quando sentiva che gli principiava a girare il capo ed era per sgusciargli di mano qualche ceffone punto.... paterno, gli gridava: « Ragazzo, abbi giudizio tu, perchè io ne ho poco! ».

A Livorno avrebbe voluto che imparasse a notare; ma sì! Era tempo perso: una panraccia di.... bere! Il dottor David — che ne aveva pochi spiccioli e meno da spicciolare — un giorno gli trovò lui la scorciatoia per passare lesto lesto dal campo della teoria natatoria al.... *mare* della pratica: spazientito, l'agguanta per la collottola, come si fa coi gatti, e giù, senz'altro, così, ancora mezzo vestito!...

Erano fuori della scogliera del *vecchio molo novo*: ci sarà stato più d'un omo d'acqua!

***

Non aveva quella che si direbbe una buona cultura letteraria e nemmeno una gran dimestichezza con l'ortografia, ma aveva un cervello tutto fosforo, un ingegno acuto, vivido, scoppiettante e sfavillante in arguzie e sfiammante in epigrammi: veri epigrammi: il dottor David era un epigrammista *feroce*, come dice il suo illustre figliolo: « Guai a chi capitava fra le *unghie* della sua *lingua*! ».

Un giorno un prete, discorrendo, gli vien fuori con un *appetito divoratrice*, e, a un'osservazione che, naturalmente, gli fanno, impermalito, si picca, s'incoccia a sostenere d'aver detto bene; il dottore, allora:

> Chi sa che pensa, chi sa che dice
> Prete *appetito devoratrice*!
> Forse egli medita nel nero core
> Qualche *vendetta sterminatore*.

Quest'altro è per un consigliere comunale di Vinci, soprannominato « Tralacche » (tra le acche):

> E Tralacche sostiene che profeta
> Si scrive con l'accento sulla seta!

Un terzo?

> Lui
>
> Tornasse Giotto a noi da' regni bui,
> Non farebbe più l'o, farebbe *lui*.

Un quarto?

> Che bell'ingegno si ritrova Mario!
> A trent'anni sapea l'abbecedario;
> A trentacinque poi sapeva a mente
> Non mi ricordo.... ma mi pare.... niente.

Roba giocosa, bernesca, leggera, per chiasso.... Ma David Fucini era anche un vero umorista:

> Il panno funerario io l'amo tanto!
> È meglio d'ogni stoffa e d'ogni unguento:
> Calma il dolore e asciuga bene il pianto.

Celiava anche sulla morte, sulla sua stessa morte.... Quando, a 84 anni, rifinito dal male, in un fondo di letto, egli, dottore, capì che non si sarebbe più alzato, che la *commedia era all'ultimo atto*, si compose, stoicamente, l'epitaffio da sè, volle in camera un cartello con tanto di: « *Fuori il prete!* » e, chiamato il legnaiolo, fece ridere e insieme raccapricciare tutti nell'ordinargli la cassa: « *I chiodi non ce li voglio, io, sai! Le viti ci hai a mettere ... che non possa scappare!* ».

***

Un bel monumento a questa simpatica figura di patriotta e di galantuomo io so che l'ha costruito segretamente, amorosamente, il figlio con la penna dei « Dolci ricordi », nelle sue *Memorie*.... Un pomeriggio piovoso (aprile del '907) Renato Fucini stesso si compiacque di leggermene una pagina magistrale, potente: quella che narra come un giorno del '49 — l'*anno amarissimo* — il dottor David e altri liberali, su Monte Calvi, fremendo, con la morte nel cuore, col viso tra le mani, ascoltassero il rombo sinistro del cannone austriaco, giù, dalla parte di Livorno. Io, che volevo pigliar appunti, ero rimasto lì, con la mano abbandonata sulla scrivania, e tutt'e due — lettore e ascoltatore — ci cogliemmo in un atto non abbastanza furtivo: ad asciugarci gli occhi.

Ma, ahimè! Pochi giorni fa mi scriveva: « Le *Memorie* non le stamperò.... ».

Ferdinando Martini, — il presidente di quella « Leonardo », che vuol festeggiare l'arrivo felice, benaugurato del Fucini al quarto ....*anta*, con un pranzo, una targa d'oro e un albo pieno di firme, saluti, voti, pensieri d'amici e d'ammiratori — levando il calice per l'indefettibile e indeprecabile brindisi, preghi l'amico, veda di fargli cambiar idea.

Arnaldo Zanella.

CERVANTES e UNAMUNO

Don Chisciotte e Unamuno, sarebbe meglio dire; perchè don Miguel de Unamuno, filologo, filosofo, poeta, drammaturgo, giornalista, oratore e rettore dell'Università di Salamanca, è l'apostolo più fervente, più esaltato del chisciottismo; e il chisciottismo è tutt'altra cosa che, diciamo così, il cervantismo, anzi, a detta dello stesso Unamuno, è proprio tutto l'opposto. Sarebbe come dire, se si potesse, orlandismo e ariostismo: due cose antitetiche per eccellenza, perchè Orlando è pazzo per amore e l'Ariosto, che non fu mai pazzo per alcuna cosa, si burla anzi di quella pazzia; come della pazzia di gloria che anima Don Chisciotte si burla il Cervantes, che desiderò forse la gloria, ma con quella serietà e serenità di mente che gli permise di foggiare in modo così sublime il suo comico eroe e di riderci sopra il suo riso meraviglioso. L'Unamuno, infatti, nella sua *Vida de D. Quijote y Sancho* (uscita ora in veste italiana, editore il Carabba di Lanciano e traduttore Gilberto Beccari), si comporta proprio come un uomo innamorato che, preso d'entusiasmo, non per la figura artistica dell'Orlando ariosteo, ma per l'anima e le avventure di lui, si mettesse a commentare le ottave dell'Ariosto vivacissimamente, appassionatamente, amando, errando, sognando, impazzendo col suo eroe, e pigliandosela con l'Ariosto o tenendogli il broncio quando lo vedesse sorridere sulle gesta del furibondo paladino. Perchè l'entusiasmo chisciottesco dell'Unamuno arriva appunto a questo: a cacciare in un canto il povero Cervantes, dandogli uno scarsissimo merito d'avere scritto il *Don Chisciotte*. « Don Chisciotte e Sancio — dice egli infatti — nacquero perchè il Cervantes narrasse la loro storia ed io la spiegassi e commentassi ». Ma, in realtà, egli dà un'importanza ancor minore al Cervantes; il quale, secondo lui, ha avuto, sì, il merito o piuttosto la fortuna di incontrarsi in Don Chisciotte e di raccontarne, da freddo storico, la vita; ma non ne ha compresa l'anima. Chi l'ha compresa è l'Unamuno, non istorico, ma poeta, ma filosofo, ma apostolo, che della grandezza spirituale dell'idalgo mancese è quindi il solo o il primo rivelatore.

Don Chisciotte, per l'Unamuno, è la Spagna ideale che vuol trionfare dell'umile pratica prosaica Spagna dei politicanti e degli affaristi, una Spagna ideale non paga soltanto dei piccoli problemi che, vinta e maltrattata, oggi discute, della colonizzazione interna, dell'irrigazione e di cose simili, ma vogliosa soprattutto, anzi unicamente, di gloria; è l'umanità ideale, ebbra di sogno, che procede verso una sua alta avventura, combattendo con se stessa, combattendo con la morte, vogliosa appunto di grandezza e di immortalità. Ogni atto dello sparuto cavaliere, che a tanti, a tutti finora, aveva destato il riso o il sorriso, desta nell'Unamuno un palpito di amore. Il pazzo idalgo, imbevuto delle sue letture, celebra ad alcuni ignoranti caprai l'età dell'oro con una rettorica che lo stesso Unamuno trova volgare; ma « in quell'arringa — commenta l'Unamuno — non è l'arringa medesima, di per sè molto comune, ma il fatto di rivolgerla a dei rustici caprai che non l'avrebbero intesa, ciò che dobbiamo considerare, poichè in ciò si fonda l'eroismo dell'avventura. Avventura è infatti, e delle più eroiche. Perchè parlare è una sorta e il più delle volte la sorta più meschina d'operare; ed è eroica avventura porgere il sacramento della parola a coloro che non la sanno comprendere nel vero senso materiale. Ci vuol della fede nello spirito a parlar così ai torpidi d'ingegno, certi che senza intenderci c'intendono e che il seme si va a porre nell'intimo dei loro spiriti senza che essi se ne preoccupino ». Il Cervantes, è vero, il « malizioso » Cervantes, come lo chiama a questo punto l'Unamuno, giudica le parole dell'immaginoso cavaliere un « inutile ragionamento », e accanto a Don Chisciotte fa risaltare la figura di Sancio che taceva, durante il poetico incomprensibile discorso, « ma era intento a ingollar ghiande e visitava spesso il secondo otre, sospeso a un ramo di sughero perchè il vino si mantenesse fresco ». E anche qui l'Unamuno: « Ciò che pensasse Sancio dell'arringa del suo padrone non lo so; ma so ciò che penserebbero di essa i nostri Sanci d'oggi, i quali cercano, prima di tutto, quelle che si chiamano soluzioni concrete, e, quando si mettono ad ascoltar qualcuno, vanno a sentire che rimedi offre loro per i mali della patria o per qualsiasi altro male. Hanno fatto l'orecchio alle parole dei ciarlatani che dall'alto di una carrozza, nella piazza del mercato, vendono boccette di qualsiasi droga, e così, appena qualcuno parla loro, aspettano che metta fuori la droga in bottiglia. Mentre si parla loro, tacciono e mangiano ghiande, e dopo si chiedono: ma in concreto? Tutto ciò che si riferisce al secolo d'oro entra loro da un orecchio ed esce dall'altro.... ». Don Chisciotte incontra alcuni galeotti che erano stati presi « per forza e non per loro volontà », e dopo un inutile fervorino alle « signore guardie » perchè mettano in libertà quei disgraziati che ad esse non hanno fatto alcun male e lascino la cura della punizione a Dio, ricorre alla forza e li strappa dalle mani delle guardie. Ora un altro illustre spagnuolo, un chisciottista anzi, il Ganivet, dice che il Cervantes « nel suo libro immortale separò recisamente la giustizia spagnuola dalla giustizia volgare dei codici e dei tribunali; la prima incarnò in Don Chisciotte, la seconda in Sancio Pancia. Le uniche sentenze giudiziali moderate, prudenti ed equilibrate che nel Don Chisciotte si contengono sono quelle che Sancio dettò durante il governo della sua isola; invece quelle di Don Chisciotte sono apparentemente assurde, perchè appartengono a una giustizia trascendentale: alcune volte esagera, altre volte fa tutto il contrario, tutte le sue avventure sono rivolte a mantenere la giustizia ideale nel mondo, e quando s'imbatte nella ciurma di galeotti e si accorge che lì ci sono dei criminali effettivi, si affretta a metterli in libertà ». Perchè? Perchè, dice il Ganivet, non si ha diritto di punire un colpevole quando altri se la svignano per le scappatoie della legge, e perchè l'impunità di tutti i colpevoli è più giusta, per uno spirito nobile e generoso, sebbene contraria alla vita regolare della società umana, che il castigo degli uni e l'impunità degli altri. Ma è deplorevole — osserva l'Unamuno — che il Ganivet non sia arrivato alla fede, « alla fede salvatrice, alla convinzione che la storia dell'immaginoso idalgo è una storia vera e per di più eterna, poichè si sta effettuando di continuo in ciascuno dei suoi credenti. Non è che il Cervantes volesse incarnare in Don Chisciotte la giustizia spagnuola; la trovò nella vita del Cavaliere e non fece altro che riferirci come stavano le cose, per quanto senza comprenderne tutta la portata. Non vide neppure l'intimo contrasto che sorge dal fatto che fosse Don Chisciotte, il castigatore dei mercanti toledani, del biscaglino e di tanti altri ancora, quello stesso che negava ad altri il

diritto di castigare». Don Chisciotte castiga, infatti, come castigano Dio e la natura, immediatamente, per naturalissima conseguenza del peccato; l'uomo nobile, generoso, quando si sente offeso, si vendica tosto, ma poi perdona. «La mia fede in Don Chisciotte — aggiunge l'Unamuno — mi dice che tale fu il suo intimo sentimento, e se il Cervantes non ce lo rivela, è perché non aveva la capacità di penetrarlo». E poiché i galeotti, per tutta gratitudine a Don Chisciotte, lo assalgono a colpi di pietra così furiosamente da farlo stramazzare per terra, l'Unamuno è anche di ciò tutto lieto e dice che noi dobbiamo imparare a liberare i galeotti appunto perché essi non si mostreranno riconoscenti verso noi, «poiché, se contassimo anticipatamente sulla loro riconoscenza, la nostra impresa non avrebbe valore».

Ancora. La volgare catinella da barbiere, che Don Chisciotte afferma essere l'elmo di Mambrino, suscita le beffe degli increduli, e l'ardito idalgo, acceso dal più nobile sdegno, grida allora che a chi sosterrà il contrario egli dimostrerà che mente, se è cavaliere, e, se è scudiere, che arcimente mille volte. E l'Unamuno: «Così, così, signor mio Don Chisciotte, così; è il coraggio sfrontato d'affermare a voce alta e alla presenza di tutti e di difendere con la propria vita l'affermazione, quello che crea tutte le verità». Scoppia, infatti, fra gli ascoltatori di Don Chisciotte, una rissa tremenda: chi sostiene che la bacinella è un elmo, e chi invece che è una bacinella. Ed ecco — così commenta l'Unamuno — «ecco i beffatori di Don Chisciotte, beffati da lui, chisciottizzati a loro dispetto, entrati in contesa, lottare valorosamente in difesa della fede del Cavaliere, pur senza condividerla. Son certo, per quanto il Cervantes non ce lo dica, che dopo tutte quelle bòtte che si dispensarono i partitanti di Don Chisciotte, i chisciottisti o elmisti avranno cominciato a dubitare che il bacino fosse tale e a credere che fosse l'elmo di Mambrino, poiché avevan sostenuto tal crèdo con le loro costole. Bisogna affermar qui, una volta di più, che sono i martiri che fanno la fede, più che la fede i martiri». E tutto il nostro male — continua lo scrittore basco — è appunto la codardia morale, «la mancanza di slancio per affermare ognuno la propria verità, la propria fede e difenderla. La menzogna avvolge e soffoca le anime di questa casta di agnelli sonnolenti, stupidi per mancanza di criterio. Si proclama che ci sono dei principî indiscutibili, e quando si tratta di metterli in pratica, non manca chi alzi le grida al cielo. Non è molto che domandai si chiedesse la deroga di certi articoli della nostra legge d'istruzione pubblica, e un gregge di codardi si mise a belare che era inopportuna e importuna, ed altre parole più acerbe e più incivili. Inopportuna! Sono stanco di sentir chiamare inopportune le cose più opportune, tutto ciò che turba la digestione dei sazi e fa infuriare gli stolti. Che cosa si teme? Che avvengano delle contese e scoppi di nuovo la guerra civile? Meglio che mai. È quello di cui abbiamo bisogno. Sí, ne abbiamo bisogno di una guerra civile. Bisogna affermare che debbon essere e che sono elmi i bacini, e bisogna che nasca una lite come quella dell'osteria». E quando a Barcellona il Cavaliere della Bianca Luna, cioè Sansone Carrasco, baccelliere di Salamanca, sconfigge il povero Don Chisciotte, l'Unamuno, ricordando che Barcellona appunto, centro e faro della nuova vita industriale di Spagna, è la città dove oggi più si grida contro il chisciottismo, e dimenticandosi probabilmente (o non so se ricordando meglio) d'essere rettore dell'Università di Salamanca, esce, sempre più commosso, sempre più infocato, in questo grido: «Viva Don Chisciotte vinto e maltrattato! Viva Don Chisciotte morto! Regalaci la tua pazzia, eterno Don Chisciotte nostro! Regalami la tua pazzia e lasciami sfogare nel tuo grembo. Se tu sapessi quel che soffro, Don Chisciotte mio, tra questi tuoi paesani, il cui tesoro di pazzia eroica ti portasti via, lasciando loro soltanto la petulante presunzione che ti perdeva. Se tu sapessi come sdegnano, dall'alto della loro stupida e insultante sanità, ogni fervore di spirito e ogni ansia di vita! Se tu sapessi con che brutale gravità ridono delle grazie di quella che credono pazzia e prendon gusto di quel che stimano un vaneggiamento! Oh, Don Chisciotte mio, quale superbia, quale stupida superbia, la superbia silenziosa di questi bruti che chiamano paradosso quanto non è registrato con etichetta nel loro cervello, e brama di originalità ogni libero volo dello spirito! Per essi non ci sono ardenti lacrime versate in silenzio, nel silenzio del mistero, perché questi barbari credono di aver tutto risolto: per essi non ci sono inquietudini dell'anima, poiché si credono nati in possesso della verità assoluta; per essi non ci sono altro che dogmi, formule e ricette. Hanno tutti un'anima da baccellieri».

Altri esempi è inutile riferire: il libro dell'Unamuno è tutto così, un commento di nuovo genere, singolarissimo, stranissimo, che ora vi urta e vi offende o vi conduce il riso sulle labbra, ora vi seduce e vi affascina, con la malía che hanno tutti i grandi entusiasmi, tutti i grandi fanatismi. Fanatismo infatti, ancor più che entusiasmo, sembra l'amore dell'Unamuno per il suo eroe. Altre due anime gemelle di Don Chisciotte egli vede nella sua Spagna, anime grandi di folli amatori e di folli sognatori, Teresa di Gesù e Ignazio di Loyola, e ne evoca il nome e le gesta tutte le volte che, seguendo il suo idalgo, glie ne vien l'occasione. L'appassionato cavaliere di Cristo gli pare anzi degno, sopra ogni altro, di chiamarsi fratello di Don Chisciotte, egli che cominciò la sua fortunosa vita, mistica ed eroica, come il buon idalgo della Mancia, e in tante avventure, ma specialmente per il sogno e l'ideale che lo sorressero nel suo cammino, gli fu somigliante; egli che dopo la ferita di Pamplona, lette per caso le vite di Cristo e dei santi, invece dei libri di cavalleria che aveva chiesti, e risoluto di imitare e mettere in opera ciò che aveva letto, si pose per via una mattina, accompagnato da due servi, senza tener conto dei consigli dei suoi fratelli, e diventò il cavaliere di Cristo; come sarebbe diventato il cavaliere di Dulcinea del Toboso e sarebbe uscito per via accompagnato da Sancio Pancia e schernito dai famigliari e dal mondo tutto, risoluto come Don Chisciotte a mettere in opera ciò che aveva letto, se invece della vita di Cristo e dei santi gli fossero capitati sotto gli occhi, come a Don Chisciotte, dei libri di cavalleria. Don Chisciotte, Ignazio di Loyola, santa Teresa: la Spagna ideale, l'umanità ideale, secondo l'Unamuno. L'altra Spagna è quella di Sancio Pancia e di... Cervantes. Il Cervantes, che per l'altro chisciottista, il Ganivet, è l'intelletto che conosce più a fondo l'anima spagnuola, per l'Unamuno invece, abbiamo visto, è un modesto uomo che ha avuto la fortuna di incontrarsi in Don Chisciotte e d'esserne il freddo incolore storico, spesso senza comprenderlo. E questa, questa appunto, della strana opera dell'Unamuno, è la stranezza che mi ha maggiormente colpito. Perché a quel povero Cervantes, dopo che egli e i suoi contemporanei ebbero visto il cavaliere della Mancia come era veramente e come bisognava vederlo, a quel povero Cervantes tutti gli interpreti e i critici che vennero dopo attribuirono, sia pure con l'onestissimo desiderio di esaltarne maggiormente la gloria, le intenzioni più recondite, i fini più sublimi. Un'idea del modo con cui fu visto il *Don Chisciotte* dai contemporanei del Cervantes ce la dà un nostro italiano, il Tassoni (la prima parte del *Don Chisciotte* uscì nel 1605 e la seconda nel 1615, e appunto nel 1615 fu composta la *Secchia rapita*), il quale non fu certo un imbecille (l'Unamuno vedrebbe in lui un bellissimo tipo di chisciottista) e ritenne tuttavia sul serio che il suo conte di Culagna, cioè uno spaccone pusillanime perfetto che conosce i pericoli e li sfugge, discendesse per via diretta da Don Chisciotte, e pensò anche come possibile un'aggiunta al poema del Cervantes, dove si raccontassero tutte le vili e sciocche imprese del conte Brusantini, che egli non aveva fatto in tempo a raccontare nella *Secchia*. Oggi, dopo vari secoli di amore e di ardore per il *Don Chisciotte* e di esaltazione sempre crescente del capolavoro spagnuolo, solo l'idea che ci possa essere una parentela fra il pazzo ma generoso e coraggioso idalgo e il vile abbietto conte di Culagna ci fa venir la pelle d'oca. Allora no: allora si scorgeva del buon cavaliere il lato ridicolo soltanto, anzi il lato ridicolo delle sole sue avventure, non quello, sempre ridicolo ma sublimemente ridicolo, della sua anima. Lo si vedeva — diciamolo pure — come si vedeva ieri Tartarin di Tarascona; perché, del resto, Don Chisciotte e Tartarin hanno la stessa natura fondamentale: l'uno fatto pazzo dai racconti di cavalleria, l'altro dai racconti di viaggi; solo che la uguale materia è stata diversamente elaborata, e così Don Chisciotte, superba creazione d'arte, si è elevato sempre più col tempo e Tartarin invece tende col tempo a diminuire d'importanza, se non a scomparire. Materia eguale: il riso sopra una particolare mania di particolari uomini. Gli spiriti colti e raffinati contemporanei del Cervantes trovavano ormai ridicolo l'amore per i libri cavallereschi persistente nelle classi medie; contro questi libri per di più s'era scagliato il Concilio di Trento e in Ispagna editti di re e filippiche di scrittori ecclesiastici; il Cervantes ricorse ad un'arma più efficace: il sorriso. E ne uscì un capolavoro. Ora è vero che nelle grandi opere d'arte si vedono moltissime cose che il loro creatore non aveva vedute; ma non di rado ci si vede troppo, e sempre tuttavia si pretende che il primo a volere e a vedere sia stato il creatore dell'opera. L'Ariosto è stato fortunato — o sfortunato, non so, — a uscire col suo *Orlando* in Italia quando già Dante aveva occupato il primo posto. Se no, chissà che cosa si sarebbe detto di lui! Probabilmente tutto quello che si è detto e si dice di Dante. E poiché il *Don Chisciotte* è la maggior opera d'arte della Spagna, è toccato e tocca al Cervantes quello che da noi è toccato e tocca all'Allighieri.

Al Cervantes, ho detto; perché era giusto che toccasse a lui. Ora la stranezza dell'Unamuno, che è una bellissima, audacissima ma assennatissima stranezza, — sta'a vedere che comincio a diventare un chisciottista anch'io! — sta appunto in questo: nell'avere esaltato il *Don Chisciotte* come nessuno forse osò mai esaltarlo, ma ponendo risolutamente in un canto il Cervantes. Era tempo finalmente che si trovasse un interprete tanto modesto che non pretendesse di affibbiare tutti i suoi vaneggiamenti all'autore da lui preso a commentare e non volesse dar a bere di essere stato il primo a indovinare, il primo a veder bene; e tanto orgoglioso però che non temesse di sostenere fermamente, contro il suo stesso autore, che l'opera d'arte bisognava vederla come egli, l'interprete, nuovamente e liberamente l'aveva veduta. Oh, che senso di piacere e di sollievo pensare che un giorno potesse avvenire questo anche da noi! Che uscisse un qualche commentatore del divin poema a dirci: so benissimo che Dante non fu né guelfo né ghibellino, né bigotto, né mangiapreti, o, meglio, non so niente affatto che cosa egli fosse; ma a me fa comodo sentire nella *Commedia* lo spirito torbido pauroso del medioevo che si arretra o minaccia all'avanzarsi dei nuovi tempi, o lo spirito di ribellione e di libertà che faticosamente si scioglie dalle pastoie medioevali e trionfalmente annunzia la luce nuova; a me fa comodo, e ci vedo quello che voglio vederci e di Dante non me ne importa. Che senso di sollievo! Perché se questo commentatore ci avesse scritta una bricconata, poi potremmo far subito giustizia di lui, senza temere che la letteratura dantesca ne avesse a soffrire. Se invece ci avesse data un'altra opera d'arte o di pensiero, come ci ha dato ora l'Unamuno, potremmo, a parte Dante e a parte la *Commedia*, salutare l'avvento di un nuovo poeta o di un nuovo pensatore.

Mi fermo; perché l'esempio dell'Unamuno non so dove possa condurmi, e anche perché, ora che ci penso con più calma, è difficile trovare da noi un capolavoro d'arte che si presti, come il *Don Chisciotte*, ad essere per folle amore così violentato, e difficile trovare uno scrittore che si presti a compiere una tale violenza con la splendida audacia che l'Unamuno ha avuta nel suo commento. Nuovo e originale commento, s'è visto, benché non tutte le idee che vi sono espresse e neanche lo spirito chisciottesco che lo informa siano nuovi ed originali. Nuovo per il modo, per il gesto, per il tono, e quindi più come opera d'arte che come opera di pensiero.

Giovanni Nascimbeni.

L'Esposizione internazionale d'Arte a Firenze

Credo che dai bei tempi della vecchia «Promotrice» non si sia avuta in via della Colonna una esposizione come questa organizzata dalla Società delle Belle Arti, che ai consueti locali, insufficienti per una mostra di qualche importanza, ha coraggiosamente aggiunto due vasti saloni di ottime proporzioni, bene illuminati e decorati con la massima semplicità ma anche con gusto squisito. E in questi e nelle altre sale e salette le opere sono collocate comodamente, in due file basse, sí che le si possono osservare con tutto l'agio desiderabile, e sono collocate quasi sempre sapientemente, anche se qualche tela di centro è là, più per le sue vaste dimensioni che pel suo valore. E rigorosa è stata, più di quello che non si sia fatto finora, la scelta, anche se in qualche caso la giuria ha dovuto tener maggior conto delle buone intenzioni che del resultato ottenuto. Ad ogni modo — e credo che questo avvenga per la prima volta — non vi si trova nessuna volgarità, niente che sia stato fatto pel facile commercio.

Manca piuttosto a questa esposizione una certa unità, causata da due fatti diversi: dalla assenza, cioè, di un gran numero di artisti toscani che le potevano dare quello speciale carattere regionale che principalmente dovrebbero avere simili mostre; e dalla presunzione — mi si perdoni la parola — di chiamarla internazionale, mentre i pittori stranieri sono pochi, differentissimi, disparati e rappresentati quasi senza eccezione da opere mediocri.

Io credo che sarebbe più utile — quando proprio si volesse dare a queste esposizioni alcun che di internazionale — invitare ora un gruppo, ora un altro, a vicenda, sí che fosse possibile di mostrare al pubblico nostro, più adeguatamente e più logicamente e in un certo corso di anni, quello che di nuovo si fa fuori d'Italia.

Ma lasciamo i consigli, e visitiamo un po' la mostra, di sala in sala, poiché non è possibile — per quella mancanza di unità cui ho accennato — parlare di gruppi speciali, né d'altra parte sarebbe giusto che anche oggi trattassi soltanto dei giovanissimi espositori, come ho fatto gli anni passati.

Nel vestibolo, mentre solo l'imitazione rossesca ci fa sostare un momento dinanzi alla cera del Passaglia — cui augureremmo di far da sé, come sente e come vede — ci attrae piacevolmente per l'audacia della linea l'*Icaro* del Tedeschi, ci interessano il cavallo stanco, *Giunto alla mèta*, del Mestica e l'*Uomo che ride* del Montececon, ci dà un godimento sereno l'*Ofelia* del Ciampi, modellata morbidamente. Alle pareti, accanto a quelle magistrali del Graziosi, le acqueforti robuste del Fantoni e quelle accurate del Vittorini.

Il primo salone è quasi esclusivamente dedicato alla figura, e vi noto una *Ragazza che cuce* del Passigli, di una fattura spigliata e briosa, che mostra come questo pittore cerchi di rinnovarsi, ed un ritratto di signorina ove il Gatteschi raggiunge una simpatica sobrietà ed una squisita eleganza.

Poi, verso il fondo, ci attrae un gruppo di tele di Emilio Notte, che mantiene la promessa fatta l'anno passato, sorpassando felicemente i primi tentativi, le prime ricerche. Di quella sua fattura accidentata, ove il modellato appariva quasi eccessivo, rimane appena un ricordo in una delle *Parche*. Ma negli altri suoi pezzenti e disperati, mentre dell'antica maniera si mantiene la robustezza costruttiva, si vede un fare più semplice e più sommario che aumenta la tragicità delle figure e dell'insieme.

Ricordo specialmente la testa della *Madre*, condotta con una speditezza da gran maestro con larghe e rapide pennellate, e la folla dei pitocchi appena accennata, in *Miseria*, con tocchi ancora più rapidi e impulsivi; mentre nei *Vecchi* che stanchi e ricurvi sfilano lungo il bianco muro della cattedrale, tutto è curato sobriamente come in un affresco quattrocentesco, e come in un affresco il colore, messo giù a larghe masse, è, con ottimo effetto, opaco e sordo. Oh la vecchina dalla gialla faccia, rincalcagnata, che guarda di sotto in su, e tiene le mani nascoste nel grembiule! e quella sua compagna che ci volge le spalle, con la grande pezzuola rossa in capo, e la vita verdone, e la sottana turchina: rosso, verdone e turchino fatti opachi e sbiaditi dalla polvere, dal sole, dall'acqua! Esse hanno veramente una grandezza pascoliana.

Accanto al Notte, appare meno costruito e più tinto, nella *Carovana*, il Giunti che pur rivela buone qualità di pittore; mentre tra loro il Covelli, con una simpatica testa muliebre di larga fattura, raggiunge una gustosa nota decorativa, e Ruggero Focardi, nelle due grandi figure dei *Contadini del Garda*, si dimostra solido nel costruire, sicuro e robusto nell'eseguire.

Al centro del salone, nel bronzo del Niccolini, trionfa la carne di una acerba ma già esuberante fanciulla olandese.

Nella sala attigua — la seconda — dominano i paesisti e predominano i veneziani: nel suo insieme farebbe onore a qualsiasi esposizione nazionale.

Vi sono i due Ciardi; Guglielmo con due di quelle vedute veneziane, di una Venezia passata come quella del Guardi; e Beppe con quattro cose, tra le quali però alla *Barca dei montoni* preferisco *Le rose dell'estuario*: un delizioso gruppo di bambini vestiti di rosa e di bianco, e che brillano nel verde vivo del prato, sul grigio azzurro della laguna, sul perlaceo del cielo nuvoloso, mentre tra l'acqua e il cielo, lontana lontana, si profila in una incerta linea bianca, rilevata da un pallido raggio di sole, Venezia; e a quella prima tela preferisco pure la *Fanciulla dei campi*. Vi sono, Ferruccio Scattola con due visioni, più che impressioni, delle *Fonti del Clitunno* e del *Giardino silente*; Marius de Maria col *Pomeriggio di un fauno* e i *Crocifissi di Henni*, che si rivedono sempre volentieri; e il Bezzi con tre tele ch'egli intitola *Poesia autunnale*, *Armonie della sera* ed *Elegia vespertina*: musica e letteratura cioè, ma poca pittura. Sembrano infatti tele preparate per dipingervi su, od a me hanno fatto l'effetto di paesi di un seguace del Corot lavati poco coscienziosamente da un energico restauratore.

Ma il Bezzi non è il solo a far così per opporsi al verismo; anche in questo salone e negli altri e nelle sale del primo piano, vi sono tele nelle quali il paese è trattato volutamente di maniera e quasi sempre al tramonto od a notte, quando cioè alle cose si può immaginare di dare la forma e il colore che meglio piacciono, senza troppa preoccupazione di verità. E così in queste tele abbiamo alberi verdi accanto ad alberi gialli ed alberi rossi; cieli affocati su piani bui; e certe figurette che per essere ideali spesso e volentieri stanno anche male in piedi. A guardarle, sembra d'esser tornati ai beati tempi dei Markò, i quali, a dire il vero, disegnavano meglio e il vero studiavano forse più di quanto si crede ed appaia nelle opere loro. In questi nuovi Markò non sappiamo se il disegno e lo studio siano volutamente dissimulati per amore di letteratura e di musica pittorica, o per altra ragione.

Certo si è che, dopo un'occhiata, preferiamo fermarci, sempre in questo secondo salone — o sulla gran tela del Maggi, *I casolari che attendono*, un po' monotona, un po' dispersa — se così posso dire — ma che ha sempre della grandiosità nella infinita tristezza; e meglio ancora sul *Tramonto* di Luigi Gioli, così solido di piani, così giusto di luci; o sui paesi toscani di Francesco Gioli, ove una misurata armonia è sempre rilevata da qualche bella nota vivace; o sul pastellino di Angiolo Torchi, che ci rievoca una delle suggestive stradette della nostra campagna nel quieto svariare dell'ombra e del sole; o finalmente nella *Mattina d'ottobre* del Gambogi, ove il giuoco delle prime luci, pigre e stanche, è studiato con amore e reso con efficacia.

Altri invece si fermerà forse dinanzi alle galanti sinfonie in sordina — per non dire

in falsetto — del Protti, o dinanzi alla *Madre contenta* del Coromaldi, contenta del suo bel bambino roseo, della sua vivacissima vesta, del sole che la fa abbagliare; contenta quanto l'altra madre modellata superbamente da Emilio Quadrelli. Ma *Gioia* è un gruppo troppo noto perché se ne debba parlare. Meglio accennare ai due gessi che lo Sancheggiano: sono del Dazzi. Una gran vasca — *Giovinezza* — attorno alla quale sgambettano delle donnine graziose, e un *Vitellino* tutto impaurito, che sembra impuntarsi lì tra tutti quei quadri, modellato mirabilmente.

* * *

Nell'antico salone, tra un autoritratto di Alceste Campriani — che qui e altrove espone vasi e tele di paese un po' stanche — interessante per l'effetto di controluce raggiunto, ed un ritratto di signora ove Romeo Costetti ha ricamato una sottile armonia di bianchi e di rosa su di un grigio opaco; di contro ad una testa dell'onorevole Rosadi dipinta, dallo stesso Costetti, robustamente, Elisabetta Chaplin espone due tele di figura di una fattura sommaria, quasi direi spavalda, mirabile in una giovine artista quale ella è. In queste due tele, cose e persone — quelle appena accennate a servire di contorno e di sfondo, queste invece solide nella costruzione e ben decise nei piani — sono viste come in un pulviscolo colorato, verdastro nell'*Autoritratto*, rosaceo nella *Lettura*, che dà origine ad un giuoco abilissimo di riflessi, studiati con la massima cura.

In questo stesso salone piace ritrovare il Panerai che specialmente nelle vacche accosciate del *Riposo* — d'una fattura ampia e spedita — sembra aver ritrovata la sua strada, quella strada lungo la quale aveva lasciato il *Cavallo malato* ed il *Guado*; e piace scorgere nelle pecore dello Zardo (*Pascolando*) una robustezza ed una vigoria tutta nuova; mentre lì accanto, il Fantoni ci offre con l'*Amica morente* l'aspetto solenne della montagna che s'allontana azzurrastra, quasi coronando l'immensa prateria riarsa, ove è raccolto il gregge ed ove il pastorello guarda addolorato la sua pecorina morirgli tra le ginocchia. La fattura sommaria, a grandi masse, aumenta l'effetto voluto.

Nelle salette appresso è una buona mostra di bianco e nero. Vi sono le acqueforti di Emilio Mazzoni Zarini d'un'eleganza nervosa; e quelle di Giulio Colucci che ripetono i bagliori tripolini sformanti uomini e cose; e quelle accurate del Falorsi, che nel *Cantiere* ottiene dall'acquaforte la sicura minuzia del bulino.

E vi sono anche quelle della novissima scuola dell'incisione, messa su all'Accademia pel buon volere di Lodovico Tommasi e di Celestino Celestini e tutelata amorosamente da Francesco Gioli. Il Celestini n'ha alcune perugine, ove le masse d'ombra e di luce son rilevate con grande efficacia; ed a queste si avvicinano quelle di una giovanissima scolara, la signorina Hortensia Morici, che rievoca suggestivamente antiche vie di Spoleto; mentre invece la signorina Bona Ceccherelli tenta felicemente la stampa a colori, e Francesco Chiappelli oscilla tra la imitazione del Graziosi — nel *Cantiere* — e tra una più libera interpretazione del vero — nei *Cipressi*.

Tra i disegni ricorderò quelli magnifici del Notte, dal tratto risoluto e sicuro; quelli un po' perversi e non so quanto sinceri del Sensani; e alcune teste deliziose della contessina Eleonora Pandolfini.

Poi, dopo una corsa per la « Sala delle rose » ove noto soltanto un ritratto di signorina del Drei, modellato dolcissimamente — col fiato, direbbe un buon toscano — e un altro ritratto in bronzo, di lui, deciso, invece, e risoluto nei piani, saliremo alle stanze superiori.

Qui, nella saletta che ancora conserva nel fregio violaceo l'inno che Adolfo De Karolis ha cantato pittoricamente all'olivo, la Commissione di collocamento ha voluto raggruppare un po' di divisionismo e un po' di puntillismo, con un po' d'eccezione. E quanto vecchi ormai l'uno e l'altro! In queste tele a bioccoletti, a chicchi, a lumachette policrome — scientificamente divise — manca perfino la luce, a meno che non si scambi per luce un vuoto e chiassoso vortice di colori.

Solo Vittorio Meoni ci riposa con le sue quiete — anche se un po' sorde e fioche — armonie d'un divisionismo sobrio e timido come quello di Vittore Grubicy, che quattro delle sue delicatissime espone nell'ultima sala, la decima.

Nella nona, in contrasto con qualche paese che ho già definito come un ritorno al passato, ai vecchi Markò, sono alcune vivaci e briose impressioni della contessina De' Nobili, dei limpidi *Ulivi* del Focardi, un decorativo tramonto del Bastianini, e certi ricordi veneziani condotti magistralmente da Mario Cini con una sua tempera grassa, sugosa, che gli permette una rapida improvvisazione e dà a questi suoi quadretti una luminosità ed una atmosfera limpida e vivida che circonda i marmi umidi, gli ammattonati caldi, le figure schizzate con sorprendente bravura.

Nell'ultima sala, accanto a Filippo Carcano, grandioso tanto nei piccoli bozzetti che nella più vasta tela della *Pagoda* — una calda fantasia di colore — due pietose tele di Edoardo Dal Bono, cincischiate, stonate. Povera Sibari e povera Napoli! A guardarle sembra di esser tornati cento anni indietro, ai più infelici tempi della nostra pittura di paese.

Meno male che c'è lì a consolarci un *Viale* di Gino Romiti — che non è però delle sue cose migliori — ed una *Casa di campagna*, la sua Villa di Fauglia, di Luigi Gioli, con un bel sole che scende giù pei muri e giuoca col verde delle persiane e giù giù con le aiuole dei fiori.

Ci si respira un'arietta fresca e fine fine, che ci apre i polmoni dopo la corsa un po' affrettata che abbiamo fatto, dimenticando forse qualcuno che non lo meritava.

Ma ci sia perdonato.

Nello Tarchiani.

MARGINALIA

* **« La Gorgona » a Firenze.** — Della nuova tragedia di Sem Benelli ha discorso a lungo, dopo la memorabile prima di Trieste, in queste stesse colonne Giulio Caprin. Né i lettori hanno certo dimenticato l'analisi sottile del critico che nei contrasti familiari della tragedia, ravvisava « la patria in funzione di fato » protagonista soverchiante ogni maggiore figura della scena. Questa « forza misteriosa e necessaria » fu sentita a Trieste, per un complesso di circostanze favorevoli, come lo stesso critico prevedeva non sarebbe stata sentita altrove. Fu sentita qui a Firenze? La risposta è ardua e delicata. Se il calore degli applausi e magari delle acclamazioni dovesse essere un indice di questa speciale comprensione della tragedia bisognerebbe rispondere di sì. Altri indizi non mancherebbero per rispondere di no. Meglio è forse attenersi a un criterio affatto subiettivo e dire la propria, qualunque possa essere stata l'impressione del pubblico. Orbene, nonostante la ricca scenografia di un primo atto fastoso di tutto il fasto dugentesco delle repubbliche italiche e marinare, nonostante la lampada simbolica, la bandiera, e il resto, io trovo un distacco profondo e quasi direi insanabile fra le figure della scena e i loro casi, e la forza misteriosa che dovrebbe tutto spiegare chiudendo fatti e persone in un circolo di necessità oltre che di mistero. L'impresa amatoria di Lamberto, rivolta verso la vergine custode della lampada non è neppure fatale nel senso che sia l'effetto di un irresistibile amore. Nasce bensì da una specie di competizione fra capitani, da una questione di gerarchia guerresca, nella quale la « forza necessaria e misteriosa » non entra. E in sostanza non entra neppure in quello spietato e testardo proposito di Marcello, padre di Lamberto, che vuole punito di pena capitale il trasgressore dei suoi ordini anche se il trasgressore sia suo figlio. Se il primo movente dei casi tragici è un affare di gerarchia guerresca, questo che dovrebbe rappresentare il *climax* della stessa tragedia è poco più di una questione di regolamento: regolamento militare, inflessibile quanto si vuole ma pur sempre regolamento di cui, neanche a farlo apposta, con l'aiuto della sorte, si potrebbero scongiurare i più tristi effetti. Ma come Lamberto ci parve un volontario dell'amore, così Marcello apparisce un volontario della morte altrui e della propria, contro ogni necessità anche patriottica: di fatale io non riesco a trovare che la sua ostinazione. Quando manchi la collaborazione del pubblico — che il Caprin verificò a Trieste — non credo che tanta volontarietà possa sfuggire al pubblico, nonostante il vigile senso scenico di un autore che dalle situazioni più aride riesce mediante abili trapassi a trovare sempre una via d'uscita: così nel secondo, così nel quarto atto. Di queste loro azioni eminentemente facoltative, e appunto perché sono tali, i personaggi della *Gorgona* sentono il bisogno di darci ampli commenti introspettivi, sotto forma di brani lirici, ai quali non è estraneo qualche barocchismo di immagini e qualche prolissità d'espressione. Quel tanto di trasognato e di assente, che è pure nelle parole della tragedia, più si accentua nell'interpretazione di Gualtiero Tumiati, di Evelina Paoli e del De Antoni, i quali hanno portato qui alle ultime conseguenze un sistema di recitazione che infuria, sin dai tempi della rinascita della tragedia indigena, sul palcoscenico italiano. Per questo, più che persone vive noi ci troviamo innanzi agli occhi incerti fantasmi e sentiamo voci che sembrano venire da quell'altra stanza. La recitazione del sogno e delle intenzioni è fatta tale, che ormai ci dà la nostalgia della vecchia e aborrita declamazione.

Gaio.

* **« La prise de Berg-op-Zoom » e « Il demonietto ».** — Le due commediole che abbiamo sentito in questi giorni a Firenze non attestano certo della sospirata rinascita del teatro francese. La prima, rappresentata dall'autore stesso Sacha Guitry e dalla sua Compagnia, è, in sostanza, uno scherzo comico in quattro atti, nel quale il vero protagonista è il calendario. La trovata più gustosa della commediola sta infatti in quella data fatidica della Prise de Berg-op-Zoom, — salvo errore il ventiquattro maggio — che a distanza di centocinquant'anni deve segnare un'altra capitolazione: la resa della signora Paulette Vannaire al commissario di polizia del suo quartiere. Ma, come i lettori sanno, non si tratta di un nuovo « fort Chabrol »; la capitolazione in parola è un fatto estraneo alla pubblica sicurezza, anzi il più privato degli avvenimenti. Il Commissario di polizia, sentimentale e conquistatore, è l'altro elemento di comicità, da cui l'autore ha ricavato ogni possibile e più buffa combinazione. Anche troppe, forse. Comunque, nella recitazione leggera, graziosa, rapida di Sacha Guitry e della signora Lysès, nonostante che lo spirito verbale non abbondi, i quattro atti corrono senza intoppi, con molto diletto degli spettatori: specialmente se si tratti di un pubblico ultra mondano, *superchic*, cosmopolita come quello che sabato sera aveva fatto del nostro Niccolini un Théâtre Michel fiorentino. Unica nota stonata in tanto parigimismo, l'allestimento scenico. Ma le *tournées* ci hanno fatto vedere anche di peggio del salotto della signora Paulette Vannaire. È tutto dire! La commedia di Romain Coolus, *Petite Peste*, tradotta in italiano con dubbia esattezza *Demonietto*, ha invece qualche pretesa psicologica. Vuol essere lo studio di un'animula femminile e darci il tipo di una ragazzettuccia sgarbatella, petulante, aspra alla superficie, ma ricca di intima dolcezza e della più squisita e preveggente affettuosità. Figuratevi che la insopportabile Marcellina è così assennata e giudiziosa che per salvare da un passo falso la sua amica e quasi madre adottiva Paola, le porta via il cicisbeo, pure riuscendo a non compromettersi irreparabilmente, anzi arrivando pari pari alle nozze coll'ottimo Chanteloeve, che conta quarantadue anni e vanta più di trenta relazioni amorose. E Marcellina, se non erro, ha nella commedia circa sedici anni. Mi pare che gli autori francesi a proposito di giovanissime donne invaghite di uomini non giovanissimi comincino a esagerare! La commedia, a cui non mancano spunti graziosi e battute piacevoli, si muove con qualche fatica e appare qua e là alquanto abborracciata e confusa. L'interpretazione della Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno ha certamente contribuito al suo buon successo. Lyda Borelli, forse non abbastanza aspra nel primo atto, trova nel secondo l'intonazione più appropriata per manifestare tanta angolosità esterna unita a tanta morbidezza interiore.

G.

* **Un « moderno » del 1300.** — « Il popolo elegge il sovrano il quale non è che uno strumento nelle sue mani. Il popolo può punirlo e deporlo se non esegue la legge ». Non è un'idea nuova, ma è una buona idea repubblicana, anche se c'è di mezzo un sovrano. « La sorgente prima da cui emana il potere sociale è il legislatore, cioè il popolo tutto, meno le donne, i fanciulli, i servi e gli stranieri ». Se non ci fossero quei « servi » potrebbe così cominciare un manifesto per le prossime elezioni a suffragio universale. « Il capo della chiesa non è il papa, ma Gesù Cristo. Il potere del clero è circoscritto alla dottrina e alla amministrazione dei sacramenti. Esso può avvertire che una dottrina è falsa, e mettere in guardia chi la professa contro le conseguenze dannose alla salute dell'anima, ma non deve avere nessun potere coercitivo contro gli eretici. Il vescovo non può aver nessun potere coercitivo sul clero, il quale può esser punito dal giudice ordinario quando compie atti della comune vita sociale: se non paga i debiti, se ferisce qualcuno lo giudicherà il tribunale ordinario. Se il clero avesse dei privilegi, tutti si farebbero preti e frati per sfuggire alle leggi e alle pene comuni ». C'è un po' del programma massimo del *modernismo* e molto del programma minimo della società nostra. « La giustizia umana e la divina son due cose ben distinte tra loro. Chi non paga i debiti sarà condannato da quella, ma non da questa: la dissolutezza dei costumi è peccato mortale, ma la legge umana non la punisce ». Lo Stirner e il Nietzsche non hanno, in sostanza, fondato i lor sistemi sopra una verità molto differente.... Eppure queste affermazioni non sono né in un manifesto del P. R. I., né in un programma elettorale.... del governo, né in un proclama di don Romolo Murri, né in un libro di filosofia modernissima: sono affermazioni di Marsilio da Padova, che, vissuto intorno al 1300, si pone — come il Villari dice in un articolo pubblicato nella *Nuova Antologia* — tra Dante e Machiavelli, tra il *De Monarchia* e il *Principe*, e che, col suo *Defensor Pacis*, anticipa la riforma e la rivoluzione francese di molti secoli. Questo *Defensor Pacis* non è uno dei libri più noti: se ne sono occupati oltre il Riezler in Germania e lo Scaduto e il prof. Labanca in Italia, molti di coloro che hanno studiato gli storici politici del medio evo e la discesa di Ludovico il Bavaro, ma non è passato nel dominio comune, sia perché per la sua forma scolastica riesce di difficile lettura, sia perché le traduzioni — poco fedeli — che ne furono fatte nelle lingue moderne, rimasero inedite. L'articolo del Villari ha perciò per il pubblico, ancor che « letterato », sapore di novità, ma ha anche e sopra tutto, come sempre avviene di qualunque scritto del venerando maestro, il carattere di un sentito ed efficace ammonimento. Dalla osservazione di questo politico medievale, che, con vigore dantesco nega il potere temporale dei papi, e che nel *Defensor Pacis* fa una specie di programma alla impresa di Ludovico il Bavaro, presso a poco come Dante l'aveva fatto col *De Monarchia* alla avventura di Arrigo VII, e si avvicina al Machiavelli, manifestandosi un vero e proprio precursore del Rinascimento. Il Villari è di fatto condotto a una chiara e precisa visione di uno dei maggiori problemi della nostra vita moderna. Ed alla conoscenza ed allo studio dell'opera di Marsilio da Padova egli trova modo di incitare non tanto per sodisfare a una nobile curiosità di dottrina quanto per una utilità pratica, e, più che per una utilità, per una necessità: quella di trovar la strada — smarrita oggi come forse mai — per poter finalmente risolvere, conciliando la libertà con l'uguaglianza e con la giustizia, il problema che più affanna le moderne democrazie, le quali tutte si dibattono in un cerchio che pare non abbia ad avere via d'uscita, se non troncato.

* **Italia e Francia.** — Su quel « fiorito cammino » che, secondo l'espressione di uno dei più caldi propugnatori del riavvicinamento italo-francese, « le due nazioni sorelle devono percorrere a braccetto verso i più grandi ideali di civiltà, di grandezza e di gloria », la nostra guerra per la Libia ha sparso più di una spina, e dopo di essa il ginepraio che ha le sue radici nei Balcani ha attraversato il cammino medesimo con molte sue puntute propaggini. Con tutto ciò, anzi, appunto per ciò, l'azione dei due gruppi di valentuomini che da qualche tempo, di qua e di là delle Alpi, intendono — sempre per continuar l'immagine — a spazzare la via dei vecchi e dei nuovi impedimenti, si va facendo più intensa. Il *Comitato Italia-Francia* e il *Comité Franco-Italie*, che fanno capo il primo a Luigi Luzzatti e il secondo a M. S. Pichon, e che raccolgono molte illustri personalità dei due paesi, lavorano attivamente; e questa volta, pare impossibile, il movimento ha una certa eco anche nella stampa più autorevole francese. Se ne occupa recentemente, con un articolo di Étienne Fournol, intitolato: « Amicis Italis », la *Revue Bleue*, e lo scritto del deputato francese è notevole per più riguardi: sia per una misurata ma sincera deferenza al nostro paese, alla quale gli scrittori francesi di qualunque ordine e categoria non ci hanno troppo abituati, sia per una visione abbastanza chiara delle condizioni dello spirito italiano dopo la guerra e del mutamento così morale che materiale che essa guerra ha operato su tutta la nazione, sia, infine, per il pieno riconoscimento da parte dell'autore del nostro avvenire coloniale. Non è poco, davvero. Ma se il signor Fournol avesse voluto fare ancora un passo, non avrebbe dovuto dare a noi, come fa, la colpa del mutamento avvenuto nella pubblica opinione verso la Francia durante la nostra guerra. Egli mette di fronte l'entusiastica accoglienza da noi fatta a Jean Carrère quando tornò ferito da Tripoli, e l'insurrezione dello spirito italiano contro la Francia dopo l'« affaire » del *Carthage* e del *Manouba*, e cerca di coglierci in contraddizione. Evidentemente dimentica ciò che la grandissima maggioranza dei francesi diceva di noi in quei giorni, e la sua affermazione che « le sentiment populaire est mobile de l'autre côté des Alpes.... » può parere, specialmente in bocca di un francese, un po' arrischiata. Come pure avrebbe forse bisogno di qualche illustrazione il fatto asserito dal Fournol a mo' di conclusione che « c'est la France qui retrouva jadis dans nôtre antiquité latine et enflamma de son génie les idées qui furent les guides héroïques et les inspiratrices de la moderne Italie.... ».

* **La pronunzia del latino in Francia.** — Non c'è nessuna nazione moderna — per quanto neolatina — che sappia pronunziare il latino come probabilmente lo pronunziavano i latini: a rigor di termini gli sforzi per pronunciarlo meno arbitrariamente sono inutili perché nemmeno i latini lo pronunciarono sempre allo stesso modo nei vari secoli e nei vari luoghi. Tuttavia, fra le pronunzie moderne, ce ne sono delle più ragionevoli e delle più assurde: le più assurde sono sempre quelle che sottopongono il latino alle regole di pronuncia delle lingue straniere che per i latini sarebbero state barbare: così il latino pronunziato all'inglese è una specie d'inglese meno intelligibile del solito inglese. Ma anche quello pronunziato alla francese non ha l'aria di riuscir comprensibile a un romano antico che se lo sentisse parlare. Di che accortisi anche i francesi, si è manifestata nelle loro scuole una corrente che vorrebbe rendere al latino una pronunzia un po' più legittima. Ufficialmente no, ma tra i latinisti si discute la questione e se ne propongono delle soluzioni. L'insigne maestro di filologia classica Alfred Croiset espone — nella *Revue Bleue* — la sua opinione in proposito. D'accordo anche lui con i riformisti che il latino alla francese non ha altra base che la consuetudine delle scuole, egli non osa però affermare l'opportunità della riforma. La pronunzia più adeguata, secondo il Croiset, sarebbe quella italiana, quale si è mantenuta da noi specialmente in grazia della liturgia cattolica; ma nemmeno questa può vantarsi assolutamente logica e legittima. I riformatori più ragionevoli si contenterebbero di qualche ritocco alla pronunzia tradizionale francese: una più ragionevole accentuazione; la pronunzia dell'*u* e del *j* come in italiano; evitare la nasalizzazione delle desinenze in *m* e in *n*. Il che in pratica significherebbe un avvicinamento alla pronunzia nostra, toltone soltanto ciò che ha di caratteristicamente ed anche erroneamente italiano, per esempio il *c* e il *g* palatali. Tuttavia il Croiset non si lascia sedurre: convinto che tutti i tentativi di ravvicinamento a una supposta pronunzia legittima non potrebbero avvicinarvisi che in parte, egli preferisce rimanere nella tradizione; l'armonia arbitraria che ciascun popolo attribuisce a un verso di Virgilio o ad un periodo di Cicerone è sempre un'armonia: « e questa armonia deriva in gran parte dal sentimento con cui noi pronunciamo quel verso o quel periodo e che rimane la stessa nella stessa frase, qualunque suono diamo a una certa consonante o ad una certa vocale ». I francesi continueranno dunque a pronunziare *armà, virùmque canò*...

* **L'aeronave e il sommergibile di Alessandro Magno.** — Sono riconoscibili in due arazzi d'arte burgunda del secolo XIV, che adornano una sala dell'appartamento privato del principe Doria a Roma. Un dotto tedesco, il professore A. Warburg, trovandosi a Roma per il congresso storico nel 1912, fra le molte figurazioni delle gesta di Alessandro Magno che riempiono i due arazzi in questione, ha potuto identificare i due ordigni che la leggenda medievale aveva attribuiti all'imperatore favoloso. Non si tratta, ben inteso, di macchine che nemmeno da lontano possano essere considerate come precorritrici dell'aeronave e del sommergibile nostro: non stanno a significare un tentativo di volo o di sommersione, ma soltanto il desiderio che gli uomini hanno sempre avuto di salire un po' sopra o scendere un po' sotto il piano della terra. Infatti la parte dell'arazzo che raffigura la prima ascensione di Alessandro non è che la illustrazione esattissima di un episodio narrato dal poeta medievale della gesta alessandrina, Jean de Vauquelin. Alessandro è seduto in una gabbia molto adorna, alla quale sono attaccati lateralmente quattro grifoni. E perché i grifoni volino in alto, sopra la gabbia sono innestate due lance recanti in cima due pezzi di carne: i grifoni, che hanno più appetito che intelligenza, nello sforzo di raggiungere a volo il pasto fanno muovere la gabbia, che si innalza tra la meraviglia ansiosa dei baroni dell'imperatore. Il sommergibile di Alessandro è anche meno ingegnoso. Si tratta di una botte di cristallo raccomandata per mezzo di catene ad alcune barche che restano sulla superficie del mare. Il potente e curioso imperatore si è fatto chiudere nella botte con molte fiaccole accese le quali, oltre tutto, servono ad allontanare i mostri marini di peggiori intenzioni: Alessandro insomma vi appare in funzione di palombaro. Puerili le raffigurazioni degli arazzi come le favole che raffigurano: ma interessanti, se non per la storia dell'aeronavigazione, certo per quella dello spirito umano che con la fantasia ha sempre preceduto di molto la possibilità di attuare qualcuna delle sue fantasie. Il Warburg studia i due curiosi arazzi e li interpreta nel *Hamburger Fremdenblatt*.

* **La morte di Cristo secondo l'astronomia.** — Sono ben note le dispute sull'anno preciso della morte di Cristo. Gli elementi sicuri che gli storici hanno potuto trarre dagli evangeli sono pochi: che Cristo morì sotto il governatorato di Ponzio Pilato, dunque dopo il 26 dell'èra volgare che fu l'anno in cui Ponzio assunse l'ufficio; nel tempo in cui sommo sacerdote era Caifa, dunque prima del 34, perché in quest'anno Caifa fu destituito. Terzo punto: che la morte avvenne un venerdì 14° giorno del mese di Nisam. Per altre ragioni poi si può esser sicuri che la crocifissione non fu nei primi due anni del governatorato di Ponzio: dunque i limiti sono ridotti dal 28 al 34 incluso. Per decidere entro questi sei anni deve intervenire l'astronomia, ed ora uno studioso della materia, Pio Emmanuelli, riassume nella *Rassegna Contemporanea* le argomentazioni scientifiche del Courtenay e del Millosevich per concludere una data che dal punto di vista astronomico sia indiscutibile. Il mese di Nisam cominciava la notte del primo novilunio seguente al plenilunio dell'equinozio di primavera; corrispondeva dunque all'incirca al nostro mese di aprile. Ora, esaminando i sei anni entro cui ci permette di scegliere la narrazione evangelica, ve ne sono due in cui il 14° di Nisam cadde in venerdì, l'anno 30 e l'anno 33. Il 33, che corrisponderebbe alla tradizione più divulgata, se è accettabile dal punto di vista astronomico, non lo è per la critica storica, che ormai ha posto la nascita di Cristo non già nell'anno 1 ma nel 5 avanti l'èra a cui dette il nome. Allora non rimane in discussione che l'anno 30, in cui il novilunio apparente cominciò il 25 di marzo: e in quell'anno il 14° di Nisam fu di venerdì e cadde in un giorno corrispondente al 7 aprile. È questa la data che l'Emmanuelli non esita ad accettare, come quella che corrisponde anche abbastanza bene all'età che Cristo avrebbe avuto, secondo la tradizione, quando patì il martirio. Invece di trentatré anni ne avrebbe avuti trentaquattro e mezzo. Ma la astronomia non si lascia impressionare dalla piccola sconcordanza e può affermare « con una probabilità confinante con la certezza che Cristo morì proprio 1883 anni fa, il venerdì 7 aprile dell'anno 30 ». A meno che, ben inteso, i dati dell'Evangelo non sieno errati....

* **Un pittore di sogni.** — Se Arsène Alexandre che lo presenta nel *Figaro* non esagera, l'America ci avrebbe dato un grande pittore: W. T. Dannat. I pittori, come è noto, dipingono di solito quello che hanno veduto con gli occhi o immaginato nella fantasia; pochi son quelli che riescono a dipingere quel che han sognato: tra questi pochi il Dannat prenderebbe uno de' primi posti. Per molti anni questo pittore, che pur non era per nulla misantropo, si sarebbe rinchiuso, come un leggendario anacoreta, nella solitudine di una cella, e i ventiquattro paesaggi che egli espone in questi giorni alla galleria Petit, a Parigi, sarebbero il frutto di un continuo ripiegamento dell'artista su sé stesso. Essi sono stati eseguiti col solo *ricordo* della natura: i documenti di cui si servì per far risorgere sulla tela i paesi sognati il Dannat li trovò tutti e soltanto in sé stesso. « La vita degli alberi, la logica irraggiungibile dei giuochi della luce, gli accordi veri e verisimili di tutti gli *ambienti* con le scene che in essi si svolgono, o con quelle alle quali i quadri fanno pensare, *tout ça a été inventé de toutes pièces, et, encore une fois rêvé*. In tempi di pittura cubistica e orfistica un artista che, dipingendo quel che sogna, riesce a farsi comprendere e a commuovere, merita davvero di esser notato..

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Di Giuseppe Garibaldi ci parla Marino Mari in una sua diligente ed accurata monografia (1). Non però di Garibaldi vittorioso sui nemici d'Italia, ma di Garibaldi arrestato da ministri del regno d'Italia del 1867.

Il Mari porta un contributo di notizie di quel triste episodio della vita politica italiana, prezioso

(1) *L'arresto di Garibaldi e il Ministero Menabrea* — Firenze, Baldoni 1913.

contributo di documenti, quando si pensi che le ricerche di Archivio sono difficili fino al '48 e divengono quasi impossibili per gli anni successivi, sia per colpa di regolamenti, che paiono fatti apposta per allontanare gli studiosi, sia per malavoglia di molti che custodiscono i documenti, paurosi di violare la lettera del regolamento.

In Austria, pare incredibile, le ricerche di documenti di storia contemporanea sono più agevoli che in Italia. Così, mentre in Austria uno storico può servirsi di documenti di Archivi dello Stato per tessere la storia dal '59 al '66, dicendo tutto quel male che la verità obbliga di dire del governo imperiale di quegli anni; in Italia sarebbe impossibile uno studio, come quello del Friedjung, per quegli stessi anni, da lui trattati per l'Austria, dal '59 al '67.

I documenti di quel tempo più che dagli Archivi pubblici vengono fuori dai privati, da quelli, che per fortunato e non frequente caso siano venuti in possesso d'intelligenti eredi. Così dall'Archivio privato di Adriano Mari, ministro di grazia e giustizia del ministero Menabrea del '67, Marino Mari, nipote del detto Guardasigilli, ha tratti, con molto discernimento nella scelta, alcuni documenti che si riferiscono all'arresto di Garibaldi.

Illustrare quel triste episodio, ed illustrare nello stesso tempo la figura del Mari, fu l'intento dell'autore; conciliare le due cose non era veramente facile impresa: Garibaldi, qualche mese prima del suo arresto, era stato indirettamente favorito dal governo del Rattazzi. Senonché in tutti questi intrighi rattazziani, di cui forse lo stesso Re era a parte, il Mari non entra: altra tempra di uomo, diritto e leale era il Mari. Egli raccolse una triste eredità, e si condusse come il sentimento del dovere gli dettava, il rispetto alla legge lo consigliava. E la figura del Mari è assai ben tratteggiata dall'autore.

Aveva perfettamente ragione l'onor. Fambri, quando nella seduta del 15 dicembre disse: « Chi è che ha operato l'arresto del generale Garibaldi? Nessun altro che quell'onorevole Rattazzi, che l'Opposizione voleva presidente ad ogni costo per fas o per nefas ».

Forse l'autore avrebbe dovuto estendere le sue ricerche su questo punto. Per ciò che si riferisce all'arresto due documenti sono notevoli: la relazione del colonnello Camosso sul viaggio da Figline a Spezia e un rapporto dello stesso Camosso « sul contegno dell'avvocato Crispi e di altri compagni di Garibaldi ».

A chi mette in rapporto il valore di un documento con il tempo in cui fu scritto, questi documenti sincroni dovrebbero essere considerati come le più sicure prove di ciò che è affermato. Eppure, sono sicuro che se il Camosso stesso leggesse ora ciò che scrisse il 6 e il 12 novembre 1867, non presterebbe fede a ciò che aveva affermato sul contegno « di tutta quella gente briaca di rabbia e di vino e soprattutto di quel Canzio soggetto pericolosissimo che il Camosso diceva di conoscere solamente per la sua trista fama e non personalmente ».

Del Canzio riferisce il Camosso cosa che va notata e confutata: « Mi fu detto che nell'atto in cui entrava a Figline nel vagone ov'era il Generale, egli impugnò ed inarcò un revolver come in atto di ferirmi alle spalle, ma che l'attitudine dei carabinieri, i quali erano dirimpetto che innestarono la baionetta nella carabina con risolutezza, lo trattenne dall'eseguire quel codardo proposito ». Si noti che il Camosso riferiva tali notizie, nel suo primo rapporto del 6 novembre. In quello seguente del 12 novembre premettava la seguente considerazione: « In questi giorni preventivamente io mi curavo di raccogliere alcune note per compilare una relazione più completa che non fosse la mia prima ». Orbene, in questa seconda relazione non solo non vi è cenno di quel « codardo proposito » del Canzio, ma i particolari descritti dell'incontro a Figline del Camosso con Garibaldi escludono la possibilità che un tale atto fosse tentato:

« Arrivava a Figline il convoglio alle ore 4,57 io seguitato da alcuni carabinieri mi prescatavo innanzi ai vagoni per accertarmi ove fosse il Generale; vidi il signor Crispi, indussi che là pure fosse Garibaldi, né male mi apponeva; salutai Crispi, chiamandolo per nome. Ei mi restituì cortese il saluto dimandandomi: — Cosa vuole da noi? — Debbo conferire col signor Generale per parteciparGli alcuni ordini governativi. — Salga. — Prego di sgombrare il vagone, mi è necessario parlare da solo col Generale. — Il vagone si sgombrava, ma vedendo io che da alcuni si ritardava lo scendere, questi erano il Canzio ed il Basso; salii, li pregai a discendere presentandomi al signor Generale, che era seduto nel fondo del vagone ».

In tutto questo racconto, ripeto, i particolari descritti escludono la possibilità non solo dell'atto del Canzio, ma dell' « attitudine dei carabinieri i quali erano dirimpetto (?), che innestarono la baionetta nella carabina con risolutezza ».

Il Canzio era impetuoso, era capace di ribellarsi, e di sparare, ma non era un codardo da colpire alle spalle.

Il momento psicologico spiega l'esagerazione o la falsità di una notizia: quelli che eseguivano l'arresto dovevano non meno dei garibaldini essere in un'agitazione febbrile. Né è da escludere che lo zelo o l'interesse di qualcuno, desideroso di farsi onore innanzi al colonnello, possa aver dato una falsa informazione. Il Camosso appunto nel primo rapporto coscienziosamente avverte: « Mi fu detto.... ».

Ma se del documento la parte, che dirò caduca, è costituita da elementi soggettivi; ciò che è racconto del fatto direttamente osservato ha un vero valore. Così è delle parole, dette da Garibaldi e testualmente riferite dal Camosso. Quando il Generale discese a Figline dal vagone, fu attorniato dai garibaldini che, fremanti d'ira, si sarebbero fatti a pezzi a un cenno del Generale.

Il Camosso comprese la gravità del momento ed esortò Garibaldi a scongiurare il pericolo; e Garibaldi rispose: « Non voglio violenze, se volessi difendermi ho qui sotto pugnale e revolver, ma non voglio, protesto però che non cederò che ad una violenza formale. Gli sbirri del signor Gualterio dovranno mettermi le mani addosso ». E ad altre esortazioni Garibaldi rispondeva: « Io proibii ai miei di opporre resistenza, e non ne faranno, glielo assicuro, signor Colonnello; Garibaldi ha mai eccitato i fratelli contro i fratelli, né promosso la guerra civile, ma le ripeto che io non cederò che alla violenza materiale ».

Come ad Aspromonte, così a Figline, Garibaldi per evitare il sangue dei fratelli avrebbe sacrificato sé stesso.

* * *

Che il potere militare e politico conferisca ad una nazione i massimi vantaggi commerciali e sociali; che anzi non sia possibile ad una nazione la grandezza economica, e perciò il benessere dei suoi cittadini, senza una politica di ferma custodia, di gelosa difesa e, quando che sia, di pronto attacco, perché la ricchezza e la prosperità delle nazioni indifese sono alla mercé delle nazioni più forti alle quali è sempre possibile l'aggressione, sono assiomi che dalla Grecia, da Roma, da Cartagine in poi tutti i grandi statisti fino a Machiavelli, a Napoleone, a Bismarck e a Cavour e tutti i grandi governi fino a quelli che reggono oggi le sorti del mondo hanno sempre ritenuti per veri. Oggi anzi sembra che ci se ne vada ogni dì più convincendo, e il fugace sogno di un internazionalismo pacifista sembra sia per sempre naufragato nel ridestarsi delle competizioni internazionali e nelle guerre sanguinose che han chiuso il secolo XIX, e aperto il XX, e che la rivalità dei due grandi gruppi europei, e specialmente della Germania e dell'Inghilterra, minacciano di rinnovare in un avvenire non lontano, dando luogo ad una conflagrazione della quale il mondo non vide l'eguale.

La storia dunque che è l'insieme dei fatti passati, e i fatti presenti che sono la storia futura, spingono a credere che i grandi urti di popoli, e perciò le guerre, siano fenomeni naturali e perciò logici e perciò indeprecabili della vita sociale.

È naturale per altro che la guerra considerata in sé, abbia in ogni tempo, per i suoi orrori, suscitato nell'anima degli uomini un terrore e uno sdegno che si sono volta a volta manifestati in istati d'anima e organati in teorie varianti nel tempo e nello spazio, ma di un comune intento pacifista. Quasi sempre però a fondamento di tali teorie parve esser posto il *sentimento*: la sola volta che si fece appello alla *ragione* fu col marxismo, il quale però per combattere la guerra delle nazioni, predicava la guerra delle classi.

Per questo fece or non è molto grande rumore in Inghilterra, in Germania e anche fuori d'Europa un libro dell'inglese Norman Angell, intitolato *La grande illusione*, che volle prospettare da un punto di vista, diciam così, scientifico la questione, cercando di dimostrare con ragionamenti obiettivi e con prove sicure menzogneri quei tali assiomi sui quali poggia la grandezza politica e la forza militare delle nazioni, senza introdurre nelle sue argomentazioni alcun sentimentalismo, ma anzi cercando nella statistica e nella logica i soli istrumenti di persuasione.

L'occasione determinante del libro è naturalmente la rivalità anglo-tedesca con tutte le sue conseguenze presenti e future, prima tra l'altre il disagio economico e morale che lo stato di tensione e le continue spese militari generano nei due popoli: il rimedio a questi mali è naturalmente il disarmo, e il disarmo, è, secondo l'A., logico e necessario per varie ragioni.

Che il benessere economico di una nazione si fondi sulla sua potenza politica e militare è, secondo l'A., teoria superata: il commercio e l'industria di un popolo non dipendono ormai più per nulla dalle sue frontiere politiche, le quali non coincidono con le sue frontiere economiche; la potenza militare non ha valore dal punto di vista sociale ed economico e non ha relazione con la prosperità della nazione che la esercita; è impossibile per una nazione annullare con la forza il benessere e il traffico di un'altra e di arricchire sé stessa mediante il dominio su quella; nessuna guerra moderna può dare i resultati che se ne attendono.

Queste affermazioni che egli riconosce aver la sembianza del paradosso, l'Angell vuol dimostrare svolgendo il concetto che la ricchezza ha per base, nel mondo civile, il credito e i contratti commerciali; rappresentando questi (ecco la teoria centrale) lo sviluppo della *interdipendenza economica* dovuta alla sempre crescente divisione del lavoro e al sempre maggiore incremento delle comunicazioni.

Se il credito ed i contratti commerciali sono minacciati dalla conquista del nemico vittorioso, la ricchezza, secondo l'A., non soltanto svanisce, ma non lascia nulla al vincitore in cambio della sua vittoria, e, anzi, lo trascina nella sua stessa caduta. Di più il benessere d'un territorio conquistato rimane indiscutibilmente nelle mani di esso territorio, come, secondo l'Angell, lo dimostra il fatto che quando la Germania si annettè l'Alsazia non un solo cittadino tedesco ottenne una lira di proprietà dell'Alsazia stessa per resultato della *guerra*: per una nazione moderna un aumento di territorio ha lo stesso resultato sul benessere dei suoi cittadini di quello che potrebbe averlo per gli abitanti di Londra l'annettersi la città di Oxford.

Ma v'è di più. La finanza internazionale è divenuta così interdipendente nei rapporti del commercio e dell'industria che la intangibilità della proprietà del nemico è da considerarsi ormai come estesa anche ai suoi commerci: quindi il potere politico e militare non ha alcuna influenza sul commercio stesso, come lo dimostra il fatto che i mercanti e gl'industriali dei piccoli Stati rivaleggiano con successo con quelli dei grandi Stati. I commercianti della Svizzera e del Belgio stanno ora cacciando gl'inglesi dal mercato coloniale britannico, la Norvegia ha, relativamente alla sua popolazione, una marina mercantile ben più sviluppata di quella della Gran Brettagna, e, mentre la rendita della Norvegia è a 102 e quella del Belgio a 96, quella della Germania è a 82 e quella della Russia a 81; infine, mentre gl'inglesi vengono battuti nelle loro stesse colonie dai commerci e dalle industrie di altre nazioni, sono i padroni di terre, per esempio dell'Argentina, dove non hanno alcun potere politico e militare.

Come si vede, un libro del massimo interesse questo di Norman Angell, il quale considera da un punto di vista nuovo la più grave questione della vita civile moderna; e degno d'esser letto e studiato da tutti coloro che direttamente o indirettamente vi contribuiscono. Che ci abbia persuaso anche noi non diremmo, principalmente pel fatto che non ci parve sufficientemente studiata la questione della guerra tra nazioni civili per la conquista delle loro colonie ancora non del tutto sfruttate, e l'altra dell'aumento della popolazione che alla guerra e alla conquista ineluttabilmente sospinge i popoli. Se tutto il mondo fosse *in valore*, forse l'Angell avrebbe ragione: ma ce n'è tanta parte che, sebben conquistata da popoli civili, non vi è stata ancor messa, che è naturale desti l'appetito di altri popoli civili.

E un'altra fugace osservazione vorremmo fare, questa: che se è vero che una nazione non può *più* distrugger con le armi, o *saccheggiare* la ricchezza di un'altra, può, dopo la vittoria, imporre ai vinti una parte abbondante dei suoi oneri, e al tempo stesso dividere tra la totalità dei suoi cittadini, vinti e vincitori, il *plus valore* che prima beneficiava solo i suoi antagonisti. In ambedue i casi i vinti ci perderanno, ma i vincitori ci guadagneranno indiscutibilmente.

Anche la parte morale, diciam così, nazionale e nazionalistica della guerra non è sufficientemente studiata, e perciò, se il libro è interessante per tutti, non tutti può convincere.

Buona la traduzione italiana di L. S. e la prefazione del Cervesato: accurata l'edizione della Casa E. Voghera.

* * *

Dopo i disegni della Pinacoteca di Brera illustrati dal Malaguzzi Valeri, e quelli di Palazzo Bianco editi a cura del Grosso e del Pettorelli, la collezione, iniziata da Alfieri e Lacroix, continua con un terzo volume, dedicato dal Sòriga alla raccolta formata nei primi decenni del XIX dal marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro, e da lui donata, insieme con le sue ricche collezioni di quadri e di stampe, alla città di Pavia. Dei trecentocinquanta disegni della collezione se ne illustrano e descrivono un centinaio, che portano i più bei nomi dell'arte del seicento e del settecento specialmente, dal Varotari e dal Carpioni al Tiepolo figlio, dal Parmigianino e dai Procaccini, ai Caracci e al Guercino, da Salvator Rosa a Luca Giordano, tralasciando molti minori e numerosi stranieri. Ma purtroppo molte delle attribuzioni non persuadono, per quanto si debba riconoscere la fatica fatta dal Sòriga nell'illustrare una raccolta ove « un gran numero di disegni è dato da lavori di scolari, da copie tardive, o peggio, da meschine contraffazioni moderne ». Così, ad esempio, il N. 55, *Sant'Ambrogio che vieta l'imperatore Teodosio*, è troppo freddo, compassato, scolastico, per essere attribuito al Baroccio; e il N. 99 non è della maniera di Van Dyck, ma è un disegno di fra' Vittore Ghislandi per uno dei suoi più famosi ritratti. Tutti e cento i disegni sono riprodotti, con le diverse colorazioni loro, in altrettante ottime tavole.

* * *

Preziosi sono i due volumetti di F. Rizzatti su *L'Umbria verde* (editi dallo Zanichelli) per chi viaggi attraverso la meravigliosa regione; utili anche per chi voglia vagarvi idealmente. Ché il Rizzatti conduce il lettore di città in città, di castello in castello, tutto indicando e tutto illustrando con piana e facile erudizione. Non volate, non tirate poetiche, non inni, che qui farebbero perder del tempo e disturberebbero; ma succinte notizie, indicazioni precise, e dove sia una galleria, un museo, una qualsiasi raccolta artistica, un catalogo completo. Poche le illustrazioni, ma assai buone; chiara e nitida la stampa. Un'appendice bibliografica e un indice alfabetico completano i due volumetti.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ Il prof. Crescini, dell'Università di Padova, che anche tra i cultori degli studii boccacceschi ha chiaro nome continuando la serie delle Letture sul Boccaccio in Orsanmichele, parlò, giovedì, al solito eletto pubblico della sala dantesca, e cui è ben noto, di *Fiammetta*, e la genesi della giovanezza del poeta. La voce del Crescini è tale da non temere la vastità della sala, e il suo accento caldo e convinto, la sua elocuzione accurata e ornata, il suo impeto oratorio dissimulavano bene gli studii minuziosi e meticolosi di fatti e di documenti, che si nascondono sotto le esposizioni divulgative dei dotti, e che in special modo si nascondevano sotto la sua, come qua e là manifestarono (quasi di necessità e quasi di mala voglia) anche gli accenni alla parte di iniziatore ch'egli ebbe in alcune delle ricerche sul Boccaccio, quelle per esempio circa gli enigmi autobiografici di Idalagos.

Forse l'argomento si prestava meno di altri ad una solida e organica costruzione; ma gli uditori poco se ne avvidero e alla animata esposizione della lieta giovanezza napoletana del poeta, de' suoi amori, che più tardi, ma solo più tardi, il Boccaccio desiderò paressero non dissimili dagli amori ideali di Dante, anche un poco delle varie influenze che contribuirono a formare il suo genio e la sua prosa classicheggiante, tennero dietro con attenzione e interesse, salutando alla fine il conferenziere con nutriti applausi.

★ **Alla Sala Filarmonica** il giovane pianista americano Clarence Bird ha dato mercoledì scorso un concerto che è riuscito lieta affermazione di ottime qualità artistiche. Egli rese tutta l'ingenua grazia della *Pastorale variée* e di una *Gigue* di Mozart, del quale eseguì la *Sonata in fa magg.* con un brio forse eccessivo. Affrontò felicemente le difficoltà della bellissima ma pur ponderosa e grave sonata op. 5 di Brahms, e i virtuosismi della *Polonaise* di Liszt. Infine si rivelò colorista efficace e gustoso nella *Valse* di D'Indy, nel delizioso *Danseuses de Delphes* di Debussy e in una *Barcarolle* di sua composizione. Già padrone della tecnica, il Bird è indubbiamente artista di avvenire. Le sue interpretazioni sono vibranti di giovanilità e di vita, il che ci compensa largamente di qualche effetto troppo violento, di qualche ricerca di stile ancora incompleta.

★ **Alla Pro-Cultura** riuscì molto interessante e fu molto applaudita la conferenza tenuta dal prof. Vatielli, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, sull'origine degli strumenti a corda. Il dotto musicologo, che è pure musicista e letterato egregio, trattò l'argomento — che a prima giunta poteva sembrare arido — con tale larghezza di vedute e tale eleganza di forma da procurare all'uditorio un intenso godimento intellettuale. Con solidità di cultura e originalità di ricerche egli tracciò la storia di questi re degli strumenti, anima delle nostre orchestre e per i quali i più grandi musicisti hanno composto una splendida letteratura musicale. Il Vatielli non aderendo all'ipotesi più comune, che cioè gli strumenti ad arco siano di origine egiziana od araba, come lo indicherebbero i nomi originarii di *Rebab* e *Rebec* e che siano stati introdotti in Europa nel 700 all'epoca dell'invasione araba nella Spagna, ne fa risalire invece l'origine alla *crotta* (cruth) di origine celtica, della quale fa menzione Venanzio vescovo di Poitier nel 609 d. C. Siamo per sempre nel largo campo delle supposizioni, ma certo l'ipotesi del Vatielli è suffragata dal fatto che i primi strumenti ad arco di cui si ha memoria in Europa servirono all'accompagnamento del canto e mediante la vibrazione simultanea di più corde, che la polifonia è di origine puramente occidentale, e che d'altra parte le stesse gamme orientali mal si prestavano al sorgere di un'arte polifonica e di strumenti ad essa destinati. Il Vatielli ci ha fatto poi assistere al successivo trasformarsi della *crotta* primitiva in strumenti via via più affini al moderno violino. Dalla *vielle* del secolo XIII ai *geigen* tedeschi, alle antiche *viole* del secolo XVI sino al *quinton* (o quinta di viola) detto anche violino alla francese è tutta una evoluzione nell'arte di costruire strumenti ad arco che ci conduce sino all'epoca gloriosa degli Stradivari, dei Guarnieri e degli Amati: evoluzione illustrata dal Vatielli — oltrechè con frase ornata ed arguta — anche con numerose e nitide proiezioni.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 16 — 20 Aprile 1913 — Firenze

SOMMARIO

DANTE E L'INDIA

Ogni volta che m'avviene di rileggere o di ripetere la mirabile descrizione dantesca di san Francesco, riprovo la prima maraviglia, prodotta in me dal sentir paragonato quel sole del mondo al sole che nasce dal Gange (*Paradiso*, XI):

> Di questa costa, là dov'ella frange
> Più sua rattezza, nacque al mondo un sole,
> Come fa questo talvolta di Gange;
>
> Però chi d'esso loco fa parole
> Non dica Ascesi, chè direbbe corto,
> Ma Oriente, se proprio dir vuole.

È vero, che qui è poetizzata l'immagine parabolica di Tommaso da Celano, *Quasi sol oriens in mundo Beatus Franciscus vita doctrina et miraculis claruit*, e che il simbolo del sole oriente pel Serafico fa quasi da contrapposto a quello del sole occidente, usato pel Cherubico (*Paradiso*, XII):

> Non molto lungi al percuoter dell'onde,
> Dietro alle quali, per la lunga foga,
> Lo sol talvolta ad ogni uom si nasconde:

ma non è men vero, che se il luogo di nascita di san Domenico, non lungi dal mar di Biscaglia, fa sorgere spontanea l'immagine del sole occiduo nell'Oceano Atlantico, invece Assisi e la costa del Subasio restano assai lontane ed estranee alla sacra corrente del Gange. Eppure il sole sorgente dal Gange è, senza alcun dubbio, il migliore e più perfetto simbolo per la figura ascetica di san Francesco: e Dante, con l'aggiungere il fiume indiano all'immagine del sole oriente, ha dato ancora una volta prova del suo profondo genio intuitivo.

Come infatti san Domenico, il persecutore degli Albigesi, «Benigno ai suoi ed ai nemici crudo», è il tipo del santo occidentale, cristiano o maomettano, fanatico per la sua fede e persecutore dell'altrui, così san Francesco corrisponde al tipo ideale del santo orientale, brâhmanico o buddhista, pietoso per tutti gli esseri viventi. Già Dante stesso aveva notato l'anomalia, nel mondo occidentale, del perfetto ascetismo di san Francesco, facendo forza alla storia e dicendo che san Francesco solo, unico dopo Cristo, aveva operato la completa rinunzia, abbracciando pienamente la povertà (*Paradiso*, XI):

> Questa, privata del Primo Marito,
> Mille cent'anni e più dispetta e scura
> Fino a costui si stette senza invito:

e quando finalmente tale ascetica povertà fu amata, seguita, abbracciata dal poverello mendicante di Assisi, il mondo occidentale vide uno spettacolo nuovo di santità e di letizia:

> Francesco e Povertà per questi amanti
> Prendi oramai nel mio parlar diffuso.
>
> La lor concordia e i lor lieti sembianti
> Amore e maraviglia e dolce sguardo
> Facean esser cagion de' pensier santi.

Con pensieri e con parole più moderne e più sapute, se pur non così belle, questo concetto medesimo ci è ripetuto da Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung* (vol. II, p. 703): Il passaggio di san Francesco dal benessere alla vita di mendicante è interamente simile al passo ancora più grande del Buddho Sakya Muni da principe a mendicante, e corrispondentemente la vita, come l'ordine di Francesco è appunto una specie di Saniassismo. Anzi, merita di esser notato, che la sua parentela con lo spirito indiano appare anche nel suo grande amore per gli animali ed il suo frequente commercio con essi, che egli continuamente chiama sue sorelle e fratelli; come pure il suo bel *Cantico*, con la laude del sole, della luna, delle stelle, del vento, dell'acqua, del fuoco, della terra, rivela il suo innato spirito indiano. — Non per caso dunque, nè per usare semplicemente un paragone geografico, Dante fa nascere l'ascetismo di san Francesco come il sole dal Gange.

E che non si tratti di un puro caso nè di una mera espressione geografica è dimostrato da un'altra circostanza, su cui recentemente ha richiamato la mia attenzione l'illustre e caro amico mio Karl Eugen Neumann da Vienna. «In questi giorni - egli mi scrive - ho trovato qualche cosa di molto bello in Dante, *Paradiso*, XIX, 70-75:

> Un uom nasce alla riva
> Dell'Indo, e quivi non è chi ragioni
> Di Cristo, nè chi legga, nè chi scriva;
>
> E tutti i suoi voleri ed atti buoni
> Sono, quanto ragione umana vede,
> Senza peccato in vita o in sermoni.

«Quest'esempio naturalmente Dante l'adopera a scopo dogmatico, a modo suo. Ma *l'esempio in sè stesso* è scelto ed eseguito in modo così mirabilmente bello, che esso può e deve valere parola per parola come una presentita e prevista sigla di Gotamo. È addirittura maraviglioso, come tutto corrisponde magnificamente, nella maniera più semplice e più piana, ed a volte risuona come eco letterale di certi famosi passi dei nostri testi, anzi, più ancora, li rievoca con genialissima intuizione, come in

> senza peccato in vita o in sermoni.

E come è preziosa l'ironia (del tutto casuale, ossia non voluta, ed appunto perciò così colpente e *senza tempo moderna*):

> e quivi non è chi ragioni
> Di Cristo, nè chi legga, nè chi scriva.

«In queste terzine Dante ha creato qualche cosa di veramente straordinario per noi: esse si possono adoperare addirittura come il miglior motto: così perfettamente buddhistiche, anzi gotamidiche esse sono, per forma e contenuto:

> Un uom nasce alla riva
> Dell'Indo, e quivi non è chi ragioni
> Di Cristo, nè chi legga, nè chi scriva;
>
> E tutti i suoi voleri ed atti buoni
> Sono, quanto ragione umana vede,
> Senza peccato in vita o in sermoni».

Con questa sua geniale osservazione e col suo sapiente commento Neumann, l'indologo, apre qui forse nuova via ai dantologi. Perchè certo qui è degno della massima ponderazione il fatto, che Dante, per dare un esempio di un uomo puro, senza peccato, ma non cristiano, non battezzato, s'è servito dell'India, dando una rappresentazione esatta, perfettissima dell'asceta indiano in genere e del santo buddhista in specie.

Puro caso? Misteriosa geniale intuizione? O non, piuttosto, una conoscenza, più o meno esatta, della realtà? Dante conosceva tutto il conoscibile dei suoi tempi. Dalla civiltà greca era certo pervenuta fino a lui, come fino a Petrarca, che ne scrisse esplicitamente, una nozione, se anche vaga, dei sapienti e gimnosofisti indiani. Certo doveva essere nota a lui, come più tardi all'autore degli affreschi del camposanto di Pisa, la leggenda del Buddho, portata nel sesto secolo dopo Cristo dall'India da Giovanni il monaco, come storia di Barlaam e di Joasaph. Ma più di tutto egli doveva conoscere la narrazione dei viaggi di Marco Polo. Questi, fatto prigioniero dai genovesi alla battaglia di Curzola il 7 settembre 1298 (v. Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Dante Olivieri; Bari, Laterza, 1912, p. 273 e *passim*), nelle carceri di Genova tra il 1298 ed il 1299 dettò al suo compagno Rusticiano di Pisa, in un francese venezianizzato, il racconto dei suoi viaggi, di cui egli stesso poi nel 1307, quando era già da sette anni libero, diede una copia corretta a Thibault de Cepoy. Ma già prima del 1307 il libro era celebre ed era stato tradotto in varie redazioni italiane, specialmente a Venezia e Firenze, come ne fa fede il codice magliabechiano, II, IV, 88, «scritto in Firenze da Michele Ormanni, quale morì negli anni di Cristo mille trecento nove». Ora è impossibile che Dante, così onnisciente, non conoscesse anche il racconto del grande viaggiatore, così diffuso e così celebre proprio quando egli componeva la *Divina Commedia*. Il racconto stesso di ser Polo, confrontato con i su citati passi di Dante, ce ne dà la conferma.

Marco Polo infatti parlando dell'India ne descrive anzitutto i brâhmani, gli onesti brâhmani, con una precisione fotografica: «E di questa provincia son nati i bregomanni e di là vennono primamente. E sì vi dico che questi bregomanni sono i migliori uomini e gli più leali del mondo che giammai non direbbono bugia per veruna cosa del mondo. E non mangiano carne nè beono vino, e istanno in molta grande astinenza e onestade, e non toccherebbero altra femmina che la loro moglie, nè non ucciderebbono veruna animale, nè non farebbono cosa onde credessono aver peccato. Tutti gli bregomanni sono conosciuti per un filo di bambagia ch'egli portano sotto la spalla manca, e sì 'l legano sopra la spalla dritta, sì che gli viene il filo a traverso il petto e le spalle (*il caratteristico cordone brâhmanico*)».

Passa poi a descrivere, con non minore precisione, i *yoghî* ed i penitenti ignudi jainisti: «E questi regolati si chiamano cuigui.... e vanno tutti ignudi sanza coprire loro natura; e questo dicono che fanno per gran penitenzia. Ed egliono si guardano di non far cosa onde egliono credessono avere peccato: innanzi si lascerebbono morire. E quando sono domandati: Perchè andate voi ignudi? e quegli dicono: Perchè in questo mondo noi non recammo nulla, e nulla vogliamo di questo mondo... E ancora vi dico, che costoro non ucciderebbono veruno animale di mondo, nè pulce nè pidocchi nè mosca nè veruno altro, perchè dicono ch'egli hanno anima. Ancora non mangiano veruna cosa verde, nè erba, nè frutti, infino tanto ch'eglino sono secchi, perchè dicono anche che hanno anima. Egliono dormono ignudi in su la terra, nè non terrebbono nulla, nè sotto nè addosso; e tutto l'anno digiunano e non mangiano se non pane e acqua». Dopo aver così descritto tali penitenti ignudi indiani, che ci ricordano così vivamente le figure di san Francesco, da spiegare l'immagine del sole nascente dal Gange trovata da Dante, Marco Polo narra la leggenda di Buddho con tale mirabile vivacità e precisione, da non metter dubbio che egli avesse dovuto pigliar nota scritta del racconto sentito nell'isola di Seilan: «E questo Sagamoni Borcan (*corruzione e fusione di samano Gotamo con Gotamo Buddho*) fue il migliore uomo che mai fosse tra loro e il primo ch'egliono avessono per santo. Questo Sagamoni fu figliuolo di un grande re ricco e possente, e fu sì buono che mai non volle attendere a veruna cosa mondana. (*E qui narra come il re padre tenesse segregato il figlio tra le delizie dei palazzi, dei giardini e delle donzelle, per non fargli scorgere il dolore del mondo, e poi continua*:) Ora era tanto tempo istato in casa che non aveva veduto mai niuno morto nè alcuno malato; e il padre volle un die cavalcare per la terra con questo suo figliuolo. E cavalcando lo re e il figliuolo, ebbono veduto uno uomo morto, che si portava a sotterrare ed aveva molta gente dietro. E il giovane disse al padre: Che fatto è questo? — E il padre disse: — Figliuolo, èe un uomo morto. — E quegli isbigottie tutto e disse al padre: — Or muoiono gli uomeni tutti? — E il padre gli disse: — Figliuolo, sì. — E il giovane non disse più nulla e rimase tutto pensoso. Andando un poco più innanzi, e que' trovarono un vecchio che non poteva [illegible] denti. E questo giovane si ritornò al palagio, e disse che non volea piue istare in questo misero mondo, da che gli conveniva morire o di vivere sì vecchio che gli facesse bisogno l'aiuto altrui; ma disse che voleva cercare quello che mai non moriva nè non invecchiava.... e incontanente si partì di questo palagio, e andonne in su alta montagna e molto rimota, e quivi dimorò poscia tutta la sua vita molto onestamente: chè per certo, s'egli fosse istato cristiano battezzato, egli sarebbe stato un gran santo appo Dio».

Ora è innegabile che in questa narrazione di Marco Polo non solo si può trovare l'incitamento al paragone della santità di san Francesco con quella radiante sulle rive del Gange, ma si riscontrano tutti gli elementi poetizzati da Dante nelle terzine del canto XIX, fino alla fine, simile alla conclusione di Marco Polo:

> Muore non battezzato e senza fede:
> Ov'è questa Giustizia che il condanna?
> Ov'è la colpa sua, se ei non crede?

Sarebbe bene, che i dantisti approfondissero le ricerche su questo probabile legame storico tra Dante e l'India. Si troverebbe forse, che anche in questo, come in tanti altri casi, ogni volta che ascendiamo sulla scala dei valori umani, finiamo con l'arrivare al cospetto di quella maestosa terra, coronata dagli eccelsi ghiacci del Himâlayo, percorsa dai possenti flutti veloci dell'Indo e del Gange e cinta dalle immense multisonanti onde oceaniche.

G. De Lorenzo.

L'ASSEDIO DI VENEZIA SULLA SCENA DIALETTALE

Ai primi della settimana la Compagnia di Ferruccio Benini rappresenterà al teatro di Goldoni di Venezia una nuova commedia di Amelia Rosselli: San Marco. *L'audace originalità del proposito di portare sulla scena dialettale uno dei fatti più singolari del Risorgimento, il chiaro nome dell'Autrice, che già seppe nel teatro veneziano vittoriosamente affermarsi, ci hanno indotto a chiedere ad Amelia Rosselli qualche notizia sulla commedia: ed ecco come ella ha cortesemente risposto al nostro invito.*

Signor Direttore,

La ringrazio anzitutto per l'interesse cortese che La muove a chiedermi qualche notizia intorno al mio nuovo lavoro, a cui sta per dar vita l'arte grande di Ferruccio Benini. Veramente provo sempre una certa ripugnanza, quasi un timore a parlare di un mio lavoro; mi sembra di dargli troppa importanza e che poi il pubblico, quando ci si troverà faccia a faccia — in quel terribile faccia a faccia da platea a palcoscenico che non ammette nè cortesie nè complimenti — debba alzare le spalle e brontolare: Come, è tutto qui? Questa volta poi ci sarebbe una ragione di più per giustificare il mio timore: io voglio un gran bene al mio *San Marco*; e questo mi preoccupa perché ho sempre notato che le madri hanno per istinto una predilezione per quel figlio al quale poi la vita sarà appunto meno larga di doni....

Sta il fatto che il *San Marco* si stacca dal tipo più comune del teatro dialettale, specialmente veneziano, fatto generalmente di piccole e deliziose cose, di intima e familiare poesia; se ne stacca nel senso che questa intima e familiare poesia ha per sfondo, nel mio lavoro, la grande eroica vicenda di avvenimenti dei quali fu protagonista nel 1848-49, il popolo veneziano, sublime di ardore e di amore. L'azione del *San Marco*, che è in tre atti, si svolge appunto durante quel periodo; ma non si tratta di un lavoro storico nel senso che si dà comunemente a questa parola: storico è soltanto il momento, ché per il resto il dramma si svolge in un modesto ambiente familiare nel quale entra a folate, con irruenza violenta e fatale, il soffio eroico che travolgeva nel suo impeto Venezia, fino a poco prima così molle e neghittosa da far dubitare se mai si sarebbe destata. E il mio lavoro si basa appunto sul contrasto fra le due generazioni: quella vile del 1797 che, pur di aver salva la vita, aveva supinamente abbandonata Venezia a Napoleone, e quella eroica del '49, pronta a ogni sacrificio pur di non cedere: incarnata la prima, nella figura di un vecchio patrizio, un sopravvissuto, uno di coloro che avevano disonorato sé stessi e Venezia in quel fatale 12 maggio; e la seconda nel di lui figlio, nel popolo tutto che intorno ad esso spasima e freme e offre con gioia in olocausto alla patria sé e quanto ha di più caro.

Quando e come sia sorta nella mia mente l'idea di questa commedia non saprei dire; perché, quando mi balenò dinanzi la prima volta, m'accorsi ch'essa già viveva in me da un pezzo; sto per dire, da sempre. E come no? Mi pareva ancora di vedere un certo armadio, nella mia vecchia casa di Venezia, che esercitava su me bambina una grande attrazione: ogni volta che il babbo lo apriva, io correvo pregandolo che mi mostrasse il pezzo di pane duro, nero, fatto di tutto fuor che di farina, ch'egli serbava là dentro a ricordo di quello che mangiavano durante l'assedio. Avevo in cuore il ricordo dei racconti della mia mamma, tutti vibranti ancora dell'emozione di quei giorni lontani; e negli occhi la visione di certe vecchie stampe che non mi saziavo mai di guardare, e che rappresentavano episodi di quel tempo maraviglioso. Una soprattutto attirava la mia attenzione: quella che raffigurava i popolani e le popolane in atto di offrire gli ultimi oggetti tolti alle case già vuote e spoglie per i lunghi sacrifici, o di staccarsi di dosso anelli e orecchini per farne dono alla patria. E mi pareva di udire il gemito straziante di coloro che cadevano a terra fulminati dal colera....

Ricordi di giorni terribili: durante i quali però mai per un istante era venuta meno nei veneziani la consueta festevolezza e arguzia. Tonavano furiosamente le cannonate dei nostri, dai forti di Sant'Antonio e San Secondo, contro San Giuliano in mano agli austriaci: e il popolo, ormai abituato a quella musica, la chiamava scherzando *la barufa dei tre santi*. Il Governo, mancante di munizioni, aveva pensato di servirsi delle bombe che a centinaia piovevano sulla città e aveva promesso una lira per ogni bomba che gli venisse portata. Era diventato un giuoco per i monelli, che facevano a gara a chi ne raccattava di più. Ne cadde una ai piedi di una vecchietta che soleva chiedere l'elemosina presso il ponte dei *Fusèri*: essa la raccolse esclamando: «*Varda cià, che Radeschi me fa la carità!*»

L'idea m'era dunque familiare; e a darle forma concreta cooperò in parte quel certo fastidio di dover trattare sempre gli stessi soggetti e aggirarsi sempre nel chiuso àmbito delle piccole cose. Tutti gli autori dialettali, io credo, soffrono di quest'angustia, di questa ristrettezza di spazio e di idee. E perché, pensai, il teatro dialettale non dovrebbe anch'esso riflettere i fatti eroici nazionali, quei fatti dei quali fu appunto protagonista il popolo? Si dice un po' troppo che il dialetto si presta soltanto a esprimere piccoli pensieri e piccole passioni; troppo si dice specialmente riguardo al dialetto veneziano; mentre, se ce n'è uno adatto alle forme più alte del dramma senza perdere niente del suo carattere è proprio esso, che solo fra tutti assurge attraverso la storia a valore e ufficio di lingua. I grandi fatti della Repubblica veneta ci vennero appunto tramandati in dialetto: non si pensava allora che fosse impari o indegno ad esprimerli. E come dovrebbe esserlo per quel che concerne le passioni e gli atti che agitarono il popolo veneziano nel '48 e '49, se il popolo stesso lo adoperava, il suo molle e dolce dialetto, a esprimere la grandezza eroica di ciò che andava compiendo?

Se c'è stonatura fra il dialetto e quei fatti, è tutta colpa dell'autore (e qui parlo in prima persona) che, egli sì, può essere impari a interpretare certe visioni che gli hanno pur fatto tremare il cuore: purtroppo è così difficile e così rara la perfetta rispondenza fra cuore e penna.

Peccato che la bibliografia di quell'epoca sia assai scarsa e insufficiente. Il Municipio di Venezia aveva anzi bandito un concorso, nel 1908, in occasione del cinquantenario della gloriosa epopea, per una *Storia documentata della rivoluzione e della difesa di Venezia negli anni 1848-49*, con un premio di ottomila lire; ma, se non erro, il concorso andò deserto. Per il mio lavoro mi sono valsa soprattutto del buon libro del Radaelli, che fu testimonio oculare e autorevole di quel tempo e ne lasciò prezioso documento nella sua *Storia dell'assedio di Venezia*.

E ora non mi rimane che ringraziarla ancora, egregio signor Direttore, e sperare che questa chiacchierata non si trasformi fra una settimana, per forza di eventi, in una difesa! Son cose che accadono quando si scrive per il teatro; e ogni autore dev'essere preparato a diventare lì per lì di fronte al pubblico che giudica e condanna..... un imputato che si difende.

Firenze, 14 aprile.

Amelia Rosselli.

ESPOSIZIONI ROMANE

Impressionisti francesi

Questa mostra romana di impressionisti francesi («Secessione», Sala terza), ha già scandalizzato, oggi, nell'aprile 1913, più d'uno. E non alludo ai tranquilli cittadini, troppo ben costituiti, troppo solidi, che si limitano, caso mai, a tirarsi un po' addietro, in vista ai «Pesci rossi» del Matisse. Alludo a qualche critico che, entrato nella sala, modesta: «Vedete un poco, ha esclamato, dopo tanto chiasso, tanto strombettare, tanto tirare per la giubba, a che cosa si riducono questi famigerati impressionisti francesi!». E via, a rifocillarsi gli organi visivi, davanti alla «Epifania» del Carena, o a ristorare il senso della terza dimensione in quella specie di baracca da tiro ai fantocci ch'è la sala con le 90 figurine del principe Troubetzkoy.

La mostra impressionista, bisogna riconoscerlo, non è riuscita straordinariamente ricca. Gli impressionisti veri son pochi, e non rappresentati da capolavori; i neo-impressionisti, i sintetisti, i neo-tradizionisti, o non sono i principali, o non hanno opere irresistibili. Da certi di questi quadri emana un'atmosfera da fondo di magazzino. Un gruppo di serici fiori del Manet ha tutta l'aria d'essere stato trafugato di fra gli spogli del pittore, dalla mano d'un portinaio previdente. La prima esposizione italiana dell'impressionismo, riunita, in Firenze, dalla «Voce», e aperta nell'aprile e maggio 1910, riuscì infinitamente più dimostrativa. C'era il Cézanne, con cinque opere; il Degas, con sette; c'era il Gauguin, ed il Van Gogh, e qui, invece, mancano tutti e quattro. Con tutto ciò, la sala di questi pittori è l'unica delle due mostre romane dell'anno corrente (la secessionista e la non secessionista), nella quale le poltrone non sembrino messe per canzonatura.

Meglio di tutti, forse, figurano il Pissarro e il Monet; questo con tre lavori, il Pissarro con un viale sotto la neve a tramonto (1898) e una veduta delle Tuilleries (1899). È delizioso analizzare, sulla prima di queste due tele, gli incontri ed i giuochi dei frammenti di colori, quasi tutti bianchi gessosi, azzurri e verdastri, e un grigio viola per gli alberi, e un giallo di seta grezza nell'opaco disco del sole; e vederli organizzare le forme quiete e potenti; evocare, senza nessun tentativo di trascrizione materiale e insieme con la massima determinatezza, la materia strana e purulenta di una fanghiglia nevosa, sparsa di erbe calpeste e di foglie lacere, sotto gli scheletri arborei colanti, nell'attonita desolazione invernale. E il prospetto delle Tuilleries non è meno solido, con il verde raso dei prati geometrici, serpeggiato dagli arabeschi azzurrognoli degli alberi, e rialzato dalla massa fredda e fusa degli edifici; sebbene la materia vi offra un piacere meno musicale e profondo.

Ma quale lentezza, quale contristata immobilità, in questa natura del Pissarro, umida e quasi direi sospesa in ascolto, in confronto all'impeto del Monet in quell'effetto di pioggia obliqua, per un bianco cielo di primavera! Il paese qui sembra tremare e danzare, die-

tre la grande rete vibratile a maglie d'azzurro e di argento; se non che, sulla linea dell'orizzonte, le masse terrene si sollevano un poco, con superfici larghe e slavate, e pongono uno splendore piano e fermo, dentro al brivido che corre tutto il cielo, e nel quale la natura pare voler disfarsi. Il ponte di Waterloo a Londra (1903) è opera segnata con uno stile quasi turneriano, in un diffuso violetto roseo, rotto da guizzi di giallo solfino, che muovono una folla, tra le rive, e agitano tutta la città dietro le moli babiloniche. (Sisley è ricordato appena da un lembo di acque e di piante verdi azzurre, robusto, ma un poco secco e scaglioso).

Accanto a questi vecchi paesisti, il Renoir. Ha una testa di donna con cappello di paglia, e uno dei suoi innumerevoli nudi muliebri: lavori ambedue appartenenti allo scorcio più prossimo, nel periodo che si inizia, nella sua opera, verso il 1885, con le prime preparazioni per le « Bagnanti »; questo tema che, dal Renoir, al Cézanne, al Cross, eccitò gli sforzi e nutrì l'inventiva di quasi tutti gli artisti francesi, i quali, sorti nell'impressionismo o vicino, a un certo punto, alla immediatezza conseguita, vollero fondere il grande stile, l'architettonica serenità dei modelli antichi. Pur tendendo con ogni mezzo a questa astrazione, il Renoir meno di altri può spogliarsi del suo temperamento primo. E questa sua donna che si asciuga, se ha la solidità plastica di un nudo di Luca Signorelli, possiede anche una poetica grazia contadina, più che pittorica, psicologica e romanzesca, con quel suo viso un po' camuso e dalla fronte bassa sotto i lenti capelli oscuri; con quei labbri grossi, il superiore un po' sollevato; opulenta e feconda. È la stessa modella che servì al Renoir per moltissimi quadri degli ultimi dieci anni; e nella lucida pelle carminata, splende contro il fogliame verde, per modo che il mosso e frastagliato delle foglie conferisce, per contrasto, al sodo e sostenuto, quasi di porcellana, della carne, ricercata nei tondeggiamenti con una saputa ingenuità, e tutta avvolta di aria e di forza. Purtroppo il Renoir un po' meglio noto, da noi, era quello dei deliziosi e pensosi ritratti puerili, delle scene di *cabaret* e di *châlet* da canottieri, etc., e il Renoir dei nudi femminili di una venustà e d'una psicologia più sottile e mondana. Ciò ha portato, davanti a questa opera, un disorientamento, e una sorta di dissimulata ingiusta delusione.

Carrière, in una mostra di impressionisti, è un pesce fuor d'acqua. Ma, a parte ciò, questo suo silvano bigio, che siede, sufolando, vicino ad una donna dal falso torso giorgionesco, sotto una fronda macchiata di fosfori vaganti, dentro un'atmosfera di latte verdiccio, è antipatico e insincero. E le ballerine del Forain son pompieristiche; sfoggianti tante bravure, per nulla.

Si è già notato che mancano, in questa mostra, i maggiori rappresentanti la evoluzione dal primo impressionismo agli atteggiamenti contemporanei. Per questa causa, e per la collocazione imperfetta, le opere di alcuni onesti artisti secondari, non giunti a pienezza di visione, e si potrebbe forse dire piuttosto critici-lirici che artisti, restano mute e sbandate. Richiedevano la riprova delle esperienze dalle quali mossero. Così, qualche figura del Gauguin ci avrebbe chiarito il Vuillard ed il Bernard; una natura morta del Cézanne ci avrebbe determinato i Manguin ed i Joveneau. Due tele del Bonnard (effetti di lampade in interni casalinghi) piene di sprezzo d'ogni attrattiva esteriore, realizzate con una miseria di mezzi stupenda, son disperse ai capi opposti della sala, fra opere quanto mai contrarianti. Gli aggruppamenti che, in queste condizioni, si possono tentare, senza qualche grande nome, qualche grande opera a farne nucleo, non possono non avere poco risalto.

Metteremo prima un gruppo di paesisti, fra i quali il Guillaumin, il Morrice, il Puy, che sottolineano, qui, e trasformano la tecnica dei Pissarro e dei Monet, ma senza giungere a un chiaro sintetismo, né alle schematiche riduzioni luminose del Luce, del Signac, del Cross. Il Guillaumin ed il Morrice compongono di belli effetti turchino-verdi d'acque e di fronde. E il Puy esalta, con una particolare compiacenza, testimoniante il suo culto pel Cézanne, le architetture di una pineta litoranea.

Forse più sensibili di costoro alla necessità dello stile e della disciplina, ma totalmente incapaci dello sforzo radicale di un Cézanne o di un Gauguin, alcuni altri pittori applicano una tecnica che varia dalla prima tecnica impressionista a quella neo-impressionista e sintetista, nell'esprimere motivi di carattere pagano o *rococò*, nei quali, eliminata *a priori* la preoccupazione naturalistica, lo stilizzamento è accessibile meglio. Cercano, in certo modo, di ritrovar la classicità attraverso narrazioni elegiache, episodi di sogno, interpretando a nuovo il Poussin, il Watteau, l'« Impero », etc., K. X. Roussel con le sue scene di fauni e ninfe, pochissimo persuasive; il Van Rysselberghe, e, con più educata emozione coloristica, Maurice Denis; infine Ch. Guérin, con due quadretti di signore in crinoline, sedute in giardini settecenteschi, fra specchi di fontane e ciuffi di acque argentati; modulazioni monotone su chiavi di color vinato, giallo sporco e grigio di perla, gracili e tutte nuove.

Affrettiamo. Tre neo-impressionisti: Massimiliano Luce, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, morto nel maggio del 1910. Il Luce ha una nevicata fissa, vetrina, e troppo scritta, in certe sagome. Ma un suo vagliatore di rena, sotto un magnifico albero granato e giallo, in una piaggia di smeraldo, è una delle più belle pitture della mostra. Al Signac ed al Cross fa particolare danno la scarsezza delle opere esibite. Nei loro due o tre quadri, la rotondeggiante deformazione dei volumi vegetali, le esasperazioni visionarie dei verde-gialli, dei carnicini-violetti ecc., una sorta di pomposità diffusa, posson facilmente apparire espedienti di originalità gratuita, e non, come sono, organici elementi di vero stile (cfr. sul Cross uno studio di L. Cousturier, *Art décoratif*, marzo 1913, con molte riproduzioni).

Un pubblico come il nostro, del tutto incapace a rendersi conto, ha potuto restare intimorito se non convinto, dai cartelloni *réclame* del Van Dongen Kees. Si tratta di cose miserabili, che cercano di farsi consegnare gli spiccioli dell'applauso, con il sistema della aggressione a mano armata. Motivo per cui non daremo nulla.

E chiudiamo questo repertorio, come l'abbiamo cominciato: con Henri Matisse del quale un piccolo paese non appartiene soltanto alla raffinata algebra coloristica di questo pittore, come i « Pesci rossi » rammentati, e come il paese mostrato a Firenze nel 1910. Di sotto l'arco di alcuni grandi alberi viola cupo, una villa dalle mura aranciate ride tra pergole di verde, impennacchiata di ricini in fiore.

Dal vibrante, serrato giuoco complementare, si suscita, agro e che punge fino a un dolore squisito, il sentimento di una inquieta felicità di primavera.

Emilio Cecchi.

Fasti del lavoro a Firenze nell'età di Dante

Leggendo in questi giorni il recentissimo libro che Georges Renard consacra alla *Histoire du travail à Florence* (Paris, Éditions d'Art et de Littérature, 1913), io pensavo con orgoglio e con intima commozione alla inesauribile fecondità della storia fiorentina. E pensavo che un destino singolarmente luminoso presiede allo svolgersi della civiltà fiorentina e italiana, quello cioè che ciascuna generazione di eruditi e di storici faccia, più o meno direttamente e spontaneamente, campo prediletto dei suoi studi Firenze, e che, quindi, la storia fiorentina sia, forse, quella che da più numerosi punti di vista venga studiata e sentita. Dalla celebre *Storia* del marchese Gino Capponi a quest'ultimo lavoro del Renard corrono meno di quarant'anni: ma in questi quarant'anni quanta varietà di indagini, di metodi, di sintesi, di analisi, quanto cozzo di opinioni, di ipotesi, di scuole! Si potrebbe, anzi, affermare che la storia fiorentina abbia servito egregiamente per vagliare la bontà o la caducità dei metodi, la fecondità o la sterilità degl'indirizzi scientifici: nobilissimo agone, sul quale si è svolta e, in un certo senso, si sta svolgendo ancora la lotta cavallerescamente aspra e passionata tra la vecchia e la nuova concezione della storia umana.

E, quel che più importa, ogni volta che il paziente lavoro della erudizione discopre, ordina, classifica, deterge i nuovi materiali di che son generosi donatori i nostri archivi meravigliosi, sorge spontaneo, tra gli studiosi italiani e stranieri, il desiderio e il bisogno di fermare, per così dire, in sintesi più o meno provvisorie o definitive, i risultati delle ricerche erudite e di diffondere nel pubblico colto, che ha per la storia di Firenze un culto veramente singolare, in tutti i paesi civili, quel gruppo di nozioni nuove che l'erudizione benemerita ha conquistato per la scienza. Così il lavoro originale si integra nobilmente con quello di divulgazione, e la critica conferma o modifica ciò che il pensiero dei precursori intuì e divinò, e le sintesi audaci e sentite rielaborano e rifondono ciò che di grezzo, di provvisorio, di monografico, di episodico va a mano a mano ammassandosi lungo il cammino glorioso e infinito delle ricerche storiche.

Ma, siccome Firenze non è stata soltanto una possente Repubblica medioevale, i cui avvenimenti assunsero sì spesso forme tragiche e indimenticabili, ma altresì una città fatale in cui si andò modellando e raffinando la civiltà italiana nelle sue note caratteristiche ed essenziali, così centro di osservazioni, di studi, di tentativi l'han fatta artisti e giuristi, economisti e letterati, con un interesse sempre vivo e sempre crescente: storici un po' tutti, poiché tutti hanno contribuito e contribuiscono alla costruzione armonica della storia fiorentina, varia e complessa in modo veramente straordinario. Era, dunque, molto naturale che le formidabili organizzazioni artigiane, che animarono la vita pubblica e privata dei fiorentini dal dugento al quattrocento, offrissero largo campo d'indagini a chi avesse voluto intendere la struttura economica di quella singolare società che non avrebbe tollerata la partecipazione di Dante alla vita politica se non si fosse fatto « artigiano ». E però, dopo i primi studi rivelatori del Villari e dopo che il Perrens si sforzò di dare del passato di Firenze un quadro dalle linee troppo vaste e necessariamente imprecise, ecco, nel breve giro di tre soli anni, dal 1896 al 1899, tutta una fioritura esuberante di piccoli e grandi lavori intesi, qual più qual meno direttamente, a spiegare il funzionamento del meccanismo dell'« Arte » e le profonde ragioni che resero possibili, dalle origini al tramonto della Repubblica, quelle lotte sociali e politiche, quel muovere di masse organizzate contro altre masse organizzate, e quella onnipotenza non mai smentita del « lavoro » e dei « lavoratori » in tutti i periodi dell'affannosa istoria cittadina. Alla pubblicazione, infatti, del primo volume della *Storia di Firenze* di Robert Davidsohn e del primo volume delle sue *Forsch* (1896), tennero subito dietro un primo lavoro, non molto ampio né in ogni sua parte preciso, di Alfred Doren su le *Arti fiorentine* (1897), un breve ma veramente interessante studio di Niccolò Rodolico sul *Popolo minuto* (1898), e il magnifico libro di Gaetano Salvemini *Magnati e popolani a Firenze* (1890) — che resta anche oggi, dopo critiche, appunti, correzioni e nuove scoperte, uno dei più mirabili documenti dell'attività febbrile della giovane scuola storica italiana. E, intanto, si pubblicavano i *Documenti su l'antica costituzione del Comune di Firenze* da Pietro Santini e le *Consulte della Repubblica* dal compianto Alessandro Gherardi; e studi e note e appunti, che proiettarono un fascio di intensa luce su i problemi fondamentali della organizzazione delle Arti e, in genere, su la vita economica e politica delle classi lavoratrici, intendendo con questo nome borghesi e salariati, popolani grassi e popolani minuti, tutti, insomma, coloro che attingevano al lavoro le forze necessarie per la lotta e per il trionfo nello Stato. E si vide che occorreva modificare sostanzialmente le cognizioni che di quei problemi si avevano, e si fece la constatazione, non lieta certo e non desiderata, che quando i vecchi giuristi e i vecchi economisti avevan parlato di « Arti » avevan ripetuto dei luoghi comuni e non avevan sentito il bisogno di veder chiaro in fondo alla tradizione corrente e indiscussa. Per esempio, molte care e belle parole — come libertà, solidarietà, fraternità, e simili — che servivano assai bene a tingere di roseo l'età più splendida del principio di libertà, dovettero essere poco meno che cancellate dal vocabolario della lingua parlata dell'età di Dante! D'allora ad oggi lo studio delle « Arti » fiorentine è andato sempre magnificamente progredendo; e il Doren ne ha fatto argomento di lunghe e pazienti ricerche, con particolar riguardo all'Arte della Lana, che hanno, ormai, illuminato quasi completamente uno dei lati più caratteristici della storia di Firenze. I risultati di tutti questi studi, insomma, sono stati immensi: gli economisti se ne sono impadroniti e sempre meglio e più compiutamente se ne impadroniranno per intendere il fenomeno dell'organizzazione di classe e quello, più complesso e di più generale interesse, dell'origine della società capitalistica moderna.

Ciò è tanto vero che in Francia è accaduto un fatto che ha, per tutti gl'italiani e specialmente per i fiorentini, un valore grandissimo. Al « Collège de France », in cui è ancor viva l'eco dell'eloquente insegnamento di Gabriel Monod e vivo il rimpianto per la sua perdita, è stata istituita qualche anno fa una cattedra di Storia del Lavoro, una di quelle cattedre che la Francia di tratto in tratto istituisce per accordare il ritmo della vita universitaria, ossia della cultura superiore, col ritmo della società contemporanea. Ebbene: il titolare di quella cattedra è Georges Renard, e il libro che oggi si aggiunge alla ricchissima bibliografia fiorentina è, appunto, la raccolta ordinata e sistematica di un corso svolto al « Collège de France » tra il 1907 e il 1909. Per due anni scolastici, quindi, in uno dei maggiori istituti di cultura che vi siano in Europa si è assiduamente parlato di Firenze e dei fasti del suo lavoro nell'età di Dante; e, si aggiunga, se n'è parlato con animo profondamente compreso della solenne maestà della storia fiorentina, « parce que les corporations d'arts et métiers y prirent un essor si magnifique et si complet, que non seulement elles y devinrent les organes même de la vie républicaine, mais aussi qu'elles peuvent être considérées comme le type achevé de ce genre d'organisation ». E tutto il volume è una illustrazione di questo principio fondamentale, condotta con quella chiarezza diafana di espressione e di pensiero che è caratteristica brillante negli scrittori francesi e veramente singolare nel Renard. Egli viene dalle lotte aspre della politica militante e del giornalismo, come i maggiori uomini della Francia contemporanea, e il suo spirito critico si è andato affinando in circa quarant'anni di meditazioni su i problemi più complicati della vita economica e politica. Dal suo primo lavoro su l'influenza dell'antichità classica su la letteratura francese, che è del 1875, egli è passato attraverso ricerche storiche, filosofiche e letterarie con agilità sorprendente, con genialità squisita, con signorilità sempre più raffinata. La sua *Vie de Voltaire* (1883) è ancor oggi letta con grande interesse, e ricercato è ancora il suo lavoro *Le régime socialiste* (1898), che per molti rispetti richiama alla mente il celebre libro del Menger. L'insegnamento della Storia del Lavoro l'ha, ormai, completamente conquistato a sé, e la prova più bella è che non solo egli ha dato ora alla luce il libro su le organizzazioni fiorentine, ma ha pubblicato l'anno scorso, in collaborazione con M. Albert Dulac, *L'évolution industrielle et agricole depuis 150 ans* — svelta e utile rassegna dei progressi dell'industrialismo moderno.

Naturalmente, la critica non può domandare al Renard né la profonda originalità delle vedute, nel campo della storia di Firenze, né la più compiuta informazione bibliografica, né un sapiente e paziente lavoro archivistico, poiché egli ci avverte che non ha voluto scrivere, « per alcuni specialisti soltanto, un lavoro destinato fin dalla nascita a quelle catacombe che si chiamano biblioteche, ma un lavoro destinato al gran pubblico » che non ha il tempo e il modo di fare per conto proprio delle ricerche minuziose e lunghissime. Perciò, non sarebbe a suo posto una critica severa che volesse dimostrare, dirò così, oltrepassate alcune sue teorie su alcune istituzioni comunali, come, per esempio, quella del Podestà, e che volesse addentrarsi in particolari numerosi a proposito delle origini dei partiti fiorentini nella prima metà del secolo decimoterzo, o a proposito della lotta svoltasi dal 1266 al 1293 tra Magnati e Popolani. Né si potrebbe in buona fede notare qua e là, anche nei capitoli più perfetti, nel pensiero e nella forma, qualche inesattezza, qualche equivoco, qualche « sforzamento » — lo diremo con i fiorentini del trecento — della realtà storica. Il Renard sarebbe il primo a riconoscere i suoi piccoli torti, e la critica non avrebbe distrutto, neppure in minima parte, un libro che è stato pensato e scritto per coordinare e disciplinare ciò che si sapeva già dai dotti, e per offrire in sintesi armonica i risultati ai quali diverse generazioni di studiosi sono pervenute.

Bisogna, invece, domandargli ciò che egli ha voluto dare. E, da questo punto di vista, questa *Histoire du travail à Florence* colma veramente una lacuna nel campo della storiografia fiorentina e farà degnamente la sua strada tra il pubblico. Perché — ecco il suo segreto — essa è scritta magnificamente, e il pensiero corre rapido e spedito al suo scopo. Qua e là un'ondata di « sentimentalismo fiorentino » involge l'animo dello scrittore, e la sua prosa si fa morbida, vellutata, lieve.... Non è lo stile che gli eruditi magnificherebbero, ma è lo stile di chi ama e vive il suo soggetto e di chi si sente gran signore della bella parola armoniosa e della prosa scintillante e tersa.

Così ci abituassimo, noi italiani, a pensare e a scrivere bene! La maggior parte dei nostri libri di storia non si leggono che da poche dozzine di persone, obbligate alla lettura « per ragioni di ufficio », ma restano poco meno che materia inerte nella società, alla quale dovrebbero essere destinati, perché scritti orribilmente. Così imparassimo, anche noi, a *divulgare* i risultati delle indagini scientifiche e non continuassimo a nutrire per questo non osceno verbo della nostra bella lingua un disprezzo ingiusto e insensato! Ad ogni modo, non è senza un mirabile significato che la storia di Firenze continui ad incatenare a sé l'attenzione di italiani e di stranieri. Verrebbe fatto di pensare che, come nel passato il mercante fiorentino fu generoso diffonditore di civiltà italiana per il mondo (e tutto il libro del Renard è una illustrazione vivissima di quel complesso organismo che fu la produzione industriale e il commercio fiorentino nel mondo medioevale), così la storia dei trionfi e delle sconfitte, delle audacie e delle depressioni, delle conquiste immortali e divine della città dell'Arno serve di vincolo ideale tra quanti amano, al mondo, la cortesia e la gentilezza, la duttilità del genio latino e la tenacia di una stirpe fatale che tante civiltà diverse ha saputo e potuto assorbire, sempre rifacendosi più sana e più vigorosa, più audace e più serena.

Romolo Caggese.

Raspollature critiche

Si pubblicano ogni anno libri in buon numero — dal volumetto di quattro sedicesimi all'opera in vari tomi — dei quali non si saprebbe come parlare per esteso e nello stesso tempo si giudicherebbe ingiusto tacere del tutto. Per limitare il campo, lasciamo da parte i cosiddetti libri di « creazione » che non sono nemmeno di « ricreazione » e fermiamoci agli altri di cultura e di critica. Il lavoro tipico di cui la storia profitta e la scienza si accresce, è raro; ma quanti studi accessori, secondari, minori, hanno la loro curiosità, il loro perché, vivono di un umile significato! In un romanzo non vi sono soltanto dei protagonisti e il Cardinale Borromeo, può ringraziare il sarto del villaggio autore di un *Si figuri!* tanto comico, perché infine questa esclamazione rannicchiata nella sua confusa timidità dà un bel rilievo alla serena grandezza dell'ospite. Io credo non sia poco aver piantato con garbo il proprio *Si figuri!* nella storia delle lettere.

Non occorre ch'io ripeta a proposito di un recentissimo *Vocabolario della prosa dannunziana* dovuto alle industri fatiche di E. L. Passerini (Firenze, Sansoni) quanto già ebbi ad osservare l'anno scorso, su queste colonne, allorché uscì il germano *Vocabolario della poesia dannunziana*. Il compilatore mi fa l'onore di combattere in alcune pagine introduttive due appunti da me mossigli. Ma uno, meglio che appunto, era suggerimento: « Sarebbe stato forse non spregevole avviso distinguere i periodi dell'attività letteraria dello scrittore, a seconda ch'egli subiva l'influsso degli stranieri o dei nostri antichi e tentare come un catalogo di motivi e d'idee, ponendo in rilievo le preoccupazioni linguistiche non in ogni tempo ugualmente vive ». Il Passerini replicando « questo mio è precisamente un vocabolario, e non può quindi né vuole essere altro », si trova in perfetto accordo con me che, subito dopo il suggerimento, proseguivo: « Ma il compito presentava difficoltà gravissime ed esorbitava dalla ben definita natura di vocabolario che il Passerini s'era proposto ».

L'altro era, sì, un appunto e lo mantengo anche per il volume presente. Dicevo dunque che il cosmopolita D'Annunzio ha tra le sue fonti scrittori italiani, ed oltre agli italiani i classici, oltre ai classici gli stranieri. Un dizionario generale ha il compito di dichiarare il significato di una parola in tutte le sue accezioni; un dizionario specifico, compilato con la dottrina e la diligenza che il Passerini dimostra pei suoi due, dovrà invece determinare l'*unico* significato che il poeta infuse nella parola, in quel libro, in quella pagina, in quella riga. Esempi linguistici di convalida tratti da autori e testi italiani d'ogni secolo, stan bene: rischiarano e rinfrescano; ma starebbe pur bene quel richiamo che *unico* ha valore interpretativo e può trovarsi in autore classico o straniero. Il Passerini si è forse troppo preoccupato di trovare la Crusca in fallo per l'ostinato (pare) disconoscimento dei meriti linguistici di Gabriele d'Annunzio (una mancanza che non presenta, in verità, grande interesse); ed ha creduto di lasciare in disparte l'analisi delle fonti necessarie, a mio giudizio, in qualunque commento, anche se ridotto a forma di vocabolario.

Ho ribattuto su questi concetti, non per discutere, Dio me ne salvi, e scroccare al cortese contradittore altre pagine di altre prefazioni; ma solo per annunciare il libro e per dire che è ben compilato come il precedente. Un annuncio così brusco avrebbe fatto supporre chi sa quali reticenze e così, per concludere con la conferma delle lodi, mi è parsa opportuna la conferma delle critiche. C'è, se ben ricordo, una legge di fisica su l'uguale livello dei liquidi posti in vasi comunicanti....

***

Un opuscolo interessante: *Guerrazzi, Pascoli e la critica moderna* del professor Pietro Micheli (Livorno, Giusti). Non perché dica cose giuste, anzi; nel più delle sue pagine accade precisamente il contrario. È un particolare della reazione suscitata in parecchi dai giudizi del Croce intorno alla letteratura contemporanea, materia spinosa, a cui, chi più chi meno, tutti han lasciato attaccato un po' del proprio vello. Il Micheli ci appare in buona fede, caloroso, convinto tanto da trascendere a parole scorrette, come se si trattasse (e non è) anziché di questioni letterarie, di un rancore, di un ripicco suo proprio. — Ah tu, critico, non ammiri abbastanza il Guerrazzi, che è mio compatriota e il Pascoli del quale, per alquanto tempo, fui intimo? Il tuo dirne male ferisce, oltre l'opera, la persona degli autori da te discussi, e in via mediata anche me che così ti rispondo e, se si vuole, ti maltratto. —

È la psicologia vecchia di chi crede giungere al proprio scopo ingrossando la voce. A parte ciò, io avrei desiderato davvero che il Micheli tentasse una confutazione del giudizio crociano sul Guerrazzi e che per il Pascoli le pagine di tono familiare (magari utili per la biografia del poeta) fossero sostituite da più succose riflessioni ed analisi. Invece l'opuscolo contiene per un verso ricordi personali, per un altro verso citazioni ed affermazioni, senza il tentativo di intuire qualche cosa per proprio conto e distruggere un giudizio con un altro giudizio fisso su basi più solide.

Ecco un esempio della contro critica del Micheli. Il Croce aveva detto: « L'incubo dell'orrendo, il pessimismo, la brama di libertà, l'affetto per la patria, l'odio per la viltà e la corruttela, se fossero stati profondamente sentiti, si sarebbero manifestati nel Guerrazzi con morbidezze e sfumature e contrasti e varietà, non già con l'unilateralità, la violenza, la rigidezza ch'è del meccanismo ». Il Micheli, di rimando, protesta che « a voler discorrere dell'uomo, non del solo letterato, bisognerà esaminarne anche la vita » e commenta con un argomento che dovrebbe essere definitivo: « Sarebbe bella negare a Garibaldi l'amor di patria, perché i suoi romanzi e le sue poesie non sono opera d'arte! ».

L'equivoco è grave. Il Guerrazzi è stato certo un patriota, quantunque bisbetico e tale che i livornesi cantavano un ritornello così concepito: *E quando il Guerrazzi — faceva fagotto — diceva m'inf.... — del popolo ro.* Ma chi gli nega i suoi meriti e che bisogno c'è di rifare il processo alla sua azione politica nell'analisi della sua opera letteraria? Il Croce voleva intendere (non faccio l'interprete di nessuno, ma io, lettore, mi oppongo al Micheli lettore) che il Guerrazzi artista non traeva l'affetto per la patria, il pessimismo, ecc. dalla sua anima, ma dalla immaginazione riscaldata, da suggestioni ed allucinazioni (vedi Byron): quindi l'unilateralità spasmodica dello stile e dei caratteri nella maggior parte dei libri suoi. Il Croce esce in una stupenda frase: « La spontaneità del sentimento si possiede, non si raggiunge ». E il Guerrazzi non l'ebbe. Inutile citare Garibaldi, perché di Garibaldi artista si può affermare (se riguardi i romanzi, non le *Memorie* a volte epiche, né i proclami, né alcuni frammenti poetici) che imitando deformò con la mediocre fantasia i sentimenti del cuore nobilissimo. La biografia di un uomo, politico, è una cosa e la biografia dello stesso uomo, scrittore, è un'altra. Il Micheli si appaga del consenso nostro relativo al patriottismo del Guerrazzi e raccoglie i giudizi del D'Ancona, del Martini, del Mazzoni non avvedendosi che, in fondo, quei valentuomini concordano assai più col Croce che con lui e non lesinano lodi su alcuni meriti (amor di patria, lingua, ecc.) per aver animo a star sostenuti su altri punti più dubbi (stile e, in genere, arte).

Lo stesso Micheli è più nel vero di quel che egli lasci pensare con certe sue espressioni intanto propone la raccolta completa delle bellissime lettere e una antologia in due volumi. E notate bene: due volumi dei quaranta o cinquanta che il Guerrazzi ha scritto; due volumi e non, come accade per i classici, con lo scopo di una divulgazione universale di tutta l'opera, ma, solamente e semplicemente, con la speranza che per quelli almeno gli italiani trovino un po' di tempo e li leggano. Due volumi è una cifra onesta ed io propendo a credere che l'affare si concluda.

G. R.

VERSI

di C. GIORGIERI-CONTRI e G. LIPPARINI

C'è nel recente volume di poesie di Cosimo Giorgieri-Contri (*Mirti in ombra*, Torino, F. Casanova, ed.), verso la fine, una bella poesia, *L'Aquila prigioniera*, che io consiglierei di leggere per la prima. Essa varrà ad intonare subito il nostro animo con lo spirito che pervade tutta intiera la raccolta. Un aquilotto è da lunghi anni rinchiuso in una gabbia ed ha quasi scordato la pace «dei suoi candidi ostelli», il silenzio «dei suoi rupestri nidi», e quasi gli son cari il silenzio e la pace «assai men vasti» che esso trova fra gli uomini. Uso alla catena,

> l'aquilotto prigione i suoi ghiacciai
> calmi mirava, alti, laggiù lontani.

E mirava calmo anche un altro suo compagno librato in aria come un punto nero, inebriato di luce e di libertà:

> Che gl'importava? Tutto era lontano,
> il nido, il monte, i grandi alberi, i venti,
> preda di falchi e specchio di torrenti
> la bianca pace e il livido uragano.

Pure una sera, nel suo cuore omai pacato, sentì un improvviso fremito; si ridestò in lui un bisogno di rivolare in alto, prima di morire, non fosse che per un'ora sola; e vide un varco aperto tra maglia e maglia della rete, a cui prima non aveva mai badato. Di là s'involò verso il cielo alto: ma l'impeto fu vano, le forze non gli furono bastanti, e cadde, questa volta, inanimato verso la terra.

E leggiamo la *Certosa* poi. V'è un molle silenzio, nel solitario recinto, destato appena dai passi del poeta e dal leggero brusio degli alberi o dal sommesso mormorare dell'acqua di una fontana.

> La vita scorreva
> tra quelle tacite case
>
> come incolmabile fiume
> che non ha foce nè sponda,
> e su cui tutto par fronda
> morta o viluppo di piume.

A un tratto, ecco dal di fuori un fragoroso richiamo alla vita, verso la quale il poeta ritorna dopo aver ascoltato nell'animo i più persuasivi consigli di rimanere. Ritorna; e ricorda quell'ora di isolamento, quell'ora che si sarebbe prolungata indefinitamente nell'egualità del suo silenzio; e voi pensate che il turbinio della vita l'abbia ripreso. Non è così. Fuori di quella cerchia silenziosa, ove la morte sola domina, il poeta sente la vita non altrimenti che come una prigione:

> Noi siamo schiavi. La vita
> con ferree mani ci tiene;
> segni d'incognito bene
> segni d'ignota ferita,
>
> con noi portiamo. La pace
> che noi cerchiamo, e la fede,
> quella è desio che si tace,
> questa è speranza che chiede.

E associate allora, istintivamente, questo sentimento allo sforzo vano che ha fatto l'aquilotto per uscir fuori dalla sua gabbia ove tutti i suoi fremiti si erano calmati. La poesia del Giorgieri-Contri è tutta così: è quella di un poeta prigioniero.

Prigioniero della Malinconia:

> Che fa s'altri non t'ama, o poesia
> del mio cuor, taciturna urna fiorita
> cui tu ghirlandi con le bianche dita
> Malinconia?

confessa egli in un luogo; e in un altro, allor che ripensa al terrore che gli spirava, fanciullo, il doppio grido sinistro del cuculo, si compiace della sua dolce tristezza:

> Quel doppio grido a me pareva allora
> d'un'agonia:
> pur m'era dolce, ch'io t'amavo, o suora
> Malinconia.

E l'ha continuata ad amare sempre. Ond'è che tutte le sue impressioni del mondo e degli uomini si sono sempre colorate di un pallore esangue. Ogni fremito s'attutisce; sopra ogni immagine lieta v'è un riflesso bianco di morte: ogni ridestarsi di vita nel mondo, porta con sé i germi del suo dissolvimento. È uno stato d'animo che riesce alcune volte a penetrarci sottilmente col suo languido fascino, ma che molte volte addormenta anche ogni nostro potere di recettività. Perché se noi possiamo fremere dinanzi alla sconsolata rappresentazione che del mondo ci dà un poeta, allorché il suo modo di contemplarlo ha radice in tutto un chiaro ordine di idee, alla cui stregua egli giudica e sente (un ordine di idee che egli non ci esponga, ma che noi riesciamo a cogliere chiaramente attraverso le sue immagini), non altrettanto ci avviene quando la tristezza è frutto del più vago, e del meno, anche artisticamente, ragionevole dei sentimenti, come è quello della malinconia. Noi non arriviamo, come ci avviene con tutti i poeti del pessimismo, a dar mai un valore universale a certe impressioni individuali; il che è per noi una perenne sorgente di continua delusione. Il poeta non risponde vittoriosamente alle domande che ci ingombrano l'anima; ma ci costringe a rivolgergli continuamente una serie di «perché», che turbano la rappresentazione che egli ci mette dinanzi.

Se egli ci dirà:

> E te, Vita, non le
> amai: t'amo or che rombano
> li anni fuggendo e partono verso il fatale abisso
> me, come fronda labile

noi restiamo indifferenti dinanzi a quell'odio e a quest'amore. Perché? Il poeta è rimasto per noi chiuso entro il mistero delle sue troppo personali impressioni, della sua troppo capricciosa malinconia.

È perciò ch'egli accumula una serie di ricordi che palpitano certamente con grande intensità dentro di lui, ma dei quali appena appena riesce a comunicare a noi una parte. Ma di questa parte noi sentiamo a tratti una sottile dolcezza, ed è del suo libro quella che possiamo meglio gustare: odori che gli richiamano ricordi lontani, suoni che suscitano visioni d'altri tempi; e foglie di alberi cadute, come cadono dal nostro cuore tante serene dolcezze, e murmuri d'acque che suonano come sottili rimpianti, e le tristezze dell'autunno che sorprendono i nostri cuori e li immergono in uno sconforto di sogni svaniti.

Il rinchiudersi troppo in se stesso produce due effetti egualmente dannosi; l'uno che certe pennellate, che hanno un valore per la vita, diciam così, privata dell'autore, non aggiungono nulla alla rappresentazione artistica; l'altro, che circoscritto in certi ricordi particolari l'àmbito entro cui si contiene l'ispirazione del poeta, nasce un certo bisogno di artificiosità, che è un modo di presentare sotto un aspetto nuovo le impressioni di un medesimo immutabile sentimento.

Recherò qualche esempio. Ecco un paesaggio lucchese:

> Traean da Monsaquilici le schiere
> de' villici, cantando, la allegria:
> *e il fiume dei miei primi anni seguia*
> *le curve delle sue rive leggere.*

Ed ecco una *Sera ad Aix* con il ricordo di una donna che cenava col poeta in un giardino:

> Voi gustavate un sorbetto
> guardando a pena, tranquilla;
> *splendea nel gesto un'armilla*
> *sul vostro polso perfetto.*

Ho segnato in corsivo tutto ciò che non è essenziale alla rappresentazione, o, meglio, la turba.

E ancora. Ecco una Giovinezza morta (*Il funerale*) affondare lentamente in un gorgo d'acqua e protendere un'estrema volta le braccia verso il poeta, o la Notte che alza al labbro «maternamente il dito» (*Dopo la Tempesta*); o il poeta che riapre il coperchio intatto dell'urna «ove l'amor defunto dorme» (*Nemus mementus*); ed altre immagini che una fantasia sentimentale si finge troppo facilmente.

Ma tolte queste mende (e ai miei occhi non son piccole) resta un residuo dell'ispirazione del Giorgieri-Contri che ha un fondo vitale: quel vago turbamento che ci prende alle volte senza ragione e quella tristezza che ci prostra irragionevolmente, hanno trovato in lui un sottile interprete. Dove la ragione? Forse in quel perseguire che noi facciamo sempre e inutilmente la felicità?

> Cuore che sa
> sa che talvolta tutta una vita
> ti cerca indarno, Felicità.

Forse sì. Ma c'è spesso la reazione nel nostro cuore, e nel poeta c'è la rassegnazione. Da ciò deriva un carattere speciale della poesia di lui, quel tono uniforme che assume ogni grido dell'anima, quella luce un po' scialba sotto cui si colora troppo uniformemente tutto il mondo circostante.

* * *

Guardate un altro poeta immerso anch'egli nella contemplazione e nei ricordi, e percorso ogni tanto anch'egli da un sottile brivido di tristezza. È Giuseppe Lipparini, che nell'*Ansia* (Ancona, G. Puccini, ed.) ritrova quella sua dolce serenità che improntava i *Canti di Melitta*. Non che in lui non tremi alle volte, in questo recente libro, un non so che di amaro e di scorato che sorge improvviso dal fondo del suo cuore: ma non senza ragione. Se l'ascoltate evocare quell'«ombra d'oblío» dove un giorno egli vorrà addormentarsi in eterno, è perché ha visto stecchito «nell'ombra odorosa tra il musco» l'ardente poeta della notte, il rosignuolo. Se qualche volta egli sogna, nei languori dell'autunno una donna, «l'amante chiamata», per dargli l'amore o la morte, e le offre il suo cuore già sazio di vivere, perché essa lo prema forte, lasciando lui, il poeta, dormire, dormire, è perché la stagione stessa persuade a un tale abbandono. Ma egli ama la vita, perché sente la bellezza e l'amore; egli l'ama perché sa che ciò che di essa apparisce ai nostri occhi più materiale è ciò stesso di cui si nutrono i nostri sogni.

È un'alta nota veramente umana che risuona in quella *Parabola del grano* che mi pare non solo una poesia perfetta, ma anche commossa.

Parlano i grani nascosti nel solco:

> Sotto la terra le nostre radici si allacciano; ognuno
> sente il vicino: la vita trapassa con palpiti eguali.
> Splende una spiga nel sogno a ognuno; un gran campo di biade
> brilla ed ondeggia, si stende di là dai confini del cielo.
>
> Quando la primavera ritorna più dolce e ci desta,
> ogni più piccolo stelo si tende, a formare il suo sogno:
> onde cresciamo nei baci dei zefiri e ai canti d'amore,
> e ti doniamo, o poeta, col nostro ideale il tuo pane!

È poesia di sogno, ma di una mirabile determinatezza di linee, per cui noi ci sentiamo afferrati e completamente immersi nel mondo fantastico del poeta.

È ciò che fa la poesia anche quando vuol suggerire i sentimenti più vaghi e più inquieti che ondeggiano nel nostro spirito. Non si ridesta questa oscura nostra vita con l'indeterminatezza delle espressioni e con immagini evanescenti. Il Lipparini è un maestro di precisione e di nitidezza, e ogni sua poesia è capace sempre di suscitare nel nostro cuore una sonora eco.

Possiamo, sì, alle volte sentirci meno presi dalle sue immagini, ma solo perché la bellezza della natura non basta alcuna volta a saziare il nostro cuore, ed egli invece ne è tutto penetrato e quietato. I poeti, egli ci dice, gli eterni fanciulli sono i soli savi, perché i loro occhi sollevano il velo delle cose,

> guardano nella natura siccome attraverso un cristallo,
> si saziano di verde e di azzurro,
> sempre gli stessi davanti al bellissimo enigma del mondo
> davanti a la vita e a la morte.

Sia come vuolsi, è questo un modo che noi cogliamo tutto intiero ma che pur comprendiamo perfettamente anche se non riusciamo a risentire tutti i fremiti del giglio innamorato:

> gli pare
> ch'egli non sia uno solo, ma che tutti i fiori del mondo
> fremano dentro di lui coi lor desideri inespressi;
> mentre il pistillo esprime il glutine voluttuoso,
> mentre le antere si curvano gonfie di polline caldo,
> e nel sussurro del vento è come una frase d'amore.

A noi può sembrare a un certo momento che il pistillo e le antere, che tutto il fiore stesso, vivano forse meno la loro vita, che quella degli esseri animati, ma un sentimento umano, liberato da quei puri simboli si scatena vibrante e vivo da tutte le bellissime strofe del *Giglio innamorato*.

E così da tutte le altre poesie del breve volume, dove infine non è celebrata che la bellezza e l'amore; l'una e l'altro, sereni, sì, nella loro rappresentazione più ideale, ma non priva di turbamenti quella, non senza tristezza questo, nel loro manifestarsi tra gli uomini.

E così quest'ansia, sotto la perfezione dell'espressione nitida, tranquilla, nasconde un non so che di inquieto che vi punge leggermente con un piccolo senso di amarezza: il che costituisce, secondo me, il fascino del libro di questo singolare e delicato poeta.

G. S. Gargàno.

Psicologia vinciana e celliniana

Un volume ed un opuscolo venuti di recente in luce portan di nuovo in onore quelle ricerche psicologiche sui grandi artisti, che presumevamo già sorpassate. Oggi gli analizzati sono ancora Leonardo da Vinci e Benvenuto Cellini: i due soggetti, cioè, che meglio si prestano alla osservazione e allo studio dello psicologo (1).

Il volume, dedicato a Leonardo, è del dottor Gino Modigliani, un benemerito della edizione nazionale delle opere vinciane, cui ha contribuito con una elargizione generosissima; ed è un volume che si legge piacevolmente, anche se non vi troviamo cose peregrine — ormai rare in materia leonardesca — e che tra le cento e più pagine ne ha alcune veramente belle e geniali.

Soltanto ci sembra che a comporre questo suo libro il Modigliani sia stato spinto da una preoccupazione per lo meno esagerata. Quando afferma che i più recenti studiosi di Leonardo «si sono lasciati deviare da una ammirazione morbosa che tendeva a considerare l'artista fiorentino come un essere soprannaturale e quasi fuori delle leggi umane»; quando aggiunge che «col volerlo rendere un dio, hanno diminuito la sua grandezza d'uomo: col volerlo considerare come un'eccezione dei suoi tempi, hanno costruito un essere artificiale che, a traverso i molti saggi scritti intorno a lui, ci apparisce ancora confuso e indeterminato»; e quando perciò afferma che bisogna considerare il Da Vinci «piuttosto come un precursore di genio che attingendo a tutte le fonti vive che la civiltà del secolo XV gli offriva con una qualche abbondanza, sapeva dedurne un'unica forza la quale gli permetteva di precorrere veramente le conclusioni a cui non sapevano giungere i suoi contemporanei ancora impacciati dalle pastoie del medioevo» — ci sembra che il Modigliani faccia quello che volgarmente si chiama sfondare una porta aperta.

Non forse da qualche anno, per non dire da qualche decennio, si mettono ad uno ad uno in luce oscuri o mal noti precursori e iniziatori di Leonardo? Non forse Luca Beltrami — a tacer d'altri — ha da poco dato più sicuro contorno alla figura di quell'Aristotele da Bologna, che sembra preannunziare Leonardo nell'immaginare potentissimi congegni atti a smuovere o raddrizzare campanili e torri, e nel frenare e regolare l'impetuoso corso dei fiumi?

Interessante è ad ogni modo il rapido cenno che fa il nostro autore al *mezzo* nel quale si trovò a vivere, alla *preparazione* ch'egli ebbe, per passare all'*esperienza personale* ed a quella *sentimentale*, alla *teoria psicologica* ed alla *traduzione formale*, e per concludere nell'*epilogo* che Leonardo fu più artista che pensatore «perché il suo pensiero derivò principalmente dalla esperienza delle cose vedute». «Per questo più che un psicologo, Leonardo fu uno sperimentatore dell'anima umana a traverso gli atteggiamenti che essa assume nella espressione delle varie emozioni. E tanto meno fu filosofo, se per filosofo s'intenda un intelletto che rientra nel proprio mondo interno a esplorare il valore del pensiero».

* * *

Non è qui il caso di rifare col Modigliani il cammino pel quale si giunge a questa conclusione persuasiva, già intraveduta dal Croce.

Miglior cosa mi sembra piuttosto intrattenerci su quelle pagine nelle quali si tocca squisitamente e delicatamente dell'amore per Monna Lisa del Giocondo.

Dalle lontane e fugaci allusioni, dai commossi ricordi, che l'autore raccoglie ed esamina, dalla famosa pagina del *Codice Atlantico*, come egli la interpreta e commenta, balza su violenta, mal rattenuta la passione, amaro lo sconforto, forse per un amore quasi non detto dalle sottili labbra mosse all'inquietante sorriso.

Spinto dalle parole del Modigliani ho voluto riesaminare accuratamente la pagina misteriosa, la settantesimasima al recto, almeno nella riproduzione fattane dai Lincei; e mi è venuto il dubbio che questa pagina sia meno misteriosa di quanto si crede.

Per esser più chiaro, e supponendo che pochi la ricordino perfettamente, cercherò di descriverla alla meglio.

Reca due colonne di scritto, a rovescio, secondo il solito.

Nella colonna di destra questi versi:

> Deh! non m'avere a vil ch'io non son povero;
> Povero è quel che assai cose desidera.

e queste parole:

«Dove mi poserò? Dove di qui a poco tempo tu 'l saprai. Rispondi per te stessi (*sic*). Di qui a poco tempo.,... ».

Seguono precetti per ottenere ombre nell'incarnato, e che fan pensar subito alle carni di Monna Lisa.

Nella colonna di sinistra, sempre a rovescio, questo rimpianto, prima cominciato e scassato, poi ripreso speditamente: «O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose e consumato (*sic*) tutte le cose dai duri denti della vecchiezza, a poco a poco, con lenta morte. Elena, quando si specchiava, vedendo le vizze grinze del suo viso fatte per la vecchiezza, piagne e pensa seco perchè fu rapita du' volte.».

E qui pure il ricordo della Gioconda ritorna insistente, assillante. Ed eccoci all'enigma.

Sotto la colonna di destra, dopo gli appunti sulle ombre, si scorgono varie righe di scritto, quasi del tutto nascoste da una gran macchia d'inchiostro. Capovolgendo il foglio, e leggendo quanto ancora rimane, si vede che si tratta di una poesia di circa ventidue versi, tracciati per diritto — e non a rovescio come tutto il resto — da una mano che al Piumati non sembra quella di Leonardo.

E la poesia comincia dolorosamente:

> Lionardo mio non avir.... (?)
> O Lionardo perchè tanto penate

e continua:

> O Lionardo. . . . .

Poi la macchia tutta la nasconde ai nostri occhi curiosi, lasciando solo visibili alcuni principî di verso e alcune rime.

«Senza voler fare opera di poeta, affermando che quella pagina misteriosa conteneva la chiave del mistero di Leonardo — scrive il Modigliani — si può assicurare che in essa doveva esserci una qualche rivelazione del suo amore».

Ebbene, io lo dubito.

Anche se ammettiamo che non sia esatto quanto assicura il Piumati, che cioè la poesia non sia scritta di mano di Leonardo, quanto ce ne rimane ha fatto credere che la poesia era da altri a lui indirizzata; e in questo anche il Modigliani concorda. Ma è ammissibile che la misteriosa passione fosse così poco misteriosa che altri ci poteva far su dei versi, trascrivendoli magari su di un quaderno del maestro?

Tanto più che tolta la mossa affettuosa e sentita, certi principî di versi e certe rime che ci rimangono fuor della gran macchia d'inchiostro, mi sanno un po' d'artificio e d'enfasi: *Ah no, Or su, E forse; penate, meritate*....

Sì che, tutto ben considerato, io crederei che la gran macchia d'inchiostro non nasconda un mistero, ma piuttosto una poesia che il maestro volle in qualche modo toglier via di tra la roba sua, quando forse pensò di dare a questa quell'ordinamento che vagheggiava.

Ad ogni modo un potente obiettivo potrebbe ancora, attraverso all'inchiostro dilagato, coglier gran parte della nascosta scrittura; ed io sarei lietissimo di ricredermi e di veder confermate le più belle pagine di questo libro del Modigliani, cui va innanzi una prefazione ove Enrico Ferri tocca fugacemente delle varie anomalie di Leonardo: sterilità, *mancinismo*, prevalenza sensoria, incertezza e inconcludenza pratica, scarsa sensibilità affettiva; e conclude ch'egli non fu quindi «immune da quelle anomalie che sono, per le constatazioni della scienza, il retaggio dell'uomo di genio»!...

* * *

A non dissimili resultati giunge il dottor Francesco Quarenghi, trattando di Benvenuto Cellini. Riportando copiosi passi della *Vita* dall'edizione del Sonzogno — non troppo adatta ad un lavoro che dovrebbe avere esattezza scientifica — l'autore ci presenta il nostro artefice come un disordinato, un megalomane, un inetto agli affari; come un individuo che mancava di senso psicologico e peccava d'improntitudine, che aveva poco affetto alle donne e amava molto la vendetta, che sapeva mal coltivare le amicizie e soffriva di illusioni.

Sapevancelo! avrebbe esclamato un compilatore del *Borghini* o del *Fanfani*.

In questo scritto, illustrato da nitide riproduzioni delle opere del Cellini e d'altre opere confrontate anche incidentalmente e che non hanno il pregio della novità: il *Gattamelata*, il *Colleoni* e simili, si vuol anche dimostrare che Benvenuto non fu uno psicologo «nemmeno come artista, intendendo con questa espressione significare ch'egli non seppe rendere coll'arte sua i sentimenti e le umane passioni». Ma non seppe, o non volle o meglio non se ne preoccupò? Non piuttosto egli sacrificò consciamente il contenuto alla forma nel *Perseo*? Non piuttosto nel *Cosimo I* la virtuosità dell'orafo soffocò la potenza dello statuario?

E a che ricordare, a proposito di queste del Cellini, le opere di Donatello e del Verrocchio, ad aggiungere: «E questi artisti erano già vissuti quando il Cellini scolpiva»?

Ma eran vissuti anche gli scultori di Roma imperiale, che Benvenuto cercava raggiungere nella perfezione formale. E d'altra parte, quando volle, seppe esser drammatico e tragico, come nel bassorilievo d'Andromeda.

Ma che ci sia proprio il bisogno della psicologia per dir coteste cose che l'autore stesso teme non sembrino ad alcuno «eresie d'arte», non credo. A me però non sembrano eresie...!

(1) Dott. Gino Modigliani, *Psicologia vinciana*. Con Prefazione di Enrico Ferri. Milano, Treves, 1913.

Dott. Francesco Quarenghi, *La psiche di Benvenuto Cellini*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

ma chiudendo il volumetto, non so perché, mi frullavano in mente due versi coi quali Renato Fucini ha definito un'altra disciplina:

È la pedagogia quella scienza
Mediante della qual se ne fa senza.

E me lo perdonino gli amici psicologi, o almeno se la prendano con qualche collega.

Nello Tarchiani.

L'Italia nell'Egeo

« Quando sono uscito dall'albergo, ieri mattina, ho veduto non senza sorpresa tutti i fanali della strada accesi e velati di crespo nero. Preso da immediata ansietà giornalistica, son tornato precipitosamente indietro per domandare al portiere gallonato e benevolo:

— Scusate, chi è morto?

Ed egli, con una certa sua aria di gelido compatimento:

— Nostro Signore.

Confesso che sono rimasto mortificatissimo per la mia *gaffe* involontaria, che viceversa l'autorevole portiere deve avere interpretata come un meschino scherzo di pessimo gusto volterriano ».

Chi parla così? Giulio de Frenzi, descrivendo in un suo recentissimo libro (1) il Venerdì Santo di Atene. Libro che risale dunque ad avvenimenti ormai vecchi di un anno, poiché il Venerdì Santo del 1912 in Atene precedette di poco la Pasqua di Resurrezione segnata dalla guerra nell'Egeo degli italiani e poi dei greci stessi, ma che acquista appunto il diritto alla vita letteraria dopo essersi affacciato dalle colonne di un grande giornale, per la meditata lentezza con cui l'autore si è risolto a pubblicarlo. Della guerra e degli avvenimenti dell'anno scorso gli sono rimasti tutti gli episodi vivi, della politica e degli avvenimenti d'oggi è il commento migliore. Ecco dunque il caso miracoloso di un libro d'attualità, come si dice, che non invecchia: l'occupazione di Stampalia avvenne un anno fa; ma la nuova guerra della Grecia sul mare, la permanenza degli italiani nel Dodecaneso, i massimi problemi dell'Ellade che si affacciano in questa ora al nuovo re Costantino XII, fanno di questo sobrio volume giornalistico uno dei pochi libri di seria consultazione politica che si possano oggi prender fra le mani. L'Egeo! Era fino ad ieri un confine della piccola Grecia, vinta nel 1897; diviene oggi un lago interno della grande Ellade conquistatrice di Samo, di Lesbo, di Salonicco, di Giannina e di Creta. E re Giorgio non muore nella piccola capitale antica, all'ombra dell'Imetto, né il crepuscolo dell'ultima sua giornata arrossa il placido mare che sta fra le vecchie Cicladi elleniche: ma cade nella città nuova dell'alto Egeo, e il crepuscolo nel mare aperto scolora su le lontane Sporadi conquistate.

***

Di fronte a questo problema della nuova Grecia, l'Italia sta. Per uno di quei compiti che paiono fatali nella storia della nostra nazione, è toccato a noi di dover mostrare agli altri la via, di dover aprire — insomma — un problema nuovo: singolare destino che ci fa agitatori di lotte anche nei campi altrui! Il De Frenzi, da buon politico, non evita di porsi innanzi il problema. Lo considera negli ultimi capitoli del suo volume. Il quale rimane pertanto, per duecento pagine fitte, il diario di un vagabondaggio attraverso le Dodici Isole, e si trasforma nella conclusione e nell'appendice in una fonte di prim'ordine per la storia politica che si scriverà domani. Ogni volta che si apra uno dei recenti volumi del De Frenzi vien fatto di considerare la duplicità o — per dir meglio — la evoluzione del suo temperamento: è un ingegno di artista che si trasforma scientemente in una rigida mentalità politica. Quest'uomo, navigando sul divino mare dei nostri sogni e dei nostri amori classici, non può non sentire un impeto di poesia, e — se a quell'impeto cede — scrive pagine di colore in cui è tutta la nostalgia per una forma d'arte sgombra di preoccupazioni politiche. Ma poi, la coscienza del problema lo riprende: il politico sopraffà l'artista.

Voi vedete nella pagina iniziale che ho citato, delinearsi chiarissimo il temperamento giornalistico del De Frenzi: la facilità a cogliere lo spunto caratteristico per impostare il discorso, la maestria nel colorire con pochi tocchi uno sfondo; poi l'arguzia nel trovare l'episodio lievemente comico che chiami a sé il lettore, come un riso garbato, e infine lo spirito mordace — e politicamente sempre presente a sé stesso — per cui non si fa grazia neppure dalla lontana Atene alla mentalità volterriana del « blocco » romano.... e dei portieri d'albergo accomunati con quello....

Pure, il De Frenzi non si lascia sedurre da queste sue doti per scrivere un libro che potrebbe riuscire frivolo: integra il volume con una serie di comunicati ufficiali che narrano tutte le fasi della guerra nell'Egeo, e con la serie dei proclami e dei decreti emanati dalle autorità italiane nel Dodecaneso, dopo l'occupazione.

E fa precedere a questa cinquantina di documenti un capitolo in cui si pone nettamente il problema: — Che cosa dobbiamo fare noi nell'Egeo? — La risposta dell'autore è, come doveva essere, schietta. Premesso che di resa non si ha a parlare finché la situazione dei turchi di fronte a noi in Cirenaica non sia chiarita, il De Frenzi vuole che — nelle Dodici Sporadi meridionali restituite ai loro signori di ieri — l'Italia sappia conservare almeno un diritto di preminenza, possa assicurarsi insomma un'ipoteca nel caso di una futura liquidazione della Turchia asiatica. E, traendo molti de' suoi argomenti migliori dai saggi di un valente economista, Luigi de Prosperi, l'autore conchiude: « *Fare di Rodi il punto d'appoggio della nostra penetrazione economica in Anatolia e in Siria! Rodi può, deve diventare per il nostro paese quel che sono Beirut per la Francia, Giaffa e Smirne per la Germania* ».

Ora, mentre su questo compito dell'Italia nell'Egeo, è naturale che ci troviamo d'accordo con l'autore, non possiamo dire lo stesso sui presupposti di una restituzione delle isole ai dominatori di ieri. La questione è ancora impregiudicata, ed è naturale che, per convenienza e per rispetto al trattato di pace e al linguaggio da tenersi ufficialmente e ufficiosamente di fronte alla Turchia, si parli della possibile restituzione delle isole al Sultano. Noi dobbiamo parlare ufficialmente così, ma non possiamo dimenticare la situazione reale che va chiarendosi di giorno in giorno: non possiamo celare l'irrefrenabile slancio verso la Grecia. Potremmo quindi pensare di dover un giorno riconsegnare formalmente alla Turchia le isole, salvo un immediato successivo trapasso alla Grecia. Quale dev'essere il nostro atteggiamento in questa circostanza, che è la più probabile?

L'irredentismo ellenico si manifesta ormai con tanta intensità, che a torto il De Frenzi, e in parte il De Prosperi, lo considerano in modo secondario: le loro impressioni sono giustificate dalla visione delle Isole avuta durante la nostra guerra: ma lo stato d'animo è ben mutato quando alla nostra guerra, di liberazione, è successa quella greca, di rivendicazione. Ora, noi tutti abbiamo ormai una concezione così realistica della politica che ci fa passar sopra a qualunque pregiudizio sentimentale. Ma oggi non possiamo nasconderci che la rivendicazione sentimentale greca coincide con la manifestazione della nuova forza greca e trae da questa manifestazione il suo maggiore argomento di vita. Ricorrendo ad un esempio fin troppo chiaro per gli italiani, l'irredentismo nostro è condannabile fin quando sia una manifestazione puramente sentimentale, ma se domani noi sapessimo far coincidere le rivendicazioni sentimentali con gli interessi della nostra politica, e con una formidabile preparazione, l'irredentismo tornerebbe ad essere un valore e non sarebbe condannabile in sé.

La questione delle isole rappresenta quindi uno dei più complessi problemi attuali: dal punto di vista italiano poteva avere una soluzione di fronte alla Turchia, e una soluzione di fronte alla Grecia. Abbiamo perso quasi certamente l'occasione di sciogliere il problema col contraente turco, prepariamoci a scioglierlo col contraente greco.

La soluzione del problema con i turchi sarebbe stata possibile se il trattato di Losanna avesse tenuto conto di una considerazione elementare: noi non dovevamo prefiggerci di tenere il Dodecaneso fino a che i turchi non sgombravano la Libia, ma dovevamo sanzionare un contratto con un limite di tempo: vale a dire prefiggerci di sgombrare le Isole soltanto se il turco avesse sgombrato la Libia *in un determinato periodo di tempo*. Passato tale periodo senza adempimento del contratto da parte del turco (e la situazione cirenaica ci avrebbe in questo senso probabilmente favoriti) cessava per noi l'obbligo di sgombero dal Dodecaneso. Un'osservazione molto ingenua corre oggi per le bocche di molti: i turchi — si dice — non lasciano la Cirenaica per obbligarci a custodire le Isole e a difenderle loro dai greci. — I turchi sono molto meno ingenui di noi: considerano le isole come perdute, ma godono che noi le presidiamo perché questo consente loro.... legalmente di tener viva la resistenza in Cirenaica fino all'infinito: il calcolo di reciprocità è stato appena approssimativo, e l'abilità ottomana non si è smentita.

Perduta così l'occasione di risolvere il problema di fronte ai turchi, noi dovremo affrontare un giorno o l'altro la soluzione di fronte ai greci. Nell'assetto definitivo della penisola balcanica la questione delle Isole dipende ormai dalle potenze, e non dalla sola nostra volontà. Credo che una soluzione in senso greco si imporrà: ora, noi non dovremo accontentarci di quell'influenza economica alla quale prima si accennava (la quale si svolgerebbe in condizioni molto più difficili sotto il dominio dei greci accortissimi che non sotto quello dei turchi), ma dovremo giovarci di una cessione probabile di diritti di fronte alla Grecia, per un'altra questione aperta. Ed è curioso che in Italia non si sia ancora accennato all'evidenza con cui si può impostare il nuovo problema. La questione dei confini dell'Albania è la questione di domani, e chi dovrà contrattare con la Grecia per tali confini meridionali saremo pur noi, poiché all'Italia è riservata l'influenza sul distretto meridionale di Vallona. Ebbene, nelle trattative con la Grecia per i confini meridionali dell'Albania, l'Italia ha sempre un *atout* di prim'ordine nelle mani: le Isole. Quello che non potremo conservare nell'Egeo, potremo pretendere nell'Adriatico.

***

Così si delinea il nuovo problema, ed è bene che gli italiani si preparino ormai a considerarlo: il nesso fra la questione dell'Albania e la questione delle Isole nei nostri rapporti con la Grecia, non tarderà ad apparire. Ho già detto che queste considerazioni sono appena in embrione nel libro del De Frenzi. Ed è naturale: scritto quando il nostro contratto aveva un contraente, il libro non poteva presupporre tutte le ipotesi che si affacciano oggi per la complicatissima e ancor dubbia successione a quel contraente. Ma il libro rimane utilissimo come punto di partenza per i nuovi studî politici. Seguiamo finalmente l'autore nel suo periplo attraverso l'Egeo, da Atene — la « sposa povera », la capitale modesta di re Ottone — fino a Bisanzio, la capitale invocata. Sul vaporetto rumeno cinguettano le *domnule* — nome latino corrotto che par travestito di felinità —, ma il passeggero è tutto preso dal fascino dell'Ellade antica.

E il diario è un alternarsi di fantasmi classici e di ironie moderne. Irriverenza? No: la modernità vuole così. L'Oriente ellenico è pieno di sovrapposizioni. Dove passò l'armata di Serse, si chiedeva notizia un anno fa dell'armata d'Italia; dalla rada di Cianak ove giungeranno le siluranti di Millo, il giornalista vagabondo capita ad Amorgo, e in una piccola casa borghese trova gli elementi per un'elegia provinciale. Che cosa sognerà nella sua anima una « signorina » di Amorgo?... Il giornalista va fantasticando. E sul tavolo coperto di ninnoli di pessimo gusto, scopre un catalogo dei magazzini del *Printemps*.... Ah, la Francia conquistatrice!

***

Poi Stampalia, la Malta dell'Egeo, il piccolo regno del « Duca ». Dialogo fra un cannoniere napoletano e un prigioniero turco. — *Ne' vulite sapè quanno facimmo 'a pace cu' vuie?... Tripuli, Derna, Bengasi, Homs, Custantinopule a nuie.* — Esitazione del turco: argomenti perentori del nostro marinaio, e Stampalia è ceduta all'abile negoziatore....

Poi Samo, dove il giornalista ha a guida un ragazzo che portava senza troppa dignità il nome di Socrate e si esprimeva in termini che Platone avrebbe rinunciato a riprodurre. Ma, mano a mano che il pellegrinaggio attraverso le isole — le ben nominate « pietre del guado » fra l'Europa e l'Asia — si compie, l'umorismo cede i suoi diritti alla poesia. A Cos, a Scarpanto, a Rodi si vive la storia e la leggenda antica. A Rodi finalmente si ha il senso gioioso di ricominciamento che la bella guerra ha saputo dare a tutti gli italiani, ricongiungendo l'impresa delle nostre armi alle tradizioni del medioevo. I battaglioni venuti dalla Libia ritrovano qui un elemento che avevano dimenticato: l'ospitalità femminile. È un intermezzo di grazia nella guerra sul mare. Ecco Cos: l'isola che ebbe fama per le sue mirabili donne vestite dei più tenui lini d'Oriente (*Sive illam Cois fulgentem incedere vidi*.... canta Properzio); ecco Patmo, dov'è il Monastero del gran Santo, visitato vent'anni or sono da un principe di Savoia, il principe di Napoli. « Tornerà ora? » domanda l'abate mitrato di Patmo. E i visitatori italiani non sanno rispondere.

Il libro di Giulio De Frenzi è vivo ed ardente per queste domande senza risposta, per molti desideri che fremono inespressi ma che s'intuiscono attraverso le pagine spesso rudi per giornalistica prosa. Ed è nobile e bello per questo. Negli anni a venire potrà darsi che l'importanza dell'episodio guerresco scemi: rimarrà il nome d'Ameglio come quello di un mirabile capo, e la memoria di Psithos come quella di una luminosa mattina eroica. Ma della piccola guerra di sbarchi nelle pietre del guado, dove i sottotenenti furono governatori di isole, dileguerà il ricordo come quello di un fatto da nulla nello svolgersi della vita nazionale più vasta. E allora gioverà ritornare a libri come questo, pieni di colore e di vita, che danno un senso umano alla storia, un contenuto di realtà alla cronaca guerresca: si rileggeranno le pagine in cui è descritta la crociera da Egina a Lemno o l'approdo a Stampalia come a un'isola fatata, si rivedrà il mare dall'alto castello di Lindos nell'isola di Rodi, si saluteranno anche una volta le donne greche di Cos.... E allora, allora soltanto, apparirà chiara una verità che oggi è sentita da pochi — ma che, sebbene indistinta, ha fatto grande la nostra campagna navale nell'Egeo nella primavera e nell'estate scorsa: vale a dire che la guerra è stata, in quei mesi, la sorella più vicina della poesia....

[illegible]

(1) Giulio De Frenzi, *L'Italia nell'Egeo*. Roma, Garzoni Provenzani.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

MARGINALIA

* **« In guardia! » e « L'abito verde ».** — La commedia che ci fu fatta sentire al Politeama Nazionale dalla Compagnia Piperno-Borelli-Gandusio appartiene, nonostante la molto illustre paternità (Capus, Weber) a quella specie di lavori drammatici che, per essere benevoli, potremmo chiamare commedie inutili, inutili per lo meno sulle nostre scene, nella traduzione italiana. Se gli autori francesi continuano a comporne per i teatri parigini è segno che un'utilità ce la trovano e, se non ci fosse l'inevitabile importazione, noi non avremmo alcuna ragione di protestare. *In guardia!* è una di quelle commedie ammennicolate e cincischiate su vecchi motivi di palcoscenico con la gelosia maschile come tema centrale e qualche ironia sul mondo schermistico come contorno tipico, una di quelle commedie a cui manca il dono sovrano del teatro francese, che cioè non divertono, che anzi annoiano profondamente. Quando si importa anche la noia, verrebbe fatto di invocare un po' di protezionismo fra tanto libero scambio drammatico. Invece la nuova commedia dei signori De Flers e Caillavet, l'ultima in ordine di data della ditta pregiata che da anni produce con costante successo; « L'abito verde » rappresentato dalla Compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero al Niccolini, anche per la piacevolezza, continua le migliori tradizioni della scena francese. E non soltanto per questa. C'è tuttavia quella fine e arguta satira dei costumi contemporanei che, da Molière in poi, ha fatto la fortuna del primo teatro del mondo: quel sapore letterario, di gustosa e graziosa letteratura che non ha nulla di comune con la letteratura appiccicaticcia, declamatoria, di pure parole, che costituisce la debolezza di altri teatri meno famosi. Dopo i re di provincia a spasso per la metropoli, dopo l'amministrazione delle Belle Arti, ecco qui una satira deliziosa dell'Accademia ed insieme delle istituzioni che governano la Francia repubblicana, anzi del supremo magistrato che la regge. L'*Académie* è un consesso di fama così universale che si intende come non sia necessario un pubblico francese perché possa esserne gustata la caricatura. Qui l'eccezione di carattere, diciamo così, nazionale è affatto fuori di luogo. L'*Académie* a Firenze non corre i pericoli che correrebbe, poniamo, la Crusca a Parigi: la Crusca che verosimilmente presso i nostri amabili vicini rischierebbe di passare per una società di prodotti alimentari.... E così il pubblico del Niccolini, come altri pubblici italiani, ha mostrato di divertirsi alla spietata canzonatura che i due autori francesi non ancora accademici, ma certo non lontani da quella immortalità vita natural durante, che rappresenta il supremo e più ambito fastigio della carriera letteraria di là dall'Alpi, hanno tracciata con vivacissimi segni nei loro quattro atti. Che le tinte siano qua e là forzate nessun dubbio. Una certa esagerazione buffonesca fa parte del metodo e può meravigliare soltanto i fanatici della naturalezza, della verosimiglianza, del teatro, « specchio fedele della vita » che non sono forse gli ultimi responsabili delle condizioni penose nelle quali versa il teatro nazionale. La nota buffonesca o, come la chiamano, *fantaisiste* toglie invece crudezza a questo genere di lavori e impedisce in ogni caso che la caricatura rasenti il libello. Ma del resto sotto le volute esagerazioni il motivo fondamentale si svolge con pieno rigore logico dal principio alla fine e noi vediamo come un bravo giovanotto che abbia la fortuna di chiamarsi conte Uberto di Latour Latour, possa, per un complesso di favorevoli circostanze e venendo dal fondo della provincia a Parigi, diventare da cultore di *sports* atletici com'era prima, membro dell'immortale compagnia. Per far parte dell'Accademia, in qualche caso, più delle eccezionali qualità della mente valgono speciali requisiti di lignaggio, di società, combinazioni straordinarie e straordinari intrighi. La tesi è semplice e, in sostanza, molto ragionevole. Anche in questa commedia il motivo satirico fondamentale è ravvivato e, quasi direi, penetrato dallo spirito verbale più squisito. Anzi di spirito ce n'è anche troppo e la commedia pecca, qua e là, per una certa prolissità che nasce dal desiderio forse legittimo degli autori di non perdere l'occasione di collocare il frizzo già pronto. Nella esecuzione della Compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero — a parte qualche inevitabile lentezza propria dello stesso stile della nostra recitazione — la maggior parte degli effetti è conservata. E, chi sa, forse taluno di questi ci guadagna. Per esempio, la figura della moglie del nobilissimo accademico, la duchessa di Maulevrier, rappresentata con finissima penetrazione e con perfetta intonazione dalla signora Chiantoni Sabbatini: perché incarnata così in un'attrice che non riesca a nascondere la propria giovinezza, acquista di grazia e di buon gusto.

G.

* **La « British School »** di Roma ha intrapreso la pubblicazione di un Catalogo delle sculture conservate nelle collezioni municipali della città eterna; di cui la *Clarendon Presse* pubblica ora la prima parte riguardante le sculture del Museo Capitolino. La magnifica opera è distinta in due volumi, il secondo dei quali contiene una numerosa serie di chiare e bellissime tavole fotografiche, mentre il primo è dedicato unicamente al testo. Quest'ultimo è curato da H. Stuart Jones, con la collaborazione dei principali membri della fiorente istituzione inglese, di cui è a capo T. Ashby. Così mentre la descrizione di ogni singola opera è dovuta alla sagacia di vari studiosi, il professore Gardner, i signori Wace Yeames e Daniel, e le signore Daniel e Strong, l'insieme concepito su un piano comune non perde nulla in fatto di omogeneità, poiché in esso appariscono quelle conclusioni che per la familiarità che questi studiosi stranieri hanno acquistato con la tecnica dell'antica scultura, si possono considerare più un patrimonio comune, che un possesso individuale. Non tutto è nell'opera, secondo la tradizione. Gli accenni alla provenienza di ogni singola scultura e alla sua storia son stati rifatti su documenti che troviamo tutti riuniti dalla signorina Johnson in fondo al libro in un'accurata appendice. Ma le novità che esso presenta riguardano questioni dibattute da grandissimo tempo, qui di nuovo poste e risolte in un modo che se non potrà essere definitivamente accettato in tutti i casi, presenta nondimeno un grandissimo interesse. Tutti sanno quali sono questi problemi: l'uno riguarda, nel caso di copie greco-romane, la distinzione tra l'opera del copista e quella originale e l'assegnazione di ciascuna al proprio stile e al proprio tempo: il secondo risulta dai numerosi ritratti di personaggi greci e romani, che si trovano specialmente nelle stanze degli imperatori e dei filosofi, la cui identificazione è tutt'altro che sicura. A tutti questi dubbi gli studiosi della « British School », rispondono coraggiosamente e con acutezza mirabile; e se non sempre riescono a convincere, la loro opinione, frutto di uno studio

accurato, dovrà esser d'ora innanzi tenuto presente da chi s'accingesse ancora all'ardua fatica. Due nuovi volumi sono promessi nella importantissima prefazione: l'uno riguardante le sculture del Palazzo dei Conservatori, l'altro quelle del Magazzino Archeologico, e riesciranno, condotti sul medesimo piano, di non minore interesse a tutti gli studiosi.

★ **Per la Libia archeologica.** — Il professore Ghirardini pubblica ora per le stampe quel suo entusiastico discorso sulle *Conquiste e speranze dell'archeologia italiana a Creta e nell'Africa* da lui detto nell'aula magna dell'Università di Bologna nel decorso gennaio. Detto della ventenne opera nostra nell'isola di Giove, toccato delle nostre missioni in Egitto, in Eritrea, in Libia, passa a trattare di quanto ancora ci rimane a scoprire in questa nostra nuova regione: i resti della civiltà libica, che forse potranno risolvere l'arduo problema della più antica civiltà mediterranea, e forse avvalorare l'ipotesi del Sergi, caldeggiata dal Mosso e dal Paribeni, su di una origine africana piuttosto che asiatica della maggior parte dei popoli europei; le vestigia della civiltà fenicia in Tripolitania, ove forse le città minori, più che Cartagine sterminata dall'ira romana, conservano sotto le sabbie non evoli avanzi; e quelle della civiltà ellenica in Cirenaica ove delle cinque città « Cirene sopra tutte attende la sua risurrezione, vaga di rivelarsi nel severo e sobrio aspetto delle architetture greche de' tempi più antichi, nella elegante e festevole varietà degli edifici ellenistici e romani, nel suo popolo di statue di marmo e di bronzo, nella dovizia de' prodotti delle arti minori ». E finalmente i monumenti romani che dormono forse quasi intatti sotto le dune, da Sabratha di cui si scorgono le mura, l'anfiteatro e un grandioso e misterioso edificio; da Leptis Magna con l'arco quadrifronte, l'acquedotto, il circo, le pubbliche fabbriche, i sepolcri; a Casr Duga col suo mausoleo; a Ghersa con due ricche necropoli folte di funebri tempietti che ricordano quelli sepolcrali della Siria e dell'Asia Minore. E giù giù verso il gran deserto, fino a Gadames, fino a Germa nel Fezzan, a settecento chilometri dalla costa, fin dove rimangono traccie eterne di romanità. E dell'obiezione che alcuno potrebbe fare aversi da scavare ancora troppo in Italia per volgere tante speranze alla Libia, risponde con le parole che Federico Halbherr gli mandava dal campo di Bengasi: « Anche la Libia adesso è Italia; e città monumentali imponenti come Messa e Cirene non si trovano in Italia, fuori di Roma ».

★ **I prussiani in casa di Flaubert.** — Il 18 decembre 1870 la tranquilla casa di Flaubert a Croisset vide giungere sette soldati prussiani con tre ufficiali e sei cavalli. « Oh! povera cara bimba — scriveva Flaubert alla nipote Carolina allora a Londra — se tu sapessi che cos'è sentir trascinare le loro sciabole sui marciapiedi e ricevere in piena faccia i nitriti dei loro cavalli! Che vergogna! Che vergogna!... A Croisset occupano tutte le camere.... Io ti scrivo nella tua camera e sento russare i due soldati che sono nel tuo gabinetto di toeletta. Mi rotolo e m'affondo nel dolore come una barca che s'affonda nel mare. Non credevo che il mio cuore potesse contenere tanta sofferenza senza morirne! » Flaubert lasciò una sera il grazioso Croisset, il suo gabinetto di lavoro, testimonio delle sue veglie solitarie e silenziose e del suo gigantesco lavoro ed anche delle sue gioie letterarie, e la riva della Senna calma e maestosa che egli si compiaceva di contemplare. Se aveva sperato che a Rouen la vista delle uniformi prussiane gli sarebbe stata risparmiata, dovette provare una ben singolare delusione. Non tardò infatti ad essere ricercato dall'autorità militare tedesca. Fu posto nel servizio degli approvvigionamenti: « Il tempo che non è impiegato a far delle commissioni per servire i signori prussiani (ieri ho camminato per tre ore in cerca di fieno e di paglia) lo si passa a chieder notizie l'uno dell'altro o a piangere in un cantuccio. Io non sono nato ieri e ho fatto durante la mia vita perdite considerevoli. Ebbene! Tutto è nulla a paragone di ciò che soffro ora...! ». Come si comportarono i prussiani a Croisset, nella casa del grande scrittore? Flaubert stesso — risponde il *Marges* — ci dà del loro soggiorno a casa sua i dettagli più piccanti, dettagli che gli riferiva ogni giorno il suo fedele domestico lasciato solo in faccia di « lor signori ». Se gli presero un *nécessaire* da toeletta, una cartella e tutte le pipe, furono « abbastanza bene educati » per rispettare lo studio dove furono scritti successivamente *M.me Bovary*, *L'Education Sentimentale*, *Salammbô*. Gustavo Flaubert avrebbe senza dubbio desiderato una discrezione più attenta, ma la precauzione ch'egli aveva preso prima di partire, di chiuder la porta a chiave fu inutile. I « discepoli di Hegel » comandarono imperiosamente al domestico dello scrittore di porre a loro disposizione tutte le stanze. La biblioteca d'un romanziere di tal levatura doveva più d'ogni altra cosa attirare la loro curiosità ed i prussiani la saccheggiarono senza scrupolo tantoché quando Flaubert ritornò a Croisset dovette in parte ricostituirla. Bisogna però aggiungere per la verità che i prussiani non giunsero mai in casa dello scrittore sino al furto sacrilego: si contentarono di spargere per le varie stanze i volumi più preziosi....

★ **Le malattie degli oggetti d'arte.** — Alcuni anni or sono un chimico olandese, il Cohen, dimostrò che lo stagno poteva contrarre una malattia contagiosa il cui germe si trasmetteva a poco a poco per contatto da un oggetto ad un altro. Secondo questo scienziato, la peste metallica è un fenomeno molecolare: lo stagno bianco si trasforma in stagno grigio e poiché nel corso della metamorfosi il suo volume specifico aumenta d'un quarto, si gonfia, si strappa e finalmente cade in polvere. Lo stesso scienziato ha diagnosticato per altri metalli la medesima malattia ed ora in un suo articolo in *Nature* conferma questa malattia che *si è riscontrata*, come esso racconta, in vari preziosi oggetti d'arte del museo di Cluny. Il conservatore del museo, l'Haraucourt, si stupiva di veder certi oggetti di piombo delle sue vetrine, medaglie, insegne di pellegrinaggio, antiche immaginette votive, ossidarsi a poco a poco, poi cambiarsi in una massa polverulenta, mentre altri dello stesso metallo rimanevano intatti. Egli si rivolse allora al professor Matignon del Collegio di Francia pregando l'illustre chimico di esaminare i suoi tesori in pericolo. Il Matignon si mise subito all'opera e dopo aver analizzato le varie polveri cadute dagli oggetti diciam pure ammalati, si rese conto che esse si componevano di carbonato piombico e dimostravano evidentemente un processo d'infezione. Secondo il Matignon, però, gli oggetti d'arte di piombo alterabili conterrebbero tracce di materia estranea e più precisamente di cloruro. Infatti la prova che la malattia è prodotta dalla presenza del cloruro nel piombo è data da questo che il Matignon è riescito col cloruro a provocare il contagio in un piombo sano. Siamo di fronte, per conseguenza, ad una vera patologia e terapeutica dei metalli! Le malattie degli oggetti d'arte custoditi a Cluny si preventa in forme evidentissime e curiose. Un medaglione fiorentino di Vittor Pisano rappresentante Alfonso d'Aragona mostra dietro la testa del personaggio una macchia bianca. È il segno del male. Certi oggetti destinati a presto polverizzarsi sono già completamente imbiancati. Non è senza interesse notare che la presenza del cloruro in questi oggetti si spiegherebbe ponendo mente al fatto che essi sono rimasti molto tempo sotto il suolo e in terreni probabilmente contenenti acque salmastre. Il Matignon ha cominciato a curare gli oggetti d'arte di Cluny bagnandoli d'una vernice trasparente a base di fulmicotone. Questo corpo, sopprimendo l'azione dell'aria, rallenta il progresso dell'ossidazione, ma non la sopprime completamente. L'implacabile morte attende dunque tanti capilavori dei musei che la vigilanza dei custodi non salva, d'altra parte, dalla mano dei ladri. Per la loro stessa composizione certi oggetti d'arte metallici sono condannati a morire di morte naturale.

★ **Il nudo al Giappone.** — Il pudore giapponese è stato, almeno sino ad un certo tempo fa, veramente eccezionale. Esso non aveva paura di vedere il nudo e quando lo vedeva non se ne accorgeva.... Un giornalista inglese, il Brinkley — ricorda il *Mercure de France* — diceva che il nudo era visibile al Giappone, ma che nessuno lo guardava. Giustissimo! Prima della penetrazione degli europei nell'interno del Giappone gli stabilimenti di bagni pubblici esistevano e in essi uomini e donne in completa nudità si bagnavano quotidianamente alla rinfusa senza che nessuno se ne mostrasse scandalizzato. Oggi una semplice barriera, spesso fittizia, separa i bagnanti dei due sessi. Gli abitanti facevano e fanno ancora il bagno sulla porta di casa a meno che un poliziotto incaricato di far osservare i regolamenti moderni non pensi di girare intorno alla casa. Ora, cosa curiosa, presso questo popolo poco portato al pudore occidentale, non si trovavano sino a pochi anni or sono delle modelle che consentissero a posare negli studi degli artisti. La donna giapponese ricusava di far la modella. Ma tutto cambia e si trasforma anche al Giappone. Oggi il mestiere di modella ha i suoi apostoli ed i suoi ferventi come racconta una signora giapponese, la signora Myazati Kikuko, che non esita a far da intermediaria tra gli artisti e quelli o quelle che posano. « Vent'anni or sono — scrive questa signora — quando Okakura Gatuzo era direttore della Scuola di Belle Arti, io tenevo, vicino alla scuola, un negozio di cartoleria e il direttore e i professori venivano da me a far degli acquisti. Facemmo dunque conoscenza ed ogni volta che parlavo con loro mi domandavano se non conoscessi nei dintorni qualche bambina che consentisse a far da modella. Finalmente riuscii, dopo molti vani tentativi, a trovare una ragazzetta ingenua e questo mi indusse a cominciare quel proficuo mestiere che io esercito attualmente. Quel tempo differiva assolutamente dal nostro. Nessuna donna voleva servir da modello. A tutte le bambine del vicinato io domandavo se volevano che i professori della Scuola di Belle Arti facessero il loro ritratto. Dinanzi alla novità della cosa le bambine, divertite, accettavano con gioia la proposta e si recavano negli studi dei professori, ma appena i professori le invitavano a spogliarsi, le bambine si rifiutavano formalmente e se si ricorreva alla forza erano gridi e lacrime tanto da non poter mai riuscire a far loro intender ragione ». « Oggi — conclude la compiacente signora — io non ho più la noia di cercar dei modelli. Molte donne vengono a trovarmi per dirmi che desiderano servir da modelle ed esse non mostrano alcuna ripugnanza a posare completamente nude ». Altri tempi, altri costumi. La modernità del Giappone non poteva non portare una rivoluzione anche nel senso del pudore e in certi campi della vita femminile.

★ **Lettere di attrici.** — Che le donne portino un po' di gelosia in tutto quel che fanno è cosa nota, ma che, quando sono artiste di teatro, la loro gelosia si spinga al punto ch'elle si dolgano dei successi teatrali delle loro consorelle ancor non nate è cosa che, sebbene conosciuta anch'essa, fa sempre piacere di poter suffragare con documenti. Ce ne offre modo la vendita all'asta recentemente fatta a Parigi di una collezione di autografi di attrici d'oltralpe, e ce ne dà la miglior testimonianza una scomparsa regina del teatro francese, la Rachel, la quale in una lettera giovanile, grida con sincero spasimo: « Eppure, questo pubblico che oggi è così buono con me ne amerà forse domani un'altra! Ebbene, sì, sono gelosa: ve lo confesso.... e se mi abbandonasse mi ucciderei! » Molte donne dicono lo stesso parlando del loro innamorato, ma questo desiderio di assoluta e quasi eterna signoria non su di un uomo, ma su tutti quanti i moltepici uomini che compongono il pubblico, nobilita il sentimento stesso della gelosia. Ed è in verità più che giustificato, ancor quando, come nel caso della Rachel, che morì giovine e in piena fortuna non sia figlio dell'esperienza. Triste esperienza quella dell'artista decaduta, della regina dimenticata! Ce ne fa pensosi con la sua rassegnazione malinconica un'altra grande artista francese, Sophie Arnould, anche se, anzi specialmente perché la sua malinconia è simpaticamente senza scrupoli. « .... J'ai pu me convaincre qu'il n'y a pas de vie heureuse, pas même de jours, mais seulement des nuits.... ». E nulla è così triste come una breve lettera nella quale, già vecchia, ringrazia l'architetto Belanger, che fu suo amico in gioventù, del dono di « deux louis »: « A mon age! Mon ami, vous êtes donc toujours le même pour la bonté, la generosité!... ».

★ **Al Petit-Palais** di Parigi furoreggia l'esposizione individuale di un pittore « passatista »: Jacques Louis David, che pure ai suoi tempi fu abbastanza rivoluzionario per firmar la domanda di condanna a morte di Luigi XVI, e che in seguito si adattò a divenir « peintre de l'Empereur ». Dopo la mostra retrospettiva dell'Ingres che fu visitata da « tutto Parigi », e che destò ancora una volta grande ammirazione per lui e per i suoi allievi questa, ancor più retrospettiva, del David ha avuto non meno largo successo. Egli, dal suo autoritratto, in aria fiera e quasi irata, sembra ripetere al democratico sovrano dell'oggi, il pubblico, quel che un giorno rispose a Napoleone: « Sire, anch'io sono stato il Governo! » Sono esposti al Petit-Palais gran parte dei suoi quadri più celebri: soggetti rivoluzionari come il *Marat nel bagno*, napoleonici come la *Distribuzione delle aquile*, e molti classici, o meglio accademici, della prima e dell'ultima maniera. Discorrendo di questa mostra sul *Temps*, Jules Claretie ricorda le aspre inimicizie e le lotte senza quartiere combattute tra gli allievi del David e i romantici, e l'odio dei primi contro i pittori del secolo decimottavo: odio che si spingeva al punto di costellare di proiettili di carta bagnata un quadro appeso in un andito della scuola.... l'*Imbarco a Citera* del Watteau. *Nihil sub sole novum*.... Per poi ricominciare da capo....

★ **Goethe e Napoleone.** — La Germania sta preparando la celebrazione del primo centenario della sua indipendenza, che s'iniziò con la battaglia delle nazioni, della quale ricorre proprio in questi giorni il centesimo anniversario. Goethe, mentre francesi e russi si disputavano la terra di Lipsia ed entravano a vicenda nella città e a vicenda ne uscivano, era passato a Dresda, presso l'amico suo Koerner, e non si può dire che la sua grande anima di poeta avesse una chiara visione del futuro, poi che proprio in quei giorni, e in più occasioni, egli si dimostrò assai poco fiducioso che quella lotta dovesse riuscir fatale, come di fatto riuscì, alla potenza già scossa di Napoleone. L'autore di *Faust* anzi non celava la propria ammirazione pel gran còrso, e, per quanto questi calpestasse la sua terra, non poteva odiarlo. Si racconta anzi che un giorno, avendogli il Koerner mostrato appesa a un muro la sciabola di suo figlio, che, soldato e poeta, era considerato quasi un Tirteo della risorgente Germania, il Goethe la guardasse tristamente ed esclamasse: « Ah! miei poveri amici.... Voi scuotete sempre le vostre catene, ma non riuscirete mai a romperle. *Quell'uomo* è troppo grande perché possiate qualche cosa contro di lui.... ». E ancor dopo la stessa battaglia delle nazioni, sebbene i fatti affermassero i nuovi destini della Germania, non poté mai unirsi a coloro che imprecavano al vinto colosso, e conservò sempre per Napoleone una specie di reverente e malinconica simpatia.

★ **Come fu seppellito Walt Whitman.** — Un testimone dei funerali di Walt Whitman, che ebbero luogo a Camden nella New Yersey nel 1892, ne ha recentemente raccontato ignorati ed interessanti particolari. Walt Whitman, *the good gray*, dette egli stesso le disposizioni per le sue onoranze funebri, per le quali aveva messo segretamente al sicuro la somma non indifferente di circa ventimila lire, destinata in parte alla elevazione di una tomba monumentale di suo disegno e — dice il testimone — di pessimo gusto; e in parte alla « festa » funeraria. Per seguire tali disposizioni, si affittò un terreno vastissimo, che di solito veniva occupato da circhi equestri di nomadi saltimbanchi, e su questo campo, che venne circondato di alte palizzate tinte di verde, si costruirono tre padiglioni: il primo ospitò la salma del Whitman, il secondo una specie di cucina popolare, nella quale si arrostirono un bove e di assi montoni, e il terzo fu destinato ad un altro bisogno materiale degl'intervenienti, alla sete: whisky, birra, limonate, ecc. Senza che fosse diramato alcun invito individuale, tremilacinquecento persone accorsero: poeti, scrittori, scienziati, artisti, uomini politici di New York, di Boston, di Washington: antichi soldati della guerra di secessione, veterani e invalidi del Nord e del Sud, medici, infermieri ed infermiere, parenti dei morti e dei mutilati nella gran guerra, pescatori d'ostriche del suo paese natale, cocchieri d'*omnibus* di Broadway, negri e.... molteplici antiche amanti del poeta con prole. Tutta la gente insomma che in qualche modo era stata con lui in rapporti di amicizia o anche di semplice conoscenza volle tributargli gli estremi onori.

I discorsi commemorativi non erano stati prestabiliti: parlò chi volle, e vi furon più oratori che tesserono a un tempo le lodi del defunto, qual più in qua, qual più in là, secondo che le musiche, che mai non smisero di suonare, lo permettevano. Taluno parlò dall'alto di una tribuna improvvisata con una sedia posta sopra una tavola, tal altro da un semplice tavolino, e vi fu chi si accontentò di parlar di terra, vicino al feretro, usando come segni d'interpunzione al suo dire formidabili pugni sulla bara che conteneva la salma. Tutti bevvero come spugne. Vi furono sessanta pugilati e la polizia dové procedere a cinquanta arresti. La festa, sempre al suono delle varie musiche, che si aggiravano per l'ampio piazzale, durò dall'alba al tramonto: al cader del sole si formò un un gran corteo, che al suono del *rag-time* si mosse verso il cimitero. In testa le musiche, subito dopo il feretro, portato a spalla da sei uomini che per le abbondanti libagioni ondeggiavano come marinai in coperta, dietro il feretro la folla urlante altercante gesticolante. Giunto il corteo in cima alla collina dove si ergeva il monumento invano i portatori si sforzarono di passar con la cassa nel mausoleo: la porta troppo stretta lo impediva. Bisognò che si inginocchiassero e vi penetrassero carponi con la bara sulle schiene. Finita la cerimonia la folla cantando ed urlando, si sparpagliò e dette l'assalto ai tram-ai che la ricondussero a Filadelfia.

★ **Il prof. Enrico Brockhaus** ha lasciato in questa settimana Firenze e l'Italia per tornare a Dresda, sua patria. Porgendogli un saluto amichevole, vogliamo ricordare come egli dirigendo per lunghissimi anni l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte, fosse riuscito, con insuperabile cortesia e tatto squisito, a far sì che quell'istituto fosse luogo di studio e di discussione tanto per gli stranieri, che per gli italiani, ai quali anzi erano riserbati presso che tutti gli onori in quelle adunanze annuali, ove così spesso fu data notizia di scoperte della massima importanza, e che ebbero larga eco nel campo della critica e della storia. È doveroso anzi ricordare che finché le biblioteche locali non si furono arricchite delle più recenti e più importanti pubblicazioni d'arte, non v'era — possiamo dire — in Firenze altro luogo di studio proficuo e fecondo che l'istituto ove il Brockhaus era largo di aiuto e di consiglio ai più giovani, di gentile ospitalità con tutti. Conoscitore dell'arte nostra, le ha dedicato accuratissime e dotte monografie; ed altre ne attendiamo ancora, e molte, a provarci che continua il suo affetto per questa città, ove egli lascia numerosissimi amici.

★ **Enrichetta Hertz**, morta di questi giorni a Roma, immaturamente, godeva di larghe amicizie e di molta stima tra gli studiosi e gli amatori d'arte d'Italia e di fuori. Da pochi anni, nella curiosa casa degli Zuccari tra via Sistina e via Gregoriana — ancora serbante alcune lunette di Federigo, ed aprente la fantastica porta a bocca di mascherone che il proprietario antecedente, il Mond, vi aveva adattato nell'ampliarla e riadattarla — aveva fondato un istituto di storia dell'arte, corredandolo di una ricchissima biblioteca e di un gabinetto fotografico fornito d'ogni più moderno utensile, ed aveva iniziato, con un magnifico volume dello Steinmann sul sepolcro di Paolo III, anche una importantissima raccolta, che portava il titolo di *Bibliotheca Hertziana*. Inoltre, ella andava dotando questo suo istituto di una collezione di opere d'arte, il cui gioiello però — a malgrado di più recenti acquisti — rimaneva la *Annunciazione* di fra' Filippo Lippi, proveniente dall'oratorio dei Larioni al Pian di Ripoli, a un miglio da Firenze: tavola tra le più squisite del maestro, se forse non disturbano un po' la gentilezza della scena — ove la Vergine stante accoglie timidamente dall'angelo inginocchiato il sottile stelo di giglio — i due robusti e poco simpatici donatori, inginocchiati dinanzi ad un basso parapetto nell'angolo inferiore sinistro. Della scuola fiorentina la raccolta contava ancora un *Busto della Maddalena* del Bachiacca; e delle altre scuole: i *Santi Lorenzo e Andrea* meschini come tutte le opere di Bernardino di Mariotto, una *Madonna* giovanile di Giulio Romano, una *Madonna* e un *Cristo porta croce* del Farinati, un *Bacco fanciullo* del Caroto (copia della tavola del Bassiti esistente nella collezione Benson a Londra), una *Suonatrice di chitarra* del Solario, una *Testa di Cerere* di Bernardo Licinio. E inoltre, una tavoletta di scuola dugentesca romana con le storie della *Passione*; un arazzo fiammingo della metà del cinquecento con Abramo e Melchisedech; un *Putto* a tutto rilievo attribuito a Niccolò Giolfino; un bassorilievo con una *Vergine col bambino* della maniera del Verrocchio, e qualche pezzo di minore importanza. Amicissima dell'Italia, aveva generosamente concorso alle esposizioni retrospettive del 1911, collocando le cose sue più preziose — tra le quali la *Annunziazione* del Lippi — nella sala Paolina, e nella camera del Perseo e d'Amore e Psiche; ed inviando per la Mostra di Palazzo Vecchio l'interessantissima tavola di Federico Zuccari, rappresentante il Borghini che spiega al pittore le invenzioni della cupola di Santa Maria del Fiore. E così è scomparsa un'amica sincera e appassionata dell'arte nostra e del nostro paese, lasciando vivo rimpianto di sé.

N. T.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ **Per un Museo che nacque in Firenze.**

Delle molte benemerenze di Lamberto Loria verso gli studi etnografici in genere, è stato detto da amici e da ammiratori egregiamente in questi giorni che hanno seguito al tragico tacere della sua portentosa attività: e nelle stesse colonne del *Marzocco* il dottor Pettazzoni ne ha rievocato l'audacia dei viaggi e delle iniziative. I collaboratori del Loria e coloro che più gli erano prossimi, hanno già pensato ad onorarne la memoria, proponendo di dare il maggiore incremento ad una delle sue molto amate creature: la Società di Etnografia Italiana; ma della maggiore di queste creature, di quella che appunto, perché fin dal suo nascere, avendo richieste le cure più assidue fu la prediletta, si è un po' troppo timidamente parlato. Sei anni sono ormai trascorsi da che la mente e l'attività di quell'uomo di nobile cuore tutte si tesero, diritte ed inflessibili, ad un solo sforzo verso un'unica mèta: ma quando l'opera stava ormai per esser coronata con l'attuazione del sogno più ampio, la vita dell'uomo infaticabile è mancata d'un tratto come spezzata dallo sforzo immenso che aveva compiuto unicamente fino ad un [illegible]. Nel desiderio del Loria il Museo dell'Etnografia italiana che, nato da un relativamente piccol numero di oggetti, ebbe culla in una di quelle antiche casette che, oltr'Arno, sono ancora a testimoniare l'austerità dell'antica Firenze, doveva ormai, accresciuto e fiorente trovare sede definitiva in un apposito edificio al cospetto di quel Gianicolo, dal quale echeggiò il primo squillo di libertà per la nuova Roma. L'opera, fin dal suo inizio, dové superare difficoltà non piccole, anche finanziarie, alle quali, com'è noto, supplì un generoso gentiluomo fiorentino: a vincere quelle scientifiche cooperarono pochi giovani studiosi: primo fra tutti Aldobrandino Mochi.

Così poté crearsi il Museo, ma era necessario aumentarne le raccolte e incominciò allora per il Loria un lungo periodo di viaggi in ogni parte d'Italia, a ricercarvi tutto quello che poteva trovare di adatto alla nuova collezione: il metodo secondo il quale sono stati raccolti questi oggetti pel Museo dell'Etnografia Italiana, come prima lo furono quelli della Nuova Guinea e della Colonia Eritrea, è veramente ammirevole: il Loria era un raccoglitore ottimo poiché sapeva apprezzare le minime differenze e proprio quelle che rendono un oggetto interessante e distinto da un suo simile. Questo lavoro lungo e faticoso di preparazione, compiuto in vari anni e che costituisce la parte più ingrata dell'opera intrapresa, restò naturalmente quasi ignoto a quanti non hanno avuto occasione di avvicinarsi al Museo dell'Etnografia Italiana nell'epoca del suo formarsi, ma segna, a mio parere, una delle maggiori benemerenze che il Loria ebbe verso il suo Museo e verso la nuova orientazione degli studi folkloristici in Italia, finché giunse, a dare incremento maggiore all'impresa, la proposta di una esposizione etnografica italiana a Roma nel 1911. Si può dire che è stato soltanto per questa ragione che la collezione dell'Etnografia italiana poté raggiungere l'importanza che ha oggi: il Loria infatti, accettando, nell'agosto del 1908, l'incarico di occuparsi della Mostra vide immediatamente la solennità dell'opera che egli si assumeva.

Chi ha conosciuto la grande nobiltà di sentimenti che animava Lamberto Loria, sa come, dell'impegno assunto dinanzi al suo paese, egli facesse una questione patriottica e scientifica insieme; si può così, senza tema di essere smentiti, dichiarare che la Mostra Etnografica di Roma riuscì quella vera manifestazione di italianità che egli aveva immaginata. E se egli non fu solo nell'assiduo lavoro, se, al suo fianco, Francesco Baldasseroni catalogò ed ordinò mirabilmente le raccolte etnografiche, bisogna ancora riconoscere che, lo stesso fatto di ammettere che l'impresa non era facile né possibile a condursi in porto da un uomo solo, riesce di grande lode al Loria che,

nell'atmosfera di dittatura in mezzo alla quale vive l'Italia presente, soffocò ogni sentimento personale alla buona riuscita dell'impresa.

Né alla Mostra Etnografica limitò l'alacre operosità, ma, in occasione della esposizione di Roma, ideò il Primo Congresso di Etnografia Italiana nel quale, accanto ai primissimi cultori del nostro *folklore* si rivelarono nuovi studiosi: così a fianco del Novati, del Bellucci, del Mochi, del De Gubernatis, del Baragiola, sorsero il Palmarocchi con la sua bella relazione sui *maggi*, il Polese, la Bernardy, il Corso. La riunione del Congresso consacrò poi definitivamente l'esistenza della Società di Etnografia Italiana e, nell'anno seguente, questa poté iniziare la pubblicazione di un Bullettino sociale che, intitolandosi al nome dei Lari protettori, intende « riunire tutto quanto è scomparso, ricostruire quanto è caduto ».

Così, nel breve giro di sei anni, il Loria radunò la collezione etnografica, ne fece in Roma una superba mostra, riunì il Primo Congresso di Etnografia Italiana, fondò la Società, ne pubblicò il Bullettino e, mentre si chiudeva il primo volume di questo periodico che segnava l'affermazione di un'alta operosità, la morte lo colpì d'improvviso, strappandolo al lavoro ch'egli continuava indefesso per raggiungere l'ultimo segno.

Il Museo Nazionale degli usi e costumi italiani non si è ancora iniziato: quello tenacemente voleva Lamberto Loria, che oggi i collaboratori e gli amici intendono di degnamente onorare; quello voleva come un'alta idealità, di cui, quanti lo avvicinarono sanno la nobiltà e la purezza; quello purtroppo i collaboratori e gli amici non possono da soli instituire: il governo d'Italia che deve pure riconoscere come la Mostra di Etnografia in Roma, fosse nel 1911 la più degna esaltazione del cinquantenario dell'unità italiana, deve sentire l'obbligo di riunire in un pubblico Museo l'opera di Lamberto Loria.

Il governo che si illude di salvaguardare la dignità artistica e scientifica dell'Italia facendo rigorosamente sorvegliare l'esportazione dei graziosetti marmi fiorentini e dei grotteschi alabastri di Volterra, non si cura di perdere per sempre, venduta a uno istituto straniero, la mirabile collezione osteologica del Regàlia, e soltanto ora, dopo tre anni dalla morte di Enrico H. Giglioli, pare si sia finalmente deciso, dopo lunghe incertezze, ad assicurarne la preziosa collezione etnografica ad uno dei maggiori Musei del Regno.

Frattanto Odoardo Beccari ed Elio Modigliani hanno da tempo cessate le loro esplorazioni: Enrico H. Giglioli e Lamberto Loria hanno chiuso gli occhi per sempre. Ma dunque, nella gloriosa eredità scientifica della generazione anteriore alla nostra nessuno ha saputo raccogliere la serena fede nell'ideale, la indefessa volontà di riuscita? Anche questo si sopporterà che, perfino la collezione raccolta dal Loria con tanto amore e con tanta tenacia, vada dispersa, senza che a quel nobile cuore sia eretto il più degno monumento nel Museo Nazionale dell'Etnografia Italiana? E se ogni maggiore speranza andrà fallita e il governo non si deciderà a fondare nella capitale questo Museo d'usi e costumi che rispecchi la tradizionale caratteristica vita d'Italia, Firenze che lo vide sorgere e lo accompagnò a Roma con voto augurale, non saprà in qualche modo assicurarne e difenderne l'esistenza?

NELLO PUCCIONI.

Firenze, 12 aprile 1913.

★ In tema di traduzione.

Signor Direttore,

A proposito delle traduzioni omeriche e virgiliane del Pascoli testé ripubblicatesi, credo utile, anzi doveroso far noto com'egli, parlando in iscuola nell'ultimo anno d'insegnamento (1910-1911) della traduzione dell'*Eneide* del Caro, affermasse di non tenere ormai più per buono il sistema seguito nei suoi precedenti saggi di versioni in esametri. Aggiunse (ricordo benissimo) che, se l'esametro si volesse veramente riprodurre, si avrebbe a rispettare anche in italiano la quantità delle sillabe, ciò che riuscirebbe tanto difficile e faticoso, da richiedere, per la composizione di un esametro italiano, il tempo necessario alla composizione di almeno cinquanta esametri latini.

Questa quantità dell'italiano, a cui egli accennò fuggevolmente, mi parve che nel suo pensiero avesse a consistere nel considerare come lunghe le sillabe toniche con vocale in posizione, e, specialmente, quelle con vocale aperta (a, ò, è).

Nella stessa occasione il Pascoli avvertì che il verso italiano, al quale si dovrebbe per sempre ricorrere per la traduzione degli esametri, sarebbe (perché adoperato con molta parsimonia) il vario e pieghevole endecasillabo.

Considerando, poi, come tre endecasillabi siano un insieme di dodici battute *forti*, egli ne dedusse che appunto tre endecasillabi, con una cesura spiccata a metà del secondo, potrebbero rendere *approssimativamente* il ritmo e il contenuto di due esametri. — Il Pascoli, che stava allora componendo l'*Inno a Roma*, ne cominciò appunto la traduzione italiana con questo metodo. Si leggano i primi due esametri:

> O-quo nunc memorent Itali te nomine? Sanctum
> nunc effere licet sollemni tempore nomen

Ed ecco i tre versi italiani corrispondenti:

> O-ma qual nome ora, de' tuoi tre nomi
> dirà l'Italia? Il nome arcano è tempo
> che si riveli, poi ch'è il tempo sacro.

E ancora due esametri:

> E tribus effari decet inviolabile tandem
> illud quod secum mysteria sola ferebant...

E tre endecasillabi:

> Risuoni il nome che nessun profano
> sapea qual fosse, e solo nei misteri
> segretamente s'inalzò tra gl'inni....

E così via. Se non che, procedendo nell'opera, e la traduzione trasformandosi in nuova creazione, il Poeta trasgredì spesso a questa sua norma, sebbene, a contare, si abbia sempre, o quasi sempre, rispettata la proporzione di tre endecasillabi per due esametri (vedi per esempio nel brano ultimo: per dodici esametri, diciotto endecasillabi). Per l'*Inno a Torino*, invece, essendo la versione ancor più indipendente dal testo di quella dell'*Inno a Roma*, questa rispondenza non si nota più. Si può tuttavia osservare come il contenuto delle terzine risponda liberamente al contenuto di due esametri.

Con perfetta osservanza

Dottor ANTONIO SCOLARI.

Bologna, 11 aprile 1913.

★ Disegno d'un'Albania autonoma sotto un principe italiano nel secolo XVII.

La questione albanese era già viva dal secolo XVII Certamente l'Albania si comprendeva allora come un territorio capace di unità politica e di ordinamenti propri. Il disegno di un principato autonomo dell'Albania, liberata dal turco, si affacciò alla diplomazia europea in un momento non men difficile del presente.

Tutti sanno, perché queste son cose che secondo Alessandro Manzoni si debbon sapere, che il 25 dicembre 1627 si spegneva in Mantova, con la morte di Vincenzo II, la linea primogenita dei Gonzaga. Il duca di Nevers, discendente d'un ramo collaterale dei Gonzaga trapiantato in Francia, pensò alla successione, lieto di terminare una vita avventurosa — già rievocata dal *Marzocco* — nella quiete sontuosa e splendida del dominio mantovano. Il figlio primogenito, il giovane e bel duca di Rethel, credette agevolargli il trono innamorando di sé l'ultima discendente degli estinti duchi e traendola dal monastero all'altare.

Contro la fortuna del Nevers insorsero molti pretendenti: l'opimo stato del Mantovano e del Monferrato suscitò un nuvolo di desideri ardenti. Tra gli altri Carlo Emanuele I e don Gonzales governatore di Milano, che in precedente trattato segreto si eran divisi il Monferrato, ricorsero presto alle armi. Gli interessi eran svariatissimi; il Nevers come principe francese non poteva piacere alla Spagna che desiderava, attraverso il Monferrato, libero transito da Milano alla fida Genova; l'irrequieto Carlo Emanuele I di Savoia, oltre alle ragioni per cui aveva preso le armi quindici giorni prima, intendeva difendere le ragioni della nipote Maria, tratta al matrimonio senza il consenso della mamma Margherita di Savoia sua figlia; don Gonzales diceva di muoversi perché l'ardita opera del Nevers suonava ingiuria alla reputazione del suo re e sconoscimento dell'autorità imperiale cui, essendo devoluto il feudo rimasto vacante, spettava l'ultimo giudizio; il duca di Guastalla e la principessa di Lorena accampavano diritti superiori a quelli del Nevers il cui padre era incorso nella fellonia per aver combattuto per Francia contro l'impero; né mancavano sostenitori delle ragioni di un figlio illegittimo del penultimo duca o quelle di una Medici vedova di Ferdinando I. Era un groviglio di ragioni, di pretesi diritti, di interessi che si agitava variamente, con alterna fortuna, nel mutabile giuoco della diplomazia. Si temeva più di tutto un intervento armato dell'impero già tanto potente in Italia e della Spagna; e particolarmente Venezia e il papa ch'era allora Urbano VIII, i quali per diverse ragioni favorivano il Nevers. Questi non intendeva affatto di rinunziare all'agognato dominio, né consegnarlo a un commissario che l'imperatore, spinto dagli spagnuoli, aveva inviato a prenderlo in sequestro. Armava febbrilmente, confortato dall'opinione pubblica e dal consenso dei veneziani e del papa; e Casale si disponeva a sostenere quell'assedio contro cui si infranse ogni velleità spagnuola.

Nella prima metà del 1628 il lavorio della diplomazia fu intensissimo a Vienna, a Madrid, a Venezia, a Torino, sotto Casale, a Roma, a Firenze, ma le armi ispano-piemontesi stabilivano nel Monferrato uno stato di fatto dannoso al Nevers. Le soluzioni escogitate dai diplomatici furon molteplici e quanto mai ingegnose e istruttive: chi voleva lo smantellamento di Casale; chi voleva depositare la città nelle mani della figlia di Carlo Emanuele, suocera del Rethel; chi voleva il Monferrato indipendente da Mantova e costituito in dote a una arciduchessa imperiale, sposa a Maurizio di Savoia che avrebbe all'uopo deposta la porpora; la Spagna desiderava infine che il Nevers le cedesse il Monferrato in cambio del Cremonese eccettuata però Cremona. La faccenda col tempo s'inviperiva sempre più e interessava vivamente anche l'Olanda, la Svezia, i turchi e il cardinal de Richelieu, che, dal campo sotto la Roccella, era impaziente di recar soccorso al Nevers. Ecco intanto una singolare proposta, inviata al conte di Franquenberg da Gaspare Schopp, un poligrafo versatile del secolo XVII, annoverato dal Nisard fra i più celebri « gladiateurs de lettres », già gran collaboratore del Nevers nei suoi sogni di crociate (1) e fra poco di un avventuriero noto sotto il nome di sultano Sachia (2).

« Può metter a Spagnuoli in consideratione che gli popoli d'Albania stanno quasi disperati per la lentezza de Spagnuoli de quali in tempo di 30 anni non vedono mai altro che parole et promesse d'aiuto, et che sanno che Nivers è legitimo discendente et erede dell'ultimo loro padrone cristiano che fu Giorgio re della Servia, Misia, Rascia et signor d'Albania, et per questo potrebbono da lui far ricorso acciò che con aiuto di Venetiani s'impadronisse egli d'Albania, poichè con gli stessi Venetiani trattar non osano. In tal caso Nivers non avrebbe perso il Monferrato et avrebbe fatto un acquisto d'un regno tanto vicino a Napoli donde gli sarebbe facilissimo di assaltar la Calabria, dove si sa che gli popoli come anco per tutto quel regno stanno disgustatissimi et molto disposti a revolutioni. Però se Spagna facesse l'impresa d'Albania et la desse a Nivers con riservarsi però una fortezza di quella, s'acquisterebbe la cittadella di Casale, anzi tutto il Monferrato et non s'avrebbe da temer della parte d'Albania » (1).

Il disegno dell'impresa d'Albania era insufficiente a risolvere l'ardua questione della successione di Mantova e cadde nel vuoto. Poco tempo dopo la temuta guerra scoppiava, cagionando in Italia l'orrendo saccheggio di Mantova, la rovina e la morte di Carlo Emanuele I e aprendo in Germania la via trionfale al biondo Leone del Nord, Gustavo Adolfo di Svezia.

Roma.

PAOLO NEGRI.

(1) Cfr. G. FAGNIEZ, *Le père Joseph et Richelieu (1577-1638)* I, Paris, Hachette, 1894, pp. 123 sgg.

(2) Cfr. P. NEGRI, *Un falso sultano e un ex-duca cappuccino* in *Rassegna Nazionale*, Febbraio, 1909.

(1) Il curioso documento, conservato nel R. Archivio di Monaco, è stato pubblicato da H. von ZWIEDINECK-SÜDENHORST, *Die Politik der republik Venedig waehrend des dreissigjährigen Krieges*, II, Stuttgart, Cotta, 1885, p. 254.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **Orazio Bacci in Orsanmichele.** — Orazio Bacci ha oggi chiusa la serie delle conferenze sul Boccaccio, in Orsanmichele, parlando di lui come lettore e commentatore di Dante, davanti ad un pubblico numeroso, nel quale si notavano anche le autorità specialmente municipali, venute a plaudire al collega. L'argomento, nonostante le prime lusinghiere apparenze, non è né ricco né facile, e si presta piuttosto ad una lezione accademica che ad una conferenza brillante e divertente per il gran pubblico; ma il Bacci ha con molto valore combattuto, se così possiamo dire, contro il proprio argomento, traendone una lettura, non soltanto ben nutrita di fatti e di notizie, quale era da attendersi da uno studioso come lui, ma ben ordinata, perspicua, attraente, dove i particolari precisi e interessanti intorno all'attività del Boccaccio come dantista e come commentatore (un commentatore che ai nostri tempi sembrerebbe, a dire il vero, troppo più noioso che non si possa permettere neppur all'autore del *Decameron*), sono chiusi in una solida e ben lavorata cornice rappresentativa dell'ambiente culturale del tempo. Gli applausi risuonarono calorosi sotto le ampie volte, dopo la calda perorazione in cui l'oratore additò e salutò il Boccaccio quasi come il primo grande collega dei lettori di Dante che il pubblico fiorentino ha veduto succedersi omai già per due lustri sulla cattedra di Orsanmichele.

★ **Nel Salone della Pergola** il maestro Renato Brogi, il valente compositore pianista che ha saputo informare l'arte sua ad un senso di popolarità non disgiunto da eleganza, ha dato l'altra sera il suo annuale concerto innanzi a pubblico distinto e numeroso. Il programma, tutto di musica vocale e strumentale composta dal Brogi e quasi tutta già nota al pubblico fiorentino, fu eseguito in modo inaccepibile specialmente per parte del giovane e bravissimo tenore Giuseppe Piliego e delle signorine Giulia e Clelia Tecchiardi che interpretarono ottimamente insieme all'autore il *trio in sol min.* per violino, violoncello e pianoforte: lavoro di solida e chiara fattura di cui piacque soprattutto, e fu replicato, il terzo tempo. Anche la signora De Montigny vi appressata in alcune romanze. Gli applausi e le calorose richieste di *bis* confermarono all'egregio M° Brogi le larghe simpatie di cui egli gode fra noi.

★ **Alla Sala Filarmonica** ebbe buon successo il concerto del giovane violinista L. C. Bertogi che si fece apprezzare assai per la sua tecnica moderna e per l'esecuzione colorita ed efficace di un programma nuovo affatto per Firenze che comprendeva una *Sonata* per violino e pianoforte di Gabriel Pierné, un difficile *Concerto in La min.* di Christian Sinding, una *Ballata* di Moszkowski e un *Capriccio su un tema di Saint-Saëns* di Ysaye. Il concerto, cui diede l'opera sua preziosa di pianista il M° G. Modena, riuscì molto interessante.

Varie

★ **Una nuova tragedia del D'Annunzio.** — Il *Temps* ci racconta che Gabriele d'Annunzio, nella sua solitudine di Arcachon, oltre alla « Morte profumata » e poco prima di questa, ha composto un'altra e più nova e più gigantesca tragedia, per la quale si è ispirato direttamente a Dante...

« Avant cette oeuvre printanière — scrive il *Temps* alludendo alla « Morte profumata » — il avait écrit là-bas (ad Arcachon) la tragedie de.... Francesca da Rimini, parue récemment etc. ». E conviene che il soggiorno di Arcachon è veramente propizio « à M. Gabriel d'Annunzio ».

Della tragedia.... nuovissima il *Temps* riproduce anche la scena della morte dei due amanti, che fa uccidere naturalmente.... da Gioncotto (*sic*).

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile.*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.^ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: **ADOLFO ORVIETO**

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 17 — 27 Aprile 1913 — Firenze

SOMMARIO

MAZZINI e GARIBALDI
nella poesia dei serbi

In quest'epilogo della crociata balcanica, in cui è sperabile che l'Europa dopo la coercizione per Scutari non vorrà render vittima espiatoria della grande impresa il glorioso nucleo di serbi della Montagna Nera, e che al loro paese aprirà almeno confini più naturali corograficamente e storicamente, conviene rilevare che non poco influsso sulle popolazioni serbe ha esercitato l'ideale cavalleresco ed umanitario dei due Grandi d'Italia, assurti da un pezzo nel sentimento loro come in quello di tutti gli oppressi all'apoteosi di geni tutelari delle genti. Ma forse presso nessun popolo Mazzini e Garibaldi sono stati con tanto entusiasmo idolatrati con quanto presso gli slavi meridionali dall'animo semplice e generoso, dalle fantasie ardenti, alle prese con sinistri residui di barbarie. In essi v'è ancor l'imagine vivente del fremito bellico e la fisionomia delle figure dell'epopea garibaldina, e al di sopra dei loro eroi nazionali stanno i due grandi d'Italia, novelli cavalieri dell'umanità

Nel marzo del 1872 quando Giuseppe Mazzini, veduta appena l'Italia fatta e ricomposta la Francia repubblicana, compieva serenamente la sua giornata, il più grande poeta dei serbi, Jovan Jovanovic, scosso come dallo scomparir d'un astro da un'età ancor torva, ascendeva l'etra dell'idealità, in quel tramonto cercava ancor la luce e, prima che le tenebre scendessero, con un senso di sconforto e di fiducia insieme veniva bene auspicando alla sua gente coi versi che qui traduco:

« Per le grandi imprese e per i meriti splendidi non ha avuto mai nè croci nè collane, egli non nato da stirpe di potenti. Oggi una croce gli offre, gli offre la grandezza sola; ma in quella croce splendono gemme, una volta già lacrime di anime liberali, raggi una volta dispersi e spezzati, oggi uniti per virtù spontanea a guardia della libertà.

« Stella del mattino per annunziare l'alba del risveglio a molte genti, egli è asceso sulle cime degli ideali umani. Terrore dei re corrotti egli stesso re dell'ideale procede per una via che è giusta e santa, innalza il vessillo sopra i nemici crudeli, e avanti a sè trova aperta ogni via. E i re allora scorgono la sua grandezza, che è di lor più grande, più alto Mazzini, e che per quelle vie anime forti soltanto camminano, allor che i sentieri dei re conducono in basso.

« O popoli, che marcite in pace, e che avete l'« unità » scritta solo sulla carta, aprite quei petti che vi imputridiscono il cuore perchè nel deserto dell'anima io gridi forte: — Gloria all'età nostra, al secolo diciannovesimo, che ha dàto i natali a Mazzini perchè personifichi il modello dell'ideale umano! — Noi degni non siamo! Ditelo franco. E poi, poi, fratelli, rendetevi degni di Lui! ».

Passò un decennio. Un decennio di vita nuova, promettente per l'Italia, nel quale non erano scomparse le figure che avevano preso parte alle glorie del risorgimento: eroi della spada ed eroi del pensiero, quali con i segni della lotta nelle battaglie, quali con le tracce dei patimenti nelle prigioni austriache e borboniche. L'Italia sentiva ancor da vicino il miracolo della sua gloria, palpitavano forti come sui campi di battaglia e tra i fumi di guerra l'ideale nazionale e l'ideale umanitario; non era sorta ancor l'idra del trasformismo e dell'opportunismo politico, le cause sante erano ben sentite e come nel '70 nei Vosgi così dal '76 al '78 i veliti di Garibaldi accorrevano a sostenere il diritto alla libertà dei serbi di Bosnia e d'Erzegovina. Ma quando quel decennio finì, e nel giugno dell''82 scompariva nell'erma casa di Caprera l'Eroe dei due mondi, allora tutto ricadde nel lutto e si trepidò per l'avvenire. A un tanto lutto d'Italia, ben partecipò dal profondo del cuore anche il più grande poeta dei serbi, lo stesso Jovanovic, e dalla solitudine montana di Starmalj dettava questi versi che ogni serbo ricorda:

« Hanno abbruciato il corpo mortale di quell'essere divino, e ora traggono le ceneri perchè nella terra esse in eterno riposino. Suonano le campane, e della loro eco dolente comprendo il senso: — Gloria a te, o Grande del nostro secolo! Gloria a te, che sei l'ideale della bontà e della fierezza, la patria oggi perde il più caro figlio. Gloria a te, o eroe, qual su deserto piano luce di giustizia e di libertà mandata da Dio! Gloria a te, debellatore delle ire e delle insidie, specchio cristallino di viril carattere! Gloria a te, a cui l'onore e la reverenza da ogni parte converge, anche dai nemici! Gloria a te, che avesti virtù e ornamenti regali! Tu hai molto operato, molto, ma per te nulla. Come si conviene alla spada l'ideale della giustizia, alla stella lo splendore, alla gemma la purezza, a te la gloria, a te, modello della nuova progenie! ».

« Abbruciato hanno il corpo mortale della figura divina, e le sue ceneri ora accoglie in eterno un'argentea urna.... E ora, ora le portano alla tomba perchè, ivi per sempre riposino. Ora lo portano.... e io m'inginocchio dinanzi a quell'imagine cara. Soffia, o vento, soffia ora con tutta la tua forza! Non lasciare che lo splendore di Lui resti in luogo oscuro; spezza l'urna come Egli ha spezzato le catene, spezza l'urna e disperdi le ceneri sull'agitata età, spandi quelle sacre ceneri per tutto il mondo, ovunque geme un qualche popolo oppresso. Soffia, o vento, portale teco, o vento, corri senza posa!... E io deliro, e io sogno.... oh sogno divino! ».

Naturalmente il poeta credeva che si sarebbe rispettata la volontà del defunto, e che il corpo di Garibaldi dovesse cremarsi.

Questi due canti sono dettati nel vecchio metro serbo a rima baciata delle epopee nazionali, e perciò sono restati più popolari e conosciuti da tutti i serbi, da quelli della nuova e vecchia Serbia appena redenta a quelli del Montenegro, agli altri ancor irredenti, dai melanconici piani della Slavonia gentile, alla Bosnia industre, alla balda Erzegovina. Tutto il cuore, tutta l'ardenza di affetti suoi ha dato il poeta ad esaltazione dei due grandi cavalieri dell'umanità in questi canti che sono sgorgati giù spontanei, impetuosi, all'annunzio fatale, come torrenti montani all'apparir del turbine. È una poesia votiva adorna del fiore della lingua serba scelta tra il verde dei motivi popolari dai rosai sempre rigogliosi dei canti patrii. La concezione ha del romantico, dell'allegorico. Nel canto a Mazzini gli eroi che camminano per le vie dell'idealità ci fanno pensare ai cavalieri che « ascendono le ideali cime » del Carducci. D'effetto romantico nel canto a Garibaldi è pure il motivo della campana che ci ricorda quella terribil campana delle generose allegorie del nostro risorgimento,

> Suona, suona terribil campana
> Noi siamo le schiere dei morti a Mentana.

Tutto slavo è il motivo del vento. È il selvaggio vento delle foreste slave; il vento che disperde e giù pei fiumi sospinge al mare i navigli dei tartari; il vento che quale erinni « infuria dopo le battaglie mentre la luna pallida, triste guarda giù sul mondo ».

È quel vento infine che Dante ben caratterizzava per « li venti slavi che scuoton i gioghi dell'Apennino ».

Sicuro, massime dopo la spedizione dei garibaldini nella Bosnia ed Erzegovina, i serbi hanno guardato sempre con occhio di simpatia e di fiducia verso l'Italia. Questi meridionali dall'animo semplice e generoso, dalle fantasie ardenti non sanno ancora concepire un'Italia diversa dalla cavalleresca, umanitaria Italia da loro ben conosciuta per opera di Garibaldi e dei suoi.

È a prova di tale attaccamento e ad illustrazione dei due canti basti avvertire che la migliore e più balda gioventù slava ascritta alla corporazione del *Sokol*, falco, i *sokolisti*, questi falchi slavi hanno adottato per lor divisa la camicia rossa garibaldina. E si noti ancora che nel 1906 nell'occasione del centenario di Garibaldi i *sokolisti* convenuti a Praga da tutte le terre slave non si sono dimenticati di tributare solenni onoranze al grande d'Italia, per loro, immortale emblema di superiorità umana e di redenzione di tutti i popoli oppressi e irredenti.

È inutile, tanta è la tenacia della psiche slava che per codesti popoli la vita sarà allo stadio di lotta continua fino al raggiungimento dei loro diritti storici, come quella degli italiani prima del risorgimento.

La peggior morte per loro è la vita inoperosa, è il marcir della vita, come dice sopra l'Jovanovic nel canto a Mazzini. L'ideale della vita è: « morir virilmente nella lotta e colle armi in pugno; saper che tu non cadi inutilmente; e non sapere che vuol dir paura. Lanciarsi con tutta l'anima ardente in una giusta lotta come leone, e non paventare la morte come le torme vili dalle pallide labbra ».

Così cantano i loro poeti. Ma un'altra morte essi conoscono e questa è la peggiore morte, *najhujsa smrt*: « Io poi conosco anche un'altra morte! Questa è costituita dal vivere fra i pantani, e dallo star là fra mezzo l'acque stagnanti, dove non scorrono cascate impetuose. Dove i grandi rami degli alberi tutti avviticchiati intorno pendono accidiosi.... dove nei pantani gracidano le rane mentre l'usignuolo nel bosco tace ».

Che senso desolante di maremma carducciana! Tale è la raffigurazione slava della vita inoperosa, ignava, che è peggio che morte, anzi è la peggior morte, *najhujsa smrt*.

E dati tali sentimenti e tale spirito ci maraviglieremo adunque se codesti slavi del mezzogiorno sono fissi nelle loro idee, e vogliono condur a termine le imprese già incominciate? Se la letteratura serve a qualche cosa, e rivela lo spirito e gli ideali d'un popolo cerchiamo di comprendere, e all'occorrenza di compatire codesti eroi che non amano marcire nell'ignavia con una vita che sarebbe la peggior morte.

E ci sarebbe ben dell'altro ancora da osservare! Ma limitiamoci qui a un suggerimento solo che sarebbe il caso di dare all'Italia, e questo ispirato dalla letteratura dei serbi. L'Italia, anche pel suo bene, non si dimentichi delle popolazioni serbe ove nel primo rinascimento si trasfuse la sua coltura, ove da ultimo nel risorgimento si trapiantò per più mai non staccarsi il fascino dell'epopea garibaldina, ove non monaci ma eroi sono andati a far nota la cavalleria umanitaria del Duce dei Mille, ove il nome di Garibaldi o *Karabara* è asceso nel culto al disopra degli eroi nazionali.

Bruno Guyon.

FRAU GRËTE
Storia semplice

Ci eravamo raccolte nel salottino terreno della Pension, tipicamente svizzero nelle rivestiture di legno laccato salenti fino al soffitto, con tavolini bassi, carichi di giornali e di riviste tedesche, ch'io non potevo certamente leggere, e, ahimè!... non potrò leggere mai. La finestra, velata da trasparenti *brise-bise*, lasciava scorgere la piazzetta del Conservatorio, il fianco grigio e triste d'una scuola di bambini, e il campanile aguzzo d'una chiesetta della quale ignoro il nome.

Calava il tramonto. Frau Cyna cercava un'introvabile indicazione nella Guida di Zurigo, battendo con impazienza sull'impiantito un insolente piedino di cinquantenne rimasta a maraviglia giovine, nello spirito e nei nervi; e si passava a tratti la mano, una mano da nulla, fra i capelli tagliati corti alla Titus. Frau Doctor sonnecchiava. Marika Polas, una fanciulla greca, bionda come Elena e cogli occhi cangianti di Pallade, faceva, per noia e per gioco, roteare la trottola d'una minuscola *roulette*. Io la guardavo, così, per non avere altro da fare, e perchè il suo profilo d'Efebo mi piaceva, e, infine, perchè lo spettacolo della bellezza mi ha sempre attirata come un libro interessante.

Ma frau Cyna gettò la Guida, accavallò le gambe, e disse a bruciapelo, colla sua vocetta di monella:

« Mesdames, ne nous embêtons donc pas!... Est-ce que nous allons parler d'amour, pour nous réjouir un peu?... ».

Allora, fra il generale silenzio di sorpresa, frau Grête, che se ne stava quieta in un angolo, sferrettando un lavoro a maglia, alzò gli occhi chiari, e disse, quasi involontariamente, nel suo francese un po' strascicato:

« Oh!... Moi, j'ai été si heureuse!... ».

Ella era una svizzera di San Gallo, fra i cinquanta e i cinquantacinque, alta, di belle forme matronali, di modi signorili e dolci. I suoi lineamenti conservavano l'impronta d'una morbida ed attirante grazia; i suoi capelli di schietto argento lasciavano libera la fronte senza rughe. Tutte la fissammo in quel momento, tese verso di lei, verso la storia d'amore che senza dubbio ella stava per raccontare: curiose e commosse come lo è, sempre, ogni donna, in ogni età, dinanzi al fascino d'una storia d'amore.

Ed ella cominciò a dire:

« Sono stata felice perchè ho avuto il marito più buono, più innamorato, più degno, più devoto della terra. Sono, ora, forse, la più infelice, perchè l'ho perduto.

« Egli era bellissimo, e d'una lealtà di cavaliere antico. Quando c'incontrammo la prima volta, io compivo i vent'anni, egli i trenta. Fu in casa d'una mia amica, tra una folla d'invitati. Ci vedemmo, ci parlammo, e fu finita: io non potei più pensare che a lui, egli non potè più pensare che a me. Dovettero sposarci in fretta, perchè in verità diventavamo pazzi. C'est bête, n'est-ce pas?... »

.... No, non era *bête*. I larghi occhi verd'azzurri di Marika Polas dicevano bene, loro, che ciò non era *bête*, dilatandosi fino a mangiare tutto il bel viso. Frau Cyna, la terribile bimba di cinquant'anni, aveva brandito l'occhialetto, per meglio fissar la donna che osava confessare d'aver adorato il proprio marito, e d'esserne stata adorata; ma, dietro l'ambiguità del vetro, le brune pupille un po' malate splendevano, singolarmente dolci.

« — Poi che fummo sposati, io vissi come in un sogno. Non potevo avere volontà, perchè ogni mio desiderio veniva soddisfatto prima d'essere espresso. Io ero la bimba viziata di quell'uomo quadrato e forte, rispettato e temuto nel campo del lavoro, padrone di sè fino all'incredibile. Ricordate il motivo d'amore nel duetto del *Lohengrin?...* È una specie d'incantesimo, non è vero?... che vi addormenta coscienza e pensiero. Io vissi, da allora fino al giorno in cui mi mancò mio marito, rapita nella soavità di quell'incantesimo, nella pienezza di quel.... »

« Pathos, » suggerì la giovine greca, rimanendo colle labbra socchiuse.

«.... Pathos, — ripetè frau Grête — e non ebbi un solo minuto di risveglio o di depressione. — Mio marito pensava per me, agiva per me; ma questa non mi pareva affatto una tirannia, perchè, involontariamente, tutta la mia parte vibrante e pensante aderiva alla sua, ad essa si assimilava, in essa si confondeva. Avveniva in me un singolare fenomeno: io non mi ritrovavo più; ma esistevo, invece, infinitamente più viva, completa, necessaria: esistevo in lui.

« Così gli anni passarono. Viaggiammo per tutti i paesi d'Europa. Abitammo due anni ad Atene, in faccia ai Propilei. Abitammo tre anni a Costantinopoli, presso il Corno d'Oro. Abitammo a Berlino ed a Odessa. Ognuno di quei luoghi non è presente a me, nella bellezza de' propri segni caratteristici, che attraverso una specie di velo magnetico, creato dalla presenza di mio marito. In fondo, non vedevo che lui, non sentivo che lui.

« Nacquero due bambini; non tolsero nè aggiunsero nulla alla nostra felicità. Crebbero sani, buoni, forti, perchè è impossibile che creature nate da un simile perfetto connubio non siano tali. Noi ci adorammo in loro. Ma la bambina più grande di mio marito ero io, sempre io; egli non mi chiamava mai col mio nome; per lui non ero che: *Mein liebes Kind*, ma chère enfant!...»

Frau Grête tacque un istante. Tememmo non potesse più continuare. Riprese, invece, a voce più bassa, un po' rotta:

« Diciassette anni dopo il nostro matrimonio, improvvisamente, mio marito morì.

« Non avrebbe dovuto morire allora, mio Dio!... Oppure avrebbe dovuto morire con me, nel medesimo giorno. Una stupida malattia dell'intestino lo portò via in trentasei ore. Io non mi mossi mai dal letto ove egli soffriva; sempre tenni la sua mano nella mia mano; ma non credetti neppure un istante ch'egli sarebbe mancato. Mi guardò, lui, fisso, fino all'ultimo, con tenerezza, con pietà disperata. In quegli occhi vitrei stava la consapevolezza della fine. Volse solo una volta, e per un attimo, la testa, per mormorare quasi inintelligibilmente ad un amico: " Falle coraggio " — e morì, calmo, come un bambino che si addormenta.

« Io rimasi di pietra per qualche giorno: insensibile a tutto, sia nel corpo che nell'anima. I medici temettero della mia ragione. L'ottavo giorno, per loro ordine, mia cognata mi comparve davanti, mostrandomi l'abito che mio marito aveva indossato a pranzo, la sera prima d'esser colpito dal male (all'occhiello stava ancora, ingiallita, disseccata, la gardenia che io stessa avevo puntata nella stoffa): e mi disse: " Ma non capisci?... Freddy è morto, è morto!... "

« Allora mi drizzai d'impeto, mi spinsi innanzi a pugni stretti, digrignando i denti come una belva, urlai, mi rotolai sul pavimento, strappandomi a ciocche i capelli. Ero salva.

« La sera, a crisi passata, mentre giacevo nel letto, rifinita, ma calma e lucida di mente, mia cognata mi lesse una lettera che, qualche mese prima, cosciente di morir presto, forse avvertito da un medico, forse da qualche oscuro sintomo fisico, egli le aveva consegnata perchè me la rendesse nota dopo la sua scomparsa: — Mia cara Mina, tu sai che la madre della nostra Grête s'uccise, anni sono, in conseguenza d'una forma nervosa di malinconia. Grête — io ne son certo — teme per sè la stessa orribile fine. Me vivo, questo non avverrebbe mai. Ma, poi che io dovrò, purtroppo, lasciarla sola sulla terra, dille che io le ordino di soffrire in piedi, di non piegar mai, di vivere, non solo pei figli, ma *per me*, anche *dopo*. Io ci sarò, quantunque morto. —

« Avevo sempre obbedito alla voce cara. Anche questa volta, obbedii. E i fanciulli divennero grandi, e mio figlio è ora ingegnere a Vienna, e mia figlia è sposa felice a Montreux. Sapete bene: i figli non sono per noi: se ne vanno. È giusto. Ma lui rimane sempre con me, quantunque per gli altri non esista più. Ho disfatta la casa e, come vedete, vivo in una Pension. Mi basta aver con me i ritratti di mio marito e le piccole cose che gli furon più vicine. Se le tocco, lo sento. Qualunque risoluzione io debba prendere, chiudo prima gli occhi e parlo con lui: gli chiedo: " Sei contento?... che debbo fare?... " e, secondo la sua risposta, agisco. Perchè, sapete, egli mi risponde sempre ».

Frau Grête aveva finito di narrare. La presenza fra noi d'un altro Spirito era quasi tangibile, e il silenzio si popolava di parole senza suono.

Eravamo al cospetto dell'amore assoluto, del rarissimo fenomeno di due creature gemelle che avevano potuto fondersi l'una nell'altra in unione perfetta, senza incontrare ostacoli: poichè, in tal caso, la morte non è un ostacolo, è un arresto. A tale unione non avevano in realtà collaborato nè le leggi degli uomini, nè il senso del dovere, nè quello della santità della famiglia; come forse, nella sua candida anima sottomessa, frau Grete credeva. Una specie di fatalità astrale aveva presieduto al nodo umano e divino. Pochissimi sono gli eletti a simile perfezione di gioia e di dolore. L'assoluto, nella sua solennità religiosa, nella sua bellezza senza limiti, s'imponeva alla nostra coscienza, dilatata in quell'ora oltre il suo estremo confine, per degnamente contemplarlo e riceverlo.

E qualcuna di noi, forse, soffriva: chiusa nella malinconia d'un vano rimpianto o d'un desiderio impossibile, inghiottiva, in silenzio, le proprie lagrime.

Zurigo.

Ada Negri.

"Rivelazioni„ e "Lettere„ di Santa Caterina

Gli entusiasmi mistico-francescani de' nostri tempi si riflettono anche sopra la domenicana Santa Caterina, benchè solo per metà mistica, e anche sopra le sue *Lettere*, che spesso non sono mistiche affatto. È naturale ed è giusto e può essere perfino un correttivo dell'odierno misticismo snobistico, intemperante e intollerante. Ma se anche fosse vero che una parte de' pensieri rivolti a Santa Caterina in Italia brillano di riflessa luce straniera, specialmente inglese, e che si mira a provvedere ai bisogni spirituali dei nostri temporanei ospiti, ciò che avviene di bene è buono, qualunque ne sia stata la prima origine e il primo impulso. Bene, senza dubbio, è che la signora Matilde Fiorilli abbia ristampato il *Dialogo* della Santa, quelle che volentieri furon chiamate *Rivelazioni*, di cui (lasciando stare due recenti traduzioni, una francese, 1875, l'altra inglese, 1896, e poi 1906) non s'era più fatta nessuna nuova edizione da due secoli; e che la colta e diligente signora abbia arricchito di questa singolare e importante opera, omai non accessibile se non in biblioteca, la bella e di giorno in giorno più benemerita collezione del Croce degli *Scrittori d'Italia* (1). Ma non è male, neppure, che un editore ristampi l'edizione tommaseiana, omai divenuta rarissima, delle *Lettere* della Santa senese (2).

Forse è necessario che io spieghi perchè il tono delle mie parole sembri un poco abbas-

(1) Santa Caterina da Siena, *Libro della Divina Dottrina*, volgarmente detto *Dialogo della Divina Provvidenza*. Nuova edizione secondo un inedito codice senese a cura di Matilde Fiorilli. Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1912; 8°, pp. 474 (« Scrittori d'Italia », N. 34).

(2) *Le Lettere di* Santa Caterina da Siena ridotte a miglior lezione, e in ordine nuovo disposte, con « Note » di Niccolò Tommaseo; a cura di Piero Misciattelli. Siena, Libreria editrice Giuntini e Bentivoglio, 1913; 8°; i tre primi volumi usciti, rispettivamente di pp. xxvi-534; 383; 384.

sarsi, passando dalla ristampa del *Dialogo* a quella delle *Lettere*. La signora Fiorilli ha fatto realmente opera nuova. Il manoscritto senese, che ella riproduce, è il medesimo che già fu adoperato dal Gigli, e dunque proprio «inedito», come ella lo chiama, non sarebbe; ma poiché pare il meno alterato e il più autorevole, tanto da far pensare a lei e ad altre persone intendenti di queste cose che sia una copia diretta del manoscritto originale, non si poteva scegliere un diverso manoscritto, fra i non pochi che ella ha esaminato e descrive nella «Nota» finale. E l'edizione è fatta direttamente dal codice, e su quella del Gigli ha il vantaggio non soltanto di una migliore ortografia, ma di una maggiore fedeltà. Un più attento e minuto esame potrà condurre a riconoscere nella nuova edizione qualche menda, sia pure, ma non è dubbio che con essa abbiamo fatto un reale guadagno.

I quattro volumi delle *Lettere* di Santa Caterina, pubblicati dal Tommaseo a Firenze, presso Gaspare Barbèra, nel 1860, hanno i pregi che sono propri di quel poderoso e infaticabile ingegno, nel quale si univano insieme una rara attitudine e inclinazione alle ricerche erudite con l'elevatezza della mente e il temperamento di artista; e nel suo sobrio commento più di una nota attrae sempre la nostra attenzione o gradevolmente ci sorprende con l'arguta acutezza dell'osservazione critica o la finezza penetrante della riflessione morale. Quando egli si lascia prendere dal suo sentimento, o morale o poetico, senza volergli imporre, col troppo sottile intelletto, nulla di forzato o di eterogeneo, coglie di solito nel segno e guadagna il nostro lieto e spontaneo assenso, anche solo per un confronto di una frase della Santa con un verso dantesco, o per un'esclamazione quasi involontaria, per esempio: «Le parole corrono come sull'ali del canto» (Lett. 278). Quando (Lett. 276), alle parole «tratto da sè il diletto o 'l dono, è tratto da sè l'amore», che alludono a diletti e amori bassamente sensuali, egli rapidamente e vivamente annota «quasi pungiglione avvelenato», sarà vero o non sarà che in quel vocabolo *tratto* si nasconda così grande intensità di espressione, anzi non credo che sia, ma pure si è costretti a fermarsi e a riflettere, ci si avvezza a fermarsi e riflettere per un'altra volta. Purtroppo invece non di rado egli sottilizza e arzigogola e complica le cose semplici; e poiché preconcetti morali o di qualsiasi genere turbano la sua prima schietta impressione, in questo come in altri suoi commenti si incontrano sentenze brusche e iperboliche, che quasi irritano e offendono; per esempio, a proposito di una calda ma non poi straordinaria frase della Santa: «Oimè, oimè, dove sono li dolci desideri tuoi?» (Lett. 45), questa quasi profanatrice affermazione: «Senz'avvedersene corregge e sublima l'esclamazione di Dante: *O lasso! Quanti dolci pensier, quanto desio* ». E come se non bastasse aver corretto e sublimato Dante, segue ancora Orazio.

Ma lasciamo stare il commento, che è l'opera personale del Tommaseo e che, secondo me, o si prende com'è o si sopprime. La sua edizione delle *Lettere* si avvantaggia su quella del Gigli, non solo perchè v'è un tentativo (era e sarà sempre un tentativo meritorio ma difficile e rischioso) d'ordinamento cronologico; bensì anche perchè la punteggiatura è stata dal Tommaseo assai curata. Ma fossero anche assai maggiori le sue novità, e fosse stato il Tommaseo anche affatto esente dai difetti e dalle fiacchezze che erano comuni e connaturate alla filologia italiana de' suoi tempi, di quale edizione si può dire che sia tanto buona e perfetta da non imporre qualche nuova cura ad un nuovo editore? Il Tommaseo ha, in fin de' conti, seguito il Gigli, ma fiorentinizzando alquanto le *Lettere*, togliendone cioè i senesismi che egli chiama di «mera pronunzia», come *pòvaro, leggiarò, sì*; ma la lettura del *Dialogo* nell'edizione della signora Fiorilli può persuadere tutti, come questi non diano nessuna noia e come si possa con vantaggio ritornare ai senesismi della Santa e del Gigli.

Anche, dunque, ristringendosi al minimo, e senza sobbarcarsi, *virilmente* (come volentieri diceva la Santa), a quel poco di fatica a cui in pari e una donna si è sobbarcata, cioè allo studio dei manoscritti, non è necessario, nè, secondo me, proprio opportuno ristampare tal quale il testo del Tommaseo. Più di una volta egli, pur avendo coscienziosamente studiato il suo testo per intender bene, non ha inteso e ha punteggiato male; il che a lui non fa nessun torto, ma non è però una buona ragione per un nuovo editore perchè continui ad intendere e punteggiar male. Mi permettono i lettori del *Marzocco* di citare soltanto uno o due esempi per prova? Verso il fine della Lett. 2, la Santa parla del «cane della coscienza», che dobbiamo porre sull'uscio della cella dell'anima nostra, perchè abbai contro ai nemici e, anche se giungono amici, abbai per risvegliare la ragione, che «col lume dell'intelletto» possa riconoscere se veramente son tali. Il Tommaseo (e, dopo di lui, il Misciattelli) stampa: «E non tanto che abbai a' nemici, ma essendo amici, si abbaierà...; si desterà questa dolce guardia, la ragione col lume dell'intelletto». Pare che abbia preso *la ragione* ecc. per apposizione del soggetto *guardia*, mentre è un accusativo; e sarà dunque da stampare: «*sì* desterà questa dolce guardia la ragione» ecc. Nella Lettera che segue (I, p. 12 ed. Misciattelli), il periodo: «Perocchè l'odio del prossimo» non credo possa dar senso, lasciandolo stare com'è; bisogna leggere: «onde più dobbiamo odiare che noi odiamo.... che (non *chè*) non abbiamo odiare i nemici nostri che ci fanno ingiuria», cioè «noi dobbiamo più odiare l'odio nostro del prossimo che non i nemici stessi che odiano noi». Segue: «e debbono avere quest'odio verso di me»: che cosa significa? Bisogna correggere: «E debbo avere», ricordandosi di ciò che è ripetuto poco dopo: «Adunque io debbo avere maggiore odio di me» ecc. Potrei continuare, ma non voglio dare incentivo ai lettori del *Marzocco* di odiarmi «più che abbiamo odiare i nemici nostri».

Infine, concludiamo: non era difficile far qualche cosa di meglio, ma se la ristampa curata dal Misciattelli rimetterà, vorrei dire, in corso le *Lettere* di Santa Caterina, se ridarà loro un poco di voga, sia pure anch'essa la benvenuta. D'altra parte, ci è annunciata per il quinto ed ultimo volume un'appendice di lettere inedite, e può essere che bastino queste a dar pregio all'edizione.

In principio, il Tommaseo aveva premesso una lunga introduzione circa *Lo spirito, il cuore, la parola di Caterina da Siena*; il Misciattelli vi ha sostituito un suo breve saggio, assai caldo e brillante, nel quale s'industria a sua volta di fermare i tratti più insigni e prominenti della figura morale e intellettuale di quella grande e virile donna. Qualche frase, a dire il vero, suona al nostro orecchio quasi con un suono falso: possibile che meno interamente adatte a Caterina e a' suoi tempi frasi come questa: «Per affrettare la realizzazione del suo sogno unitario italiano s'era messa in relazione con i capitani delle compagnie di ventura»? Nè credo che si leggerà senza riluttanza il confronto, espresso con parole prive di sfumature, che il Misciattelli fa tra l'ideale guelfo cateriniano, e poi.... giobertiano, di una confederazione dei nostri staterelli, e l'ideale ghibellino, «assai meno realistico e nazionale» (è poi vero?) di Dante.

Sia vero o no, stia o non stia il confronto, non mi par dubbio che Santa Caterina avrebbe avuto tra i suoi più ardenti ammiratori Dante Alighieri, e ch'ella era degna, nel dantesco ardore di propaganda e di azione che affocava l'anima sua, di comprender colui che in qualche parte, nel dolore per le discordie civili e perfino nello zelo per una riforma della Chiesa, era stato un suo predecessore. Ma conobbe Caterina la *Divina Commedia*? Alcune delle bellissime frasi dantesche, di cui è costellato il suo *Epistolario* e anche il *Dialogo*, le furono ispirate da un ricordo del Poema o sono spontanea creazione della sua mente accesa? «Nel suo cenacolo — scrive il Misciattelli — si leggeva la *Commedia* di Dante, come sappiamo da una lettera di Giunta di Grazia al Pagliaresi». Poco dopo egli, non per alludere a Dante, ma per mostrare quanto Caterina si compiacesse donnescamente de' fiori, che amava intrecciare cantando, come Matelda, trae da una sua lettera «un pensiero meraviglioso d'ispirazione floreale»: «Bisogna sentire tra le spine l'odore della rosa prossima ad aprirsi». Non potrebb'essere questo pensiero d'ispirazione, oltrechè floreale, dantesca? Nel *Convivio*, Dante dice non meno mirabilmente che, nella virilità, «conviensi aprire l'uomo quasi com'una rosa che più chiusa stare non può, e l'odore ch'è dentro generato spandere».

Edmondo Gardner, in un libro di qualche anno fa su Santa Caterina, si mostrò propenso a credere che la somiglianza di certe frasi della Santa con certe frasi dantesche difficilmente possa esser fortuita; quantunque ella non rammenti mai, e, se udì leggere, certo non abbia letto il Poema, anche per la buona ragione che solo molto tardi, quando aveva trent'anni e non era lontana dalla sua fine, imparò a leggere, pare, o per lo meno a scrivere, all'improvviso e miracolosamente. La signorina Anna Fumagalli, in un recente articolo del *Bullettino senese di Storia patria* (anno XIX), vivacissimo di sentimento e di stile, volle confermare quella supposizione del Gardner e di altri prima di lui; e poichè ella è un bravo e simpaticissimo avvocato, e simpatica è anche la tesi che difende, io avrei una grande voglia di darle ragione.

Ma non è facile. La signorina Fumagalli pensa che l'elogio di San Domenico e di San Francesco, fatto da Caterina nel *Dialogo*, avvicinandoli e contrapponendoli, che certe similitudini e frasi, la concezione di Dio e le espressioni di amor divino non si spieghino bene se non ammettendo che la Santa aveva almeno sentito leggere o recitare la *Divina Commedia*. Eppure, tutto si riduce a tre o quattro espressioni. «O dolcissimo amore Gesù — dice Caterina — fa che sempre s'adempia in noi la volontà tua, come sempre si fa in cielo dagli Angeli e Santi tuoi». Forse ella aveva udito leggere il *Pater nostro*?

> Come del suo voler gli Angeli tuoi
> fan sacrificio a te....
> così facciano gli uomini de' suoi.

Che alcuno de' suoi discepoli, tra i quali vi era sicuramente chi conosceva il Poema, le recitasse il *Pater nostro*, non è difficile crederlo. Ma che le recitassero anche le feroci satire sui prelati? Il famoso terribile verso «Sì che duo bestie van sott'una pelle» ha un discreto parallelo in Caterina: «Ed essi (i pastori) non vogliono ingrassare altro che loro medesimi e gli animali, e l'una bestia nutrica l'altra». Purtroppo, non saprei, fra i tanti confronti raccolti dalla signorina Fumagalli, ricordarne alcun altro che sia altrettanto efficace, e allora non è troppo poco? Voglio però riferire ancora una bella similitudine, non per gettar su di essa alcun sospetto di imitazione, ma per mostrare come facilmente la frase di Caterina possa parere dantesca: «geme (l'anima) sicrome il legno verde quando è messo nel fuoco, che per lo gran caldo gitta l'acqua».

Finiremo questa rapida rassegna di recenti pubblicazioni su Santa Caterina, ricordando un articolo di un francese, Maurizio Mignon, che è il primo in un suo volume di *Études de Littérature Italienne*, pubblicati dall'Hachette: una trentina di pagine, breve schizzo d'insieme, come quello del Misciattelli, e com'esso assai caldo e vivo. Ne ricaveremo una frase, detta di quella vita di Caterina, non meno attiva che mistica: «una tale mescolanza di qualità opposte ci stupisce e mette in imbarazzo la nostra logica troppo semplicista. Lo spirito italiano è più vario e pieghevole di quello francese, benchè apparisca meno preciso e meno profondo; e Caterina non ne è l'unico esempio nel medioevo: anche San Francesco e Dante passano, con la medesima agilità, dalla contemplazione all'azione».

A mostrare quanto Caterina sia volta a volta tutta nella sua vita mistica o nella sua vita attiva, potentemente e quasi esclusivamente nell'una o nell'altra, basterebbe raffrontare qualche mirabile pagina del *Dialogo*, dove ella si profonda e si perde nell'amore di Dio, con questa o quella frase delle Lettere; per esempio: «Adoperate quello che è di bisogno con allegrezza, e state con ardente cuore: il fare giova sempre». Ma ella a papa Gregorio XI, che teme si lasci indurre da minaccie e lusinghe a non abbandonar Avignone, scrive pure: «Usate un santo inganno», e quasi ci sorprende e ci turba, perchè pare che nella sua operosità pratica si interni e si immedesimi tanto da accettarne anche taluna delle necessità meno pure, che avremmo creduto dovesse respingere da sè con un doloroso sospiro sull'irrimediabile dissidio del fatto e dell'idea.

Souplesse dunque? è dunque mancanza di profondità questa compiuta e maravigliosa ed energica fusione dell'idea e del fatto, cosicchè volta a volta la prima è tutta incarnata nel secondo o questo tutto assorbito da quella? In questo contemperamento e conciliazione, avvenuti operando, dell'ideale e del reale, come del particolare e dell'universale, che avverarono in sè i nostri maggiori spiriti, i quali tutti ebbero appunto per bandiera «pensiero ed azione», da San Francesco e Dante e Santa Caterina da Siena ad alcuno dei massimi fondatori della nostra unità, non è forse invece la vera profondità ed insieme quasi una stupenda prerogativa della nostra stirpe?

E. G. Parodi.

GIORGIONE

Mentre l'enigma di Giorgione — dopo i felici tentativi del Cavalcaselle e del Morelli — tornava ad oscurarsi per colpa degli stessi Edipi che s'illudevano di meglio penetrarlo allungando ciascuno per conto proprio la già copiosa nota delle opere del maestro, Lionello Venturi, audacemente, si poneva di nuovo il problema, facendo *tabula rasa* di quanto era stato scritto negli ultimi decenni, per risalire alle fonti, e vagliarle, studiarle, sì da trarne da un lato l'elenco delle opere certe, dall'altro un'idea dell'impressione che ne ebbero i contemporanei e gli immediati successori del pittore di Castelfranco, e del giudizio che questi fecero di lui, per aggiungere a quell'elenco altre pochissime opere legittimate da quell'impressione e da quel giudizio, oltre che da confronti stilistici, e finalmente, sulle poche opere rimaste o in qualche modo ricordate, riplasmare la figura di Giorgione con più sicura e più libera mano.

E di questa bella fatica ci offre ora il Venturi i resultati in un magnifico volume originalmente pensato e sapientemente distribuito (1).

Fonte unica per le opere è, secondo il nostro autore, il taccuino di Marcantonio Michiel, il quale, più che ventenne quando Giorgione morì, amò tra il 1525 e il 1543 prender ricordo delle opere d'arte ch'egli andava vedendo nelle collezioni private di Venezia o d'altre città settentrionali d'Italia. Osservatore sicuro, annotatore bene informato, ricorda le opere che il maestro ha lasciato incompiute e altri ha terminato, di una accenna che l'attribuzione è mal sicura, registra due copie. Si che sulla scorta del suo taccuino il Venturi attribuisce a Giorgione diciassette opere, oltre il quadro per la sala dell'udienza in Palazzo ducale e i freschi nella facciata del Fondaco dei Tedeschi, l'uno e gli altri ricordati in documenti; delle quali diciannove opere ci rimangon soltanto: i *Tre filosofi*, della Galleria di Vienna, la *Venere dormente* di Dresda, *La Tempesta* di casa Giovannelli, il *Cristo* di San Rocco, insieme coi resti di una figura del Fondaco dei Tedeschi; mentre ci rimane ricordo di altre tre figure nelle incisioni dello Zanetti, del *Nascimento di Paris* in una stampa di Teodoro Van Kassel e nella copia di un frammento nella Galleria di Budapest; del *Giorgione che tiene in mano la frezza* nella copia del Museo di Vienna; di una *Nuda stesa e volta* in una incisione di Giulio Campagnola.

Alle prime quattro opere il Venturi aggiunge: la *Madonna* di Castelfranco, la *Giuditta* di Pietroburgo, il *Ritratto di giovine* di Berlino (N. 12[a]), e il *David con la testa di Golia* noto oggi per due incisioni e per una copia frammentaria del Museo di Braunschweig.

In tutto, quindi, otto opere rimaste e quattro ricordate, le quali, perchè sicure, senza il minimo dubbio, bastano al Venturi per riplasmare — come ho accennato — la figura di Giorgione. «Questa — egli dice, toccando della pittura veneziana avanti di lui — si presenta alla storia in un momento in cui si desiderava che la forma umana valesse in quanto era *lo specchio* dell'animo del pittore; si cercava di trasformare l'ambiente inanimato in una fantasia animata; si cercava di liberare la tecnica dalla prepotenza della linea, e di portare l'attenzione sulla massa affinchè fossero moltiplicate le sfumature sentimentali e fantastiche». «Tali voti — continua il Venturi — erano nell'aria nell'ultimo decennio del secolo XV. I pittori più geniali sapevano attuarne alcuni, a seconda delle preferenze. Nessuno sapeva abbracciare il problema nella sua complessità di elementi, e servirsi di tutti per dire piena e precisa la parola nuova. Quale fosse la parola nuova, come Giorgione giungesse a dirla, risulta dalle sue opere».

E la disse nella *Madonna* di Castelfranco, innalzando lei più che umana, al disopra degli umani, nell'eccelso trono che tocca il cielo infinito, dietro quel trono aprendo un paese lontano, nel quale ella non vive; vive nell'aria e nella luce, su, in alto. La disse a San Rocco, nel *Cristo* nella cui testa «le sofferenze hanno toccato gli ultimi gradi»; e la disse nella *Giuditta* e nel *David*, nei due «eroi che giunti alla mèta si fermano a riflettere, l'una per intimidirsi con grazia, l'altro per contemplare, sognando, il dolore umano».

Poi, col ritratto di Girolamo Marcello «armato, che mostra la schena, infino al cinto, et volta la testa» — come lo descrive il Michiel — ruppe la tradizione del ritratto veneziano, facendo del corpo dell'individuo un elemento di «caratterizzazione», sostituendo il risalto pittorico al rilievo classico, sfondando l'ambiente invece di rilevare la figura dal piano.

E intanto dava per la prima volta al paese il dominio nell'arte; il paese diveniva con lui per la prima volta il soggetto del quadro.

Nè ciò sfuggì allo stesso Michiel che ricordò «el paesetto in tela cun la tempesta» e «la tela del paese cun el nascimento de Paris». Il soggetto è la natura; i personaggi che vi sognano più che agirvi, sono — come il Venturi osserva — elementi, e non i principali, della natura.

E il paese domina anche quando la figura, come nei *Tre filosofi* di Vienna e nella *Venere dormente* di Dresda, sembra prendere il sopravvento. Ma in questa, figura e paese si fondono in un'armonia di linee e di colore, o meglio di masse e di colore: il rosso bianco delle stoffe, il giallo roseo della carne, il verde della campagna. Tutto ha una uguale divinità.

***

Terminata l'analisi delle opere che il Venturi interpreta, dirò così, spiritualmente e pittoricamente in pagine limpidissime, ove l'esaltazione del critico dinanzi al capolavoro è trattenuta dalla volontà di non sorpassare la intenzione dell'artefice, si giunge alla conclusione che Giorgione distrusse le tendenze signoreggianti innanzi a lui e con lui la pittura veneziana: l'energia della vita, espressa plasticamente, del Mantegna, di Alvise Vivarini, di Gentile Bellini; il sacro rispetto all'autorità religiosa, di Giovanni Bellini, l'interesse vivace e ciarliero per la pompa cittadina, di Vittore Carpaccio.

E ricostruì lasciando piena libertà alla sua fantasia, come non si era ancor fatto; sentì che un solo soggetto aveva l'arte, e che questo era la natura; ridusse la figura umana a una cosa dell'universo, e provò la tristezza di questa riduzione. Ma contro la dolorosa realtà si levò il desiderio di una gioia irreale, e dal contrasto nacque l'elegia; finchè nei *tre filosofi* prima e nella *dormente* più tardi egli ebbe la rivelazione che «l'ideale della sua vita era entro il suo sogno».

Riassumendo ancor più, pel Venturi i due simboli maggiori delle creazioni giorgionesche son questi: la subordinazione della linea alla massa, opposta al segno e al chiaroscuro e alla coordinazione dei colori locali, propri della pittura del quattrocento; e l'espressione psicologica di un ideale romantico, contrapposta all'ideale religioso espresso da Giambellino: l'una e l'altra tratte esclusivamente dalla sua fantasia.

***

Da quanto ho già accennato resulta che il Venturi toglie a Giorgione non solo tutte quelle opere che andavano e vanno fantasticamente col nome suo in gallerie, musei e collezioni, ma anche quelle che la critica quasi unanime ancora oggi assegna al pittore di Castelfranco. Così, collo Schmidt e col Wickhoff restituisce a Tiziano la *Madonna di San Rocco* del Prado, restituzione che pochissimi accoglieranno: chè a malgrado della gonfiezza tizianesca e degli altri caratteri anti-giorgioneschi che il Venturi acutamente e sottilmente vi trova, troppi continueranno a vedervi più che un riflesso della pala di San Giorgio e San Francesco.

Più largo consentimento troveranno piuttosto gli altri sbattezzamenti: del *Concerto* di Pitti dato già a Tiziano da Giovanni Morelli, e del *Cavaliere di Malta* degli Uffizi che in un inventario del 1675 porta il nome di questo maestro, del *Concerto* del Louvre nel quale già il Cavalcaselle — esagerando — aveva veduto l'opera scadente di un seguace di Sebastiano del Piombo, cui poi l'attribuì definitivamente Adolfo Venturi, della *Tempesta* della Galleria di Venezia, detta già del Palma da Giorgio Vasari, delle due tavolette con le storie di Adone e di Erysichton, della Pinacoteca di Padova, tolte a Giorgione anche dal Berenson, e credute del Romanino dal Costa; dell'*Apollo e Dafne* del Seminario di Venezia, che, insieme col Cavalcaselle, il Venturi restituisce allo Schiavone; e finalmente del ritratto di Antonio Brocardo della galleria di Budapest, non concordemente dato al maestro, e delle due storiette di *Salomone* e di *Mosè* degli Uffizi, che universalmente credute di Giorgione, solo nell'ultima edizione del Cicerone, sono sembrate al Bode e al Fabriczy più prossime alla scuola ferrarese.

Per questo ritratto, per le storiette, come per altre opere, il Venturi non fa un nome: le attribuisce a maestri anonimi che hanno più o meno abilmente seguìto la moda giorgionesca.

Fatta qualche riserva per la *Madonna* di Madrid, come già ho accennato, tutti gli altri sbattezzamenti mi sembrano persuasivi; o almeno, insieme col Venturi, vi si giunge, partendo da quella sua bella ricostruzione della figura giorgionesca, accettata la quale l'attribuzione a Giorgione cade di per sè; e vi si giunge attraverso ad una argomentazione che affascina e trascina anche se qualche volta quasi ci rimproveriamo di esserci lasciati affascinare e trascinare.

Ad un salvamento però son tentato: a quello della *Storietta di Mosè* agli Uffizi.

Dopo letto il volume ho passato lungo tempo, nella quiete della galleria deserta, dinanzi a questa tavoletta ed a quella del *Giudizio di Salomone*; e mi son persuaso che ha ben ragione Adolfo Venturi nel separare le due. In quella del *Giudizio* Giorgione è lontano, molto lontano; ma nell'altra è presente.

Che il maestro ne possa avere eseguita una sola è possibilissimo: non lasciò terminare a Tiziano la *Venere* di Dresda e a Sebastiano del Piombo i *Tre filosofi* di Vienna?

Guardiamo quindi soltanto al *Mosè*: osserviamo questo delizioso quadretto con gli stessi criteri di Lionello Venturi.

Il soggetto è abbastanza raro e adatto ad una concezione fantastica; l'azione, come nel *Nascimento di Paris*, è sospesa: solo Mosè fanciullo pone le mani nel piatto del carbone — che è rosso! — non curando dell'oro che è nell'altro piatto. Tutti i rimanenti si disinteressano completamente alla prova, dalla quale dovrà resultare che il fanciullo ha inconsciamente tolto di capo al Faraone la corona, per metterla sulla sua piccola testa. Eppure è il momento culminante di questa prova. Il bambino ha dimostrato la sua incoscienza, preferendo il carbone all'oro, e potrà aver salva la vita. Ma nessuno vi bada. Nè Faraone dal suo trono, nè la sorella di Mosè, nè gli stessi giovani che gli presentano i due piatti, e che si perdono in una visione lontana; nè gli altri tutti che stanno d'attorno, guardando in alto o fuori del quadro.

La scena è un pretesto per farli sognare. V'è in questa inazione ciò che più difficilmente era imitabile; quello anzi, che a dire dello stesso Venturi, nessuno è riuscito ad imitare: il sogno.

I tipi sono giorgioneschi: il vecchio, stante ai piedi del trono, ricorda il più vecchio dei *Tre filosofi*; quella che ho chiamato la Sorella di Mosè, se appena abbassi gli occhi, ci fa pensare alla *Giuditta* di Pietroburgo; i giovani che porgono i piatti son fratelli di quelli che assistono al *Nascimento di Paris*.

E veniamo al paese: anche qui, come ad esempio nella *Venere dormente*, un ciglio erboso fa come da barriera tra il primo e il secondo piano, limitando il primo, allontanando il secondo; piani che sono però collegati dagli alti alberi del verde più vivo. Nel cielo, giù in basso, qualche stanco bagliore attorno alle nuvole, e più alto, attorno alla frappa verde degli alberi, qualche po' di chiarore.

E che dire dei colori? I complementari vi sono adoperati con nuova, vivace armonia, come il Venturi ha notato nelle opere genuine del maestro. Sulla sinistra, il manto verde dell'uomo di schiena, e il tappeto rosso del trono; il manto arancione del Faraone, e l'azzurro nelle vesti dei due personaggi che gli stanno più presso. Poi un alternarsi di violetti e di gialli accostati, contrapposti, come in una grande ondata, per tutta la larghezza della composizione; mentre in un uomo dal turbante, che sogna quasi al mezzo della schiera, l'arancione del manto si sovrappone all'azzurro della veste, rompendo quasi, per un istante, l'ondata dei gialli e dei violetti.

E l'esecuzione è giorgionesca, anche se timida, anche se ancora la linea contrasta alla massa; e non ha niente a che fare con quella stentatissima e trascuratissima del *Giudizio*; mentre a chi si allontana d'un poco tutta la scena appare animata; animata, ma non per un'azione in potenza, ma per un'azione sospesa d'un tratto, e che sentiamo non sarà più ripresa. O Giorgione è presente, o abbiamo qui l'unico imitatore che lo ha compreso a pieno, intimamente.

***

Poichè nella seconda parte del volume, sul giorgionismo, ricercando con mirabile sottigliezza il Venturi l'influenza che la rivoluzione del maestro di Castelfranco ebbe sull'arte veneziana e dell'Italia settentrionale, è costretto a concludere che delle due grandi novità giorgionesche, quella della tecnica e quella del contenuto, solo la prima fu compresa e attuata, mentre l'altra fu male intesa e travisata. In altre parole solo la «subordinazione della linea alla massa» rinnovò la pittura veneziana e di parte dell'alta Italia, mentre «l'espressione psicologica di un ideale romantico» non fu, potremmo dire un po' brutalmente, che scimmiottata.

Purtroppo non mi è concesso qui dilungarmi su questa seconda parte del libro, originalissima e attraentissima, e nella quale è tracciata con sottile acutezza la formazione di gran parte dei veneziani cinquecentisti.

Accennerò quindi soltanto alle conclusioni che si possono trarre qua e là.

Tiziano, tra la *pala* della Salute — con San Marco — e l'*Assunta*, subì fortemente Giorgione; ma l'assimilazione gli servì soltanto per ritrovare sè stesso, per raggiungere — allontanandosi da lui — il dramma e il movimento, anche se nei soggetti fantastici, esteriormente, gli si accostò. Sebastiano del Piombo lo imitò, avvicinandosegli, come si avvicinò poi a Michelangiolo e a Raffaello «con disinvoltura disperante.»

Il Pordenone trasse dalla imitazione un fare più largo, un maggior movimento — proprio in contrasto con le qualità giorgionesche — e il Dosso, una colorazione sfavillante e brillante, che è pure in contrasto con la colorazione del maestro.

Gli altri poi, dal Palma al Cariani, dal Licinio al Torbido, da Pellegrino da Sandaniele a quelli che di Giorgione subirono solo un lontano riflesso come Bonifazio Pitati, Paris Bordone e Andrea Meldolla, tutti nei soggetti mitologici allegorici e fantastici giorgioneggiarono, seguendo la moda, con maggiore o minore penetrazione; mentre il Savoldo col cosiddetto *Gastone di Foix* e il Catena nella *Giuditta* della Querini Stampalia, facevano dell'accademia, anche se accademia giorgionesca.

Nessuno quindi superò la conquista del maestro di Castelfranco, finchè ottant'anni dopo la sua morte — scrive con mirabile ravvicinamento il Venturi — un tecnico la continuava e «diceva quella parola che l'Europa intera da Velazquez a Rembrandt, era pronta ad accogliere: la visione della realtà come luce ed ombra». E quest'uomo fu il Caravaggio, pur così diverso da Giorgione quando fu padrone dei suoi mezzi, ma a lui vicino nei primi tentativi come nella *Suonatrice* di Pietroburgo o nel *David* di Vienna o in quello della Borghese. Egli ebbe «l'ingegno d'iniziare il superamento, e fu perciò l'iniziatore dell'êra nuova. Toccava a un altro svolgerla e condurla alle più alte manifestazioni: toccava a Rembrandt Van Rijn».

Così termina questo volume, che si chiude col rincrescimento di esser giunti alla fine.

Nello Tarchiani.

(1) Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*. Milano, Hoepli, 1913.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

FESTE IN COSTUME

A proposito del ballo all'Ambasciata Britannica

Erano secoli che non assistevo ad una festa da ballo in costume. Già in Italia, in questi ultimi anni, n'era quasi sparita l'abitudine.... Ricordo però ancora le mie sensazioni di ragazzo, il divertimento per se stesso di mascherarmi, la preoccupazione per la scelta e per la fattura esatta del costume, l'aspettativa grande, avanti, di tutta quella fantasmagoria di colori, la suggestione, dopo, che la sola rinunzia alle marsine ed alle solite toelette da ballo doveva necessariamente produrre un risultato artistico....

Ebbene, da uomo fatto, le mie impressioni sono differenti assai. Innanzi tutto lo svago fanciullesco-carnevalesco di « vestirsi da qualcuno », buttandosi addosso due cenci ed un berretto di foglio, che persiste sotto diverse forme ascendenti, sempre più raffinate e costose, in un certo numero di mondani inveterati, si è completamente spento. Ad una data età ci si traveste non perché piace, ma perché bisogna. All'Ambasciata Britannica appunto, con molta giustezza, la severità era assoluta: per potervi penetrare e gioire dell'imponente scena, condizione unica, rappresentare qualchecosa, qualunque cosa così come per andare dal Sommo Pontefice è obbligatorio per le signore il velo nero, e per gli uomini l'uniforme è di rigore nella maggior parte delle corti estere.... Del resto nulla più ridicolo di una assemblea mista, da veglione — *frac* e mascherine, chiazze nere odierne e prosaiche, tutte compagne, accanto a macchie colorite d'ogni secolo e d'ogni taglio!

Ma è proprio bello anche l'effetto di una massa interamente variopinta, che salta il *one step*, il *grizzly bear* o il *turkey trot*, con tutta l'incoerenza del genere e del periodo dei vestiti che indossa? Non mi sembra: i costumi storici e le foggie di vestire nazionali non hanno il garbo, la scioltezza, la piega moderna, il ritmo delle danze ultimissime, importate dagli Stati Uniti. Persino nelle pause, tra un ballo e l'altro, una simile folla ha il torto di non presentare quel colpo d'occhio simpaticamente omogeneo di forme e di tinte che riesce attraente su una piazza di mercato popolata da indigeni che han mantenuto il loro vestiario tradizionale. Troppa varietà: troppa mescolanza.... Un mazzo alla rinfusa di fiori d'ogni specie non dà un godimento estetico alle nostre pupille, come una insalata russa oppure una *macédoine de fruits* non è artistica pel nostro palato. Esistono anche le disarmonie di troppi profumi squisiti che si neutralizzano o si guastano nel sovrapporsi....

Il ballo dell'Ambasciata d'Inghilterra, sia pure in più sontuoso del consueto per via del gusto e della ricchezza dei singoli vestiti, aveva dunque, come spettacolo generale, il difetto d'eterogeneità d'ogni ballo in costume. Quando l'aspetto d'insieme è dovuto al casaccio, non si prova mai il piacere che ottengono su un palcoscenico il bravo sarto teatrale in collaborazione coll'abile coreografo, ambedue obbedienti a qualche piano gustoso di sfumature e di linee. A parte la scelta più o meno felice dell'ambiente in cui si svolge, il ballo ideale deve essere tutto d'una sola epoca storica, come il celebre ballo shakespeariano di Londra all'Albert Hall un anno fa, ovvero tutto d'un solo carattere nazionale, preferibilmente esotico, come quello persiano famoso di Parigi, dalla contessa di Chabrillan, anch'esso dell'anno scorso: mentre il ballo idealissimo dovrebbe forse comporsi di due o al massimo di tre colori armonici, senza preoccupazione alcuna di verosimiglianza....

***

La parte in realtà meglio riuscita di questo ballo d'Ambasciata a Roma è stata la parte in cui non si danzava alla moderna e non ci si mescolava confusamente; ma, in tanti gruppi distinti, dietro ad un dato schema di colori e di abbigliamenti, si eseguiva una coreografia prestabilita, forse un po' incerta e dilettantesca, ma certamente ben intenzionata e capace di suggerire nell'avvenire, con figure più elaborate e con musiche più classiche, sotto qualche alta direzione d'arte, chissà quali magnifici risultati. I cortei si succedevano con lenta dignità, semplicemente marciando gli uni, altri facendo un po' di mimica, altri ballando. Un corteo raffigurava l'Olimpo, un altro Vittoria Colonna circondata dai suoi coetanei. V'era la corte di Lodovico il Moro: e dopo vi erano dodici minuettanti Louis XV. Un gruppo persiano, stupendo per selezione e per pompa, precedeva quello beduino e quello cinese. Ora in ciascuna comitiva una certa studiata composizione, l'omogeneità del vestiario, l'ordine nelle rispettive stature davano una reale soddisfazione....

Volendo criticare ed imparare la lezione per un futuro spettacolo di questo genere, bisognerebbe abolire i costumi mitologici od appartenenti a civiltà troppo da noi remote. Se non si può verificarne l'autenticità che su modelli scolpiti, badate bene, non dipinti, le associazioni di colore non provengono per noi da originali nobili, allo stesso tempo lontani e famigliari, ma dalla convenzionalizzata fantasia dei vestiaristi teatrali. Gli dèi dell'Ellade, gli eroi romani, gli egizii, gli assiri, i fenicii, van lasciati nei loro santuarii sui loro bassorilievi, se non vogliamo profanarne il ricordo, associandoli per forza colle Aide e le Salammbô, colle Belle Elene e cogli Orfei all'Inferno, veduti su scene neppur sempre primarie. Invece hanno diritto d'esistenza i costumi storici dal trecento in giù, con tutte le loro scalature di colore ed in tutto il loro realismo, verificabili qualunque giorno sulle pareti dei nostri palazzi e musei, dunque costumi quasi affini, quasi intimi, nonché gli abiti nazionali verificabili in qualsiasi viaggio o in qualsiasi cinematografia, si tratti d'Ispahan, di Bagdad o di Pechino.

Meglio ancora il costume di pura invenzione, ma disegnato da un artista e portato da un altro artista. Per questa ragione, al ballo Rodd, un fremito d'ammirazione ha accolto l'indimenticabile apparizione della marchesa Casati, la quale capitanava la più decorativamente immaginosa fra tutte quante le « entrate ». Il tipo strano della faccia, l'alto personale esile, la grazia lenta delle movenze, la perfetta concordanza tra la donna ed il fantasioso vestito d'oro ideato dal grande Bakst, che la faceva somigliare ad una divinità asiatica sognata da Gustave Moreau, nulla stonava né in essa, né intorno ad essa: poiché la seguivano due giovani dorati di pelle e di vesti, l'uno reggendo una profumiera aurea fumante, l'altro un pavone ornamentale, ed un moro autentico, parimente abbigliato d'oro, chiudeva il corteo tenendo al laccio due immensi levrieri....

Il senso superiormente decorativo della marchesa Casati si è rivelato una seconda volta, in mezzo ad uno scenario quintessenziato, semi-esotico, poche sere dopo al teatro dell'Argentina, quando gli stessi gruppi che avevano partecipato al ballo si sono ripresentati per beneficenza al pubblico pagante in altrettanti quadri viventi. La marchesa, in un vestiario consimile al precedente per la forma, ma scuro di colore, ha eseguito allora una danza sobria e stramba, mezzo indiana, mezzo inventata, con tale un sentimento d'estetica da destare il fanatismo dei buongustai.

Possedevamo già nella nostra società elegante una bravissima attrice nata, da troppo tempo restia a comparire, nella persona della principessa di Paternò, di cui ho sentito ripetutamente fare elogi sincerissimi persino da una Adelaide Ristori. D'oggi in là possiamo vantare pure una danzatrice d'arte. Né si tratta, neanche adesso, di facili e compiacenti apprezzamenti mondani, fatti per spirito di casta. Corre difatti la voce — e ci credo, e la capisco — che la più artistica compagnia di ballo oggi esistente, la squisita compagnia russa che ha per capo il Daghileff, avrebbe volentieri incorporata la marchesa Casati nelle sue file....

***

Per concludere, sir Rennell e lady Rodd vanno lodati perché, grazie all'iniziativa loro, si aprono suggestive possibilità di altre belle feste, di molto più belle feste, in case particolari. Non sarebbe uno splendore se a palazzo Colonna o a palazzo Borghese, se nella galleria di palazzo Ruspoli o di palazzo Panfili in piazza Navona, oppure in ambienti analoghi, ugualmente grandiosi, della nostra provincia, si riprendesse l'uso dei cortei in costume, omogenei, gruppo per gruppo, accompagnati da danze, da pantomime e da altre trovate? Nulla di più tradizionalmente italiano. Per non citare che un libro ed una città, nel volume del Solerti sui piccoli e grandi trattenimenti alla corte medicea durante il cinque e il seicento, si legge di « veglie », di balletti in costume, di « invenzioni » d'ogni sorta. V'è un diario manoscritto del secolo XVII che è particolarmente esplicito intorno a cotesta specie di azioni, mimiche e coreografiche, chiamate « divertissements » a Versailles, ed eseguite da dilettanti aristocraticissimi nei saloni delle dimore signorili. Erano di moda persino certe « macchine » meravigliose, degne delle *féeries* odierne — soprattutto congegni di nuvole calanti dall'alto da cui comparivano altri personaggi in costume. I meccanismi attuali non ne faciliterebbero la risurrezione?

Dalle ampie sale il mio desiderio porterebbe questi cortei decorativi giù per lo scalone, nei cortili, e fuori nei deliziosi vecchi giardini che possediamo un po' dappertutto, a Bagnaia, a Caprarola, alla Gamberaia, a Collodi, a Bisuschio ecc. Vi si potrebbero ricostruire, all'aria aperta, le mascherate di strada del nostro quattrocento — canzoni a ballo, canti carnascialeschi, trionfi, ogni qualità di cose leggiadre e piacevoli, prese dagli affreschi e dai testi dell'epoca: e si riprodurrebbero commedie pastorali del cinquecento, e si farebbero processioni secentesche, e si danzerebbero sarabande e gighe del secolo XVIII...

Gli inglesi, negli ultimi cinquant'anni, ci hanno ridonati non pochi godimenti nostrali, caduti qua in oblio, ma tesoreggiati là. In un ben noto volume di Angelo Mosso si vede l'origine italiana di parecchi *sports* britannici, adesso ritornati in auge sui nostri prati. Medesimamente è grazie al preraffaellismo critico e creativo inglese della metà dell'ottocento che abbiamo riimparato ad amare e a sentire tutto un mondo incantevole d'arte patria. Le *Masques* e i *Pageant* della corte inglese durante il Rinascimento, probabilmente ispirati da modelli italiani, han lasciato dietro di sé uno strascico vivente nella voga attuale delle feste in costume, con successioni cronologiche di gruppi e di scene, sia in casa, sia all'aperto, nei luoghi più pittorici dell'Inghilterra, a Winchester, a Oxford, a Bury Saint Edmunds, a Warwick.

Orbene, se col loro interessante ballo, l'ambasciatore e l'ambasciatrice della Gran Brettagna non avessero fatto altro che importarci qualcosa dei loro *Pageant*, riadditandoci il modo di riprendere per conto nostro una nobile usanza antica, piena di promesse artistiche, non si meritano assai più delle misere carte da visita di ringraziamento che noi intervenuti abbiam lasciato alla loro porta?

Carlo Placci.

Critica italiana di poeti inglesi

Fioriscono in Italia gli studi sulla poesia inglese, il che mi pare un eccellente segno di risveglio in un paese che nella propria tradizione trova forse troppa uniformità di atteggiamento delle sue anime poetiche di fronte alla natura e di fronte all'uomo. Se noi avessimo infatti una storia della nostra poesia, non fondata, come è, ad esempio, quella di G. B. Cereseto su alcune differenze puramente esteriori, quelle dei generi, o soltanto sul suo svolgimento storico, vedremmo in che cosa consistono le peculiarità dello spirito italiano. Troveremmo che vi sono alcuni caratteri fondamentali, che ad onta del variare dei periodi storici ritornano insistentemente e che a traverso le differenze delle forme si riducono ad una identità di procedimento spirituale che ci colpisce. È ciò che cogliamo qua e là nella *Storia letteraria* del De Sanctis, è ciò che apparisce dagli studi di un inglese, del Symonds, sul periodo del nostro Rinascimento. Lo studio della poesia inglese, quella specialmente del periodo vittoriano, ci mostra un atteggiamento a cui non eravamo abituati, apre spiragli alla nostra comprensione, e ci può dischiudere altre fonti di ispirazione.

Due volumi diversi di mole sono apparsi recentemente, uno di Lino Pellegrini su Roberto Browning (Napoli, F. Perrella, ed.), l'altro di Anna Benedetti su Giorgio Meredith e su Fiona Macleod (Palermo, A. Trimarchi, ed.). Più completo il primo, più sommario l'altro, hanno un carattere comune, quello di occuparsi entrambi di due poeti che ebbero la taccia di oscuri, e di abbondare nelle esemplificazioni, il quale ultimo fatto è di grandissima utilità.

Nel libro del Pellegrini si desidererebbe forse una maggiore unità, ma il rimprovero sarebbe ingiusto, quando sappiamo, come è detto nell'Avvertenza, ch'esso consta di saggi separati, composti in tempi diversi. Si sa che anche in Inghilterra la fama di Roberto Browning è stata lenta a spiegar le sue ali, e che egli ha avuto un singolare destino, che si può riassumere in queste parole di un acuto critico inglese, il Chesterton: « Ammiratori e avversatori del Browning ne fecero un pedante più che un poeta: sola differenza fra gli uni e gli altri si è che i detrattori dicono che egli non fu poeta, ma solo un filosofo, gli ammiratori che fu un filosofo oltre che un poeta ». E perciò egli, nella sua analisi, cerca nelle opere soltanto il poeta.

Il Pellegrini chiama questo procedimento esagerato, e poiché è convinto che le idee filosofiche del poeta avevano per lui un grande valore e si erano radicate profondamente nel suo spirito, tanto da costituire l'aspetto più importante, la parte tipica e più saliente della sua personalità, esamina in una sua prima trattazione quale è questa sua filosofia, o meglio quali ne sono le linee fondamentali. È un po' distruggere l'unità dell'impressione, ma poiché certi motivi ritornano frequentemente, quest'unità si ricompone di nuovo attraverso l'esame di molte poesie che suffragano alcune affermazioni capitali. È evidente che il Browning aveva una concezione religiosa del mondo. La fede nell'esistenza di Dio, di un Dio non solo onnipotente, ma onniamante è uno dei sentimenti che hanno nelle sue intuizioni la più larga espressione. Certo non bisogna essere assoluti nel rilevare questo carattere. A volte siamo sorpresi, come quando leggiamo *La Saisiaz*, di sentirci gettati nel più profondo dubbio sulla immortalità dell'anima; ma se non riusciamo a rinchiudere entro confini precisi la sua teoria, è tanto meglio per le nostre impressioni artistiche. Quello che allora ci apparisce evidente non è la saldezza di un sistema, ma la profondità della mente di un artista il quale getta nelle nostre anime un grido che conforta la nostra insaziata attività di uomini di azione: « se fossimo certi di una vita futura, nessuno di noi sopporterebbe di vivere la vita presente ». Il fine della quale è uno solo, l'amore: non la commozione transitoria di un dato momento della vita individuale « ma un elemento costitutivo e fondamentale della vita stessa, individuale e universale ». È il segreto che Paracelso riesce a strappare finalmente al mondo; ed è anche il lievito dell'ottimismo del poeta. Egli è tutt'altro che un poeta cristiano nel senso più ristretto della parola: la sua religiosità trova un alimento nella dottrina dell'evoluzione, che è lotta e perfezionamento, come lotta e perfezionamento è per ciascuno di noi la vita attuale. Questo suo carattere è veramente fondamentale, ed impronta originalmente la sua visione poetica della natura e degli uomini, e gli dà quel suggello di idealità che non si disgiunge mai dalla realtà presente. Egli è il rappresentante della sua razza, e come tale è un combattente. « Meglio cercare interamente e volontariamente il male che essere tiepidi e fiacchi nella ricerca del bene » ci dirà francamente qualche volta, poiché egli è sicuro che in fondo a questa azione l'uomo ritroverà se stesso. E il male è uno degli attributi necessari allo sviluppo morale dell'uomo, quell'attributo che anche un nostro grande poeta, Giovanni Pascoli, aveva affermato tra la molta stupefazione di coloro che non si raccapezzavano dinanzi a certe sue strofe, che non cullavano la loro pigra concezione della bontà della vita.

A questi motivi essenziali è bene si arresti l'indagine del critico, per non essere costretto a conciliare con sottigliezze metafisiche nella rigidità di un sistema filosofico le molte contradizioni del poeta. Il Pellegrini non si spinge troppo oltre infatti per questa via pericolosa, quantunque noi avremmo preferito veder disseminate alcune sue acute osservazioni nell'esame ch'egli fa più propriamente dell'opera dell'artista. In fondo ciò che ci sorprende nel Browning è la forza che egli stesso sapeva di avere: « Tutta la mia forza sta nell'esprimere gli incidenti dello sviluppo di un'anima: poche altre cose sono degne di studio ». È questa sua psicologia a cui si può ridurre tutta la sua filosofia, e l'esame che di alcuni caratteri di personaggi fa molto bene il Pellegrini non avrebbe escluso quello di alcune concezioni generali, anzi avrebbe servito mirabilmente a disegnare e a meglio illuminare tutto l'insieme. Ma la seconda parte del libro provvede bene a questa integrazione della figura poetica che tanto ci interessa. Non starò a riassumere le osservazioni del critico coscienzioso ed acuto: è certo però che quando noi leggiamo le pagine in cui è mostrata la penetrazione d'analisi che aveva quel grande, quando noi vediamo la forza della sua rappresentazione realistica, quando abbiamo, per mezzo di copiose citazioni, gli esempi di un particolar genere di umorismo e alcuna volta di grottesco, noi comprendiamo anche quali sono le ragioni della sua oscurità: derivanti alcuna volta dalla profondità della sua analisi, e vincibili, altra volta dalla nostra disattenzione, e inescusabili, e finalmente anche da un suo sforzo fallito.

***

A grande distanza dall'autore dell'*Anello e il libro* è Giorgio Meredith. Di lui Anna Benedetti traccia un profilo delicato, ma che non ha altra pretesa che quella di essere un profilo. Ad ogni modo sono disegnati bene i caratteri predominanti di questa altra poesia che ha con la precedente qualche punto di contatto, non solo perché il poeta muove anch'egli incontro alla poesia partendosi da una concezione filosofica; ma specialmente perché anch'egli è un poeta dell'amore, inteso nel più vasto senso della parola. « Più non importa a noi si muoia o si viva (dice in uno dei suoi canti più belli); la vita non ha più nulla da largirci; e l'amore ne è tutta la sua corona, poiché ne è il palpito stesso. Noi dominiamo; venga pure o la Morte o la Vita! La Morte nulla ci può togliere: Oscurità e Luce sono una cosa. Noi abbiamo oltrepassato il raggio pallido avvolti come siamo in una fiamma rosseggiante. Benvenuto sia chiunque si avvicini, sia la Morte o la Vita ». Né questo è pessimismo, ma una fede vigorosa che sostiene tutto il sentimento del poeta rivolto ad un ideale di perfezione ch'egli vagheggia su questa terra. È un inglese anche lui, e sogna un rinnovamento sociale per mezzo dell'Amore, e vede la perfezione nella Bellezza, non in quella « che deve morire » ed a cui accennava il Keats, ma in una Bellezza Eterna che sempre si rinnova « e dalla quale si sprigiona la lezione delle cose create alla creatura umana »: onde in lui un infinito amore per la natura, da cui attinge il coraggio dell'esistenza e la serenità della morte; onde quell'ottimismo che gli fa considerare la sventura umana non come il risultato di contrarietà a noi esteriori, ma come il prodotto di un nostro inganno cui possiamo sottrarci. « Le passioni tessono la trama: noi siamo ingannati da ciò che di falso vive dentro di noi ».

Senza dubbio siamo lungi dalla profondità browninghiana: ma è certo che ci troviamo in presenza di un artista che ha una nota personale ed alta.

E di un'altra figura interessante ci traccia un brevissimo profilo la Benedetti, di William Sharp, che sotto lo pseudonimo di Fiona Macleod fu uno dei più illustri rappresentanti di quel movimento che s'intitola in Inghilterra « Celtic Renascence », e di cui non abbiamo in Italia, che io sappia, notizia alcuna: quelle che ci dà l'autrice sono sommarie. Varrebbe la pena che fosse anche da noi conosciuto quel movimento, un nuovo romanticismo, che si abbevera alle fonti della poesia originaria delle due isole, prima delle varie invasioni germaniche, e quale ci è stata tramandata nei canti popolari di alcune parti di esse, dove più la tradizione ha resistito.

È risaputo ordinariamente che quando nella poesia anglo-sassone domina o una certa grazia, o un non so che di tenero, si ha l'abitudine di dire che quelli sono caratteri celtici. Si esagera; ma un fondo di vero esiste. « La malinconia che pare aleggi in tutte quelle creazioni — melanconia che ci fa pensare a quei magnifici tramonti che accendono i cieli del settentrione di una gloria di luce che indugia lenta lenta prima di spegnersi e la cui tristezza è sempre così profonda e così grave — trova nella tradizione celtica la sua nota più vera ».

William Sharp seppe nei suoi vari canti ritrovare quell'ispirazione e la sua poesia sorprese ed incantò. Il movimento celtico è sempre andato crescendo dopo che trovò in Matthew Arnold il primo dei suoi illustratori. Tre lunghi poemetti ci dà tradotti la Benedetti, dello Sharp; e sono tutti e tre bellissimi e deliziosi. Non saprei meglio chiudere questa rassegna che riportando alcune strofe del *Where the forest murmurs* nella semplice e nitida prosa italiana, che ci dànno pieno il sentimento della natura di quel mite e pensoso popolo il cui destino fu così tragico, quello di essere continuamente un vinto, pur possedendo un grandissimo tesoro spirituale: « Il novembre ha una luce tutta sua, unica come la fiamma sconosciuta che arde nel cuore dell'arcobaleno. La terra lo respira: è il respiro delle foglie cadenti, del musco, della felce addentellata, degli alberi, delle minuscole vegetazioni, proprio alle zolle erbose; è il respiro dei cieli sereni che sembrano piegarsi fino a noi, è certamente il respiro di quel mondo invisibile, di cui i nostri canti e le leggende sono così dense. Esso possiede tutto il mistero, l'incanto col quale la nostra immaginazione abbellisce i silenzi meridiani, i tramonti, le albe, i crepuscoli fatati.

« Eppure il silenzio magico della solitudine nella foresta, appartiene ancora al fascino dell'autunno. Ma l'incanto più perfetto, quello dell'inverno, non si è ancora spiegato. Ed è appunto nei mesi cosiddetti *morti* che la foresta lascia cadere l'ultimo dei suoi travestimenti e si mostra completamente: l'anima sua non è più un mistero per noi: essa si rivela appieno come un sogno il cui significato ci appaia distinto ».

Non pare a tutti che Shakespeare abbia alcuna volta eternato nel tempo il sogno dell'antica anima indigena?

G. S. Gargàno.

Romanzi e Novelle

Istorie e Favole, di FRANCESCO CHIESA — **Le Novelle della Guerra**, di ANTONIO BELTRAMELLI — **I sentieri della vita**, di VIRGILIO BROCCHI — **Un uomo finito**, di GIOVANNI PAPINI.

Non so s'io possa chiamar novelle le sette prose che Francesco Chiesa raccoglie intitolandole *Istorie e Favole* (Genova, Formiggini). Appartengono a quel genere in cui il passato e la fantasia predominano, non senza il condimento di una ironia spesso sensuale: nel qual genere, come in molte altre cose, è insuperabile il France. Ora, io non dico che il Chiesa derivi dal francese: ma fra lui e l'autore del *Puits de Sainte-Claire* e del *Jardin d'Epicure* vi è una somiglianza che sarebbe inutile negare. D'altra parte, è anche lecito affermare che il nostro scrittore non esce affatto diminuito da un confronto col forestiero.

Francesco Chiesa ama il passato, e lo anima con simpatia. Un prete curvo a decifrare un palinsesto; un mercenario svizzero nella dimora di un signorotto del Rinascimento; uno scultore di quella stessa età e una donna bellissima piena di ogni sapienza: ecco le figure dei protagonisti e la natura dei soggetti che egli preferisce. Una sola di queste prose ci lancia nel futuro con la storia di Simplicio, dell'ultimo uomo rimasto sulla terra dopo un cataclisma immane; ma, anche qui, chi legge ha l'impressione che il fatto sia accaduto una volta, e che la terra sia già da gran tempo morta....

Così qualcuno potrebbe scrivere che queste pagine sono fuori del nostro tempo e vivono solamente nella fantasia del poeta. E sia. Ma anche il passato è sempre nostro, quando la fantasia è potente. E il Chiesa non ne difetta. Anzi, il suo ingegno, non costretto nei ritegni delle strofe ma libero nell'ampia armonia della prosa, si mostra più ricco e duttile e vario che mai. Nei bei periodi che paiono talora foggiati su una incudine d'oro, la fantasia dello scrittore si esprime e si manifesta con una limpidezza cui, alle volte, fa velo solamente una torpida sensualità. Il Chiesa ama, com'è dei veri poeti sinceri, la bellezza femminile; ma la gioia che gliene viene è un po' morbida e ansiosa. È tenero anche delle bellezze naturali, ed ha tocchi descrittivi squisiti, con certi tentativi di figure insolite che non turbano le belle cadenze tradizionali di questa prosa così schiettamente italiana. Come tutti gli scrittori che si soglion chiamare di razza, il Chiesa odia i luoghi comuni e, più, la lingua comune. E

nell'avitarla lo aiutano anche i soggetti, come quelli che fuggendo il presente permettono una scelta più libera di modi e di stile. Ecco uno dei vantaggi del passato nell'arte. Comunque, il Chiesa scrive scelto, sobrio, vario, come pochissimi oggi in Italia. Il suo stile è ricco e diverso, ed ha in ogni suo atteggiamento una nobiltà verace.

Avvezzi ormai alla prosa leggera e ai periodi fuggitivi delle novellette per i « magazzini » e per i quotidiani, noi ci fermiamo quasi con istupore davanti a queste pagine così profondamente meditate, e anche così lontane da tutto ciò che può carezzare o attrarre il pubblico. Francesco Chiesa è scrittore di pochi lettori. La sua musa vuol piacere anzitutto a sé, e ai suoi, che non possono essere molti.

***

Un certo sapor mitico anche al presente riesce a dare Antonio Beltramelli nelle *Novelle della Guerra* (Milano, Treves). L'arte dello scrittor romagnolo ha trovato qui un rinnovamento. Quel suo senso poetico e biblico della realtà, per il quale i suoi pastori e i suoi pescatori di Romagna potevano parer vissuti in tempi immemorabili e lontani da ogni verità presente che non fosse psicologia di razza o aspetto di paese: qui si trova di rimpetto a un fatto vero i cui confini non possono essere ampliati nè nello spazio nè nel tempo. Questo fatto è la guerra, anzi, una guerra, la nostra ultima guerra, quella che ci ha rivelati a noi stessi ed ha cominciato per noi un nuovo ordine, se non virgilianamente di secoli, certo, più realmente, di anni. Talchè le novelle del Beltramelli, se conservano il loro carattere di dotta e studiata epopea di popolo, sono più che mai vicine a noi nella esaltazione della nuova gesta italica, e il loro contenuto epico ha una nuova virtù di commozione.

« Io narro, tu hai agito », dice egli al vecchio padre che ha combattuto da Curtatone a Custoza. Vi è in queste parole la rivelazione del mutamento che l'arte di Antonio Beltramelli ha subito in questo volume. Prima, per così dire, egli narrava; ora egli vuole, come l'anziano del passato, come i giovani del presente nell'Africa lontana, agire. Il che significa che egli vuole arricchire di sangue e di muscoli la sua arte, come una creatura che dev'essere pronta a lottare e a combattere; il che significa che egli abbandona le interpretazioni fantastiche della vita, per colorir miticamente, cioè poeticamente, la vita quale essa è: non senza serbare a sè il diritto di scegliere per la propria attività artistica le sue forme più ricche e più forti e più espressive, come la guerra.

Ne viene al suo raccontare una intonazione polemica ch'io avrei attenuata volentieri. Ogni novella è preceduta da un proemio in prosa numerosa che non toglie ma nè pure aggiunge significato. Nell'opera d'arte, il significato deve balzar fuori nitido senza chiose; quando queste sono necessarie, l'opera è mancata. Diciamo subito che le chiose beltramelliane non sono affatto necessarie. Per esempio, nel lungo racconto *La scuola degli uomini*, gli effetti della propaganda anti-militarista in Romagna sono abbastanza evidenti, senza il sermone di introduzione ove par che mormori prosasticamente una sibilla. Ma lasciamo andare. Ciò che importa notare, si è che le novelle di questo volume sono delle migliori che il Beltramelli abbia scritte. Vi sono ancora tutte quelle virtù del suo stile di cui vi ho parlato altre volte e di cui sarebbe ora inutile riparlare; ma l'uso ch'egli ne fa è più sobrio. Così, egli ottiene spesso effetti di straordinaria efficacia. Spesso la sua parola commossa vibra con l'anima delle cose. Certe figure umili di mozzi e di soldati vivono davanti a noi in modo straordinario. Egli ci dà il senso della solitudine notturna nel deserto, il palpito indefinibile del timore nell'insidia presentita e oscura, il fremito del sangue che si agita per l'istinto primigenio della lotta e della strage. Per tutto questo, *Il Rosso* è una novella ch'io direi volentieri perfetta; benchè vi siano, in altre, qua e là, particolari che mi piacciono anche di più, quando il nostro scrittore riesce a farci sentire e quasi toccare nel combattente l'anima belluina che si esalta fino a diventare eroica, col gusto e la volontà della strage altrui pur a costo della propria vita.

***

Nella realtà presente ritorniamo con le novelle di Virgilio Brocchi, *I sentieri della vita* (Milano, Treves). Il Brocchi finora non aveva pubblicato altro che romanzi; la brevità della novella ha attratto anche lui. Il suo passo non è sempre sicuro, nè sempre egli osserva quella proporzione che è il segreto della composizione di una novella e che le dà interesse; così, il primo di questi racconti, *La buon'anima di Agnese*, comincia magnificamente, con una ironia tranquilla ma sicura, con particolari studiati acutamente, e sobriamente espressi; ma poi si allontana e si perde. E da quando Claudio Volterri diventa (perchè?) deputato, noi lo perdiamo, e non lo riconosciamo più, pur attraverso le molte pagine che ancora l'autore gli dona. Così, per esempio, *La nostra legge*, è scarsa d'interesse, e il motivo dell'amor materno che vince quello dell'amante, è vecchio oramai. Ma, in compenso, lo scrittore esperto dell'arte sua si svela senza paura in altre novelle dove non avrei se non da lodare: come *La vittima*, dove una lunga serie di avvenimenti si svolge sveltamente, non senza che lo scrittore trovi il modo di indugiarsi sugli episodi più significativi e di darci pagine ricche di senso e di ironia; come *La seconda età di Gualtiero Dordi*, attinta da un fatto scandaloso della cronaca bolognese di quarant'anni or sono, ma, ad ogni modo, animata dalla sobria e profonda drammaticità della narrazione, per cui perdono volentieri alla non necessaria agnizione che la chiude. Così pure *Le due amanti* è uno studio psicologico potente, dove la miseria morale di un uomo e il doloroso amore di una donna infelice sono indagati con ferma mano di artista e quasi di anatomico. Meno mi piace, benchè abbia particolari lodevolissimi, *La via dritta*, dove si descrivono le mille insidie a cui una maestrina giovane e bella deve sottostare in un rozzo paese di montagna. Il racconto è a lieto fine, con una vittoria e un matrimonio; ma il soggetto è vieto, nè il Brocchi lo ha potuto rinnovare.

Questo giovane scrittore percorre la propria via con bella tenacia. Sa dove mira, e quello che vuole. Dotato di una sensibilità artistica e stilistica non perfetta, egli è andato a poco a poco vie più affinandosi, con uno sforzo consapevole e continuo che lo onora. Già la materia non gli è, se non raramente, sorda. La sua lingua, nei punti culminanti e più significativi, riesce a liberarsi dal comune, e il suo stile sa assumere atteggiamenti originali senza tuttavia cader mai nell'esagerazione o nella stravaganza.

***

« Io son nato con la malattia della grandezza ». Poi, poco più avanti, parlando di una vignetta del Petrarca: « Dal libro la tonda faccia mal disegnata del lamentoso sonettaio tutta chiusa nel cappuccio aureolato di foglie aguzze come un fegatello pareva che sorridesse e m'incuorasse ».

Ecco due passi estremamente significativi dell'ingegno e dell'arte di Giovanni Papini. Di *Un uomo finito* (Firenze, « La Voce ») parlo qui, quasi in appendice, perchè questo libro così profondo ed originale e, comunque, insolito, non è un romanzo, ma piuttosto una autobiografia ove gli avvenimenti della vita dell'autore acquistano un colorito romanzesco che li anima senza sfigurarli.

« La malattia della grandezza »: dunque, un desiderio incomposto e morboso, una irrequietudine senza riposo, un istinto saturnio non mai sazio di creare e poi di sopprimere il creato, un alternarsi di tentativi interrotti per un'impresa diversa o maggiore. Egli stesso, dopo aver descritte le imprese grandiose e sproporzionate a cui si era successivamente accinta la sua adolescenza leopardiana consumata nelle biblioteche e sui libri, scrive: « E tutta la mia vita, anche dopo, è stata così — un eterno slancio verso il tutto, verso l'universo, per dopo ricascare nel nulla o dietro la siepe di un orto; un succedersi di ambizioni enormi e di rinunzie e disfatte continue. Questa breve storia di tentativi fanciulleschi è una fra le traduzioni possibili del segreto della mia vita ». Talchè, mentre questa dovrebbe essere la storia di un uomo finito, l'uomo stesso afferma in fine risolutamente che il titolo del libro è errato, e che egli insomma si sente più vivo che mai. E si rivolge ai giovani, per i quali soprattutto egli ha scritto « questa storia drammatica del *suo* cervello » e questa, che non tanto è autobiografia quanto « il corso esatto dei *suoi* avvenimenti interiori ». Passati i trenta anni, giunto alla notorietà e alla fama, egli vede le nuove generazioni che sopravvengono per fare di lui quello che egli aveva fatto ai più vecchi di lui. Ma le avverte che non intende di esser sbrigato: « Ho un passato — e avrò a tutti i costi un avvenire ».

Ora, vediamo il secondo passo. È ironico e maleducato. Il Petrarca vi diventa « un lamentoso sonettaio »; il lauro desta, come in un lontano sonetto dello Stecchetti, l'idea del fegatello e del porco. Ora, questa ironia maleducata (anche quando egli era fanciullo, i parenti lo dicevano un ragazzo maleducato) è caratteristica del modo di pensare e di scrivere di Giovanni Papini. E dico maleducata per l'effetto ch'essa può fare sugli spiriti che non sono spregiudicati: ma dovrei dirla torbida e malinconica, inquieta talvolta e biliosa, rotta spesso improvvisamente da slanci di affetto e di candore poi più che mai rinchiusa in sè stessa e oscura. Queste pagine sono, in fondo, la storia di un Lucifero filosofo e prosaico, il quale non ha perduto nessun paradiso ma nondimeno lo cerca senza saperlo trovare.

Filosofo, ma soprattutto artista. Io credo che essenzialmente la contraddizione fondamentale di quest'anima torbida e irrequieta stia nel contrasto tra il filosofo che prepuò e l'artista che vorrebbe prepotere. L'artista, abbattuto dal suo nemico implacabile, si vendica negandogli quell'accordo da cui solo potrebbe nascere l'equilibrio. Giacchè questo scrittore così vario, così ricco, così interessante, manca di equilibrio. E ne manca non già rispetto alle idee fatte e ai generi consueti; ma ne manca in sè, per virtù di un dissidio al quale io non vedo soluzione alcuna.

Quanto a me, se pure per l'autore questa è anzitutto la storia di un cervello, io preferisco le pagine in cui accanto al cervello c'è anche il resto della persona. I capitoli della fanciullezza e quelli sulla fondazione del *Leonardo* hanno pagine indimenticabili. Qui l'artista predomina; e ognuno di noi che per diverse vie ha perseguito fin dalla prima adolescenza un ideale di sapere e di beltà sente vibrare in quelle un'anima fraterna.

Giuseppe Lipparini.

Leggende venete di San Pietro

Il popolo, e il nostro popolo italiano specialmente, ha intuizioni artistiche che raramente lo ingannano. In tutta la complessa vicenda dei Vangeli, in tutto quell'affollarsi di personaggi secondari intorno al grande protagonista, ha sentito d'istinto quale era fra tutte la figura più vicina a lui, quella che oltre le fallaci distanze apparenti di tempo e di spazio, gli era in realtà strettamente parente, fatta della stessa carne e dello stesso spirito suoi: la figura di Simone detto Pietro, vividamente e per così dire impressionisticamente scolpita con pochi tratti vigorosi, con poche battute di dialogo che bastano a farci conoscere nei secoli il discepolo primo e il più amato del Cristo, il più vibrante di calda umanità, il primo a credere e il primo a fallire, ma anche il primo a pentirsi piangendo della sua infedeltà. Non è un carattere di astratta perfezione teologica e simbolica, anzi è tutto permeato di profonda umanità; è un impulsivo, come oggi si direbbe, pieno di generosità e di nobiltà anche nei suoi impeti di violenza, insomma quello che il popolo chiama un uomo tutto cuore. E perciò esso si è riconosciuto nel rude pescatore di Galilea, divenuto pescatore di uomini, si è rispecchiato e fino ad un certo punto immedesimato in lui, continuandone nei suoi raccontari la storia, infiorandola di leggende e di aneddoti dove si ritrovano spinti all'esagerazione e talvolta alla caricatura i tratti più salienti del carattere di lui.

Nel Veneto, per esempio, la elaborazione artistica della figura di San Pietro è ancora viva sulle bocche dei contadini durante i *filò*, le lunghe veglie invernali nelle stalle dove si diffonde il buon tepore odoroso dell'alito bovino, e dove le donne si raccolgono a cucire, e qualche rara intrepida a far girare ancora il fuso, come ai tempi *che Berta filava*. Mentre i giovanotti al lume incerto del petrolio, centellinano il vinello acidulo e fan la corte alle ragazze, anzi « discorrono », come si chiama laggiù il *flirt* rusticano di poche parole e di molte lunghe occhiate e spallate.

A me, le leggende che si alternano con i canti, o per meglio dire con le cantilene lunghe e strascicate dei *filò* agresti, le raccontava Gioachina, un formoso tocco di contadina della « gioiosa marca » trevigiana, di quella dolce Conegliano verdeggiante e onduleggiante di vigneti per tutte le sue colline, coronate ancor oggi dalla merlata torre del castello che il suo Cima amava. E incrollabile e salda come la patria torre era anche Gioachina dalle quadre spalle, di cui ben quindici anni di urbanesimo e di vita moderna non erano riusciti a scuotere o ad intaccare nè il robusto analfabetismo nè la intelligente primitività rustica. Così che il *folklore* aneddotico e leggendario fioriva sulle sue labbra con l'uguale accento ingenuo e malizioso insieme che avrebbe potuto avere su quelle di una sua conterranea del mille e trecento.

Molte piccole malizie ella attribuiva a San Pietro durante il suo pellegrinaggio in terra, come quando, avendo trovato per istrada un grosso e bel salame, non osò disobbedire apertamente al Signore che gli aveva ordinato di rintracciarne ad alte grida il padrone. E percorse tutte le vie del villaggio urlando forte: « Chi è che ha perduto.... » ma la seconda parte e la più importante della frase: « un salame », la pronunciava a voce bassa, bassissima come un soffio, sperando così di serbare per sè il ghiotto boccone! Un'altra volta, giungendo affamati dopo un lungo cammino poco lontani dalle porte d'un villaggio, il Signore si sedette ad aspettare, ingiungendo a San Pietro di recarsi da un pio conoscente del luogo, e di chiedergli in dono, in suo nome, la pecora nera che gli era nata da poco. « Tu mangiala pur tutta quanta — disse il Signore. — Solo ricordati di serbarne per me il fegato, e di portarmelo. Quello soltanto, ma bada però di non mancarvi! ». San Pietro promise, partì ed eseguì tutto appuntino. Bene accolto e largamente sfamato con tutta quanta la carne della pecora nera, va per tornare al Maestro. Ma cammin facendo, il fegato lo tenta. (È l'eterna storia del frutto proibito). Se ne assaggiassi un pezzettino? Tanto, che c'è di male! Com'è buono! Un altro, e un altro ancora; poi un altro. Finalmente, non ne restò più manco un briciolo. « Dov'è il fegato della pecora nera? — chiede il Signore ». « Maestro, — risponde il discepolo — la pecora nera l'ho aperta io colle mie mani, e di fegato non ne aveva. Si capisce che deve essere nata senza! ». Il Signore lo guarda fisso, e senza far altro motto soggiunge: « Quand'è così, rimettiamoci in cammino ». E si mettono in istrada, il Maestro avanti e l'altro, gravato dal cibo, dietro e più lento.

Arrivano così a un torrentello, un fiumiciattolo largo ma quasi asciutto. Il Signore si scalza, e in un momento lo passa. Dall'altra sponda, si volge indietro a San Pietro e chiede: « Dov'è il fegato della pecora nera? ». Intanto l'acqua, che bagnava appena i piedi al discepolo, cresce. « Maestro, non ce n'era, ve l'ho pur detto! », e continua a camminare. « Dov'è il fegato della pecora nera? » fa quell'altro con voce più forte e severa. E l'acqua sale alla cintola di San Pietro, che non può quasi più inoltrare, ma, faccia di bronzo, seguita imperterrito. « Maestro, la pecora nera non aveva fegato! ». Per la terza volta suona la voce, ma tonante e minacciosa: « Pietro, dov'è il fegato della pecora nera? » e l'acqua è già al petto e alla gola del cattivo discepolo. Ma con le labbra gorgoglianti a fatica, ancora egli risponde: « Maestro, non ce n'era », e con un supremo sforzo raggiunge la riva.

« Per stavolta ti basti la lezione — dice il Maestro. — Non ti sei voluto pentire, ma per quanto io sappia il vero, ti perdono e ti ho voluto salvo. Va' e non mentire più! ».

Ma più graziosa e più ricca di significato è la poetica leggenda della madre di San Pietro, inconsapevolmente attinta, forse, a quelle parole dei Vangeli che parlano della suocera di lui, guarita da Cristo « e che a lui ministrava ». Era questa mamma una vecchiaccia superbiosa, avarissima e cattiva, che mai in vita sua aveva fatto una buona azione nè donato nulla a nessuno. Una sera, esce nell'orto, e coglie il radicchio fresco per cena; poi va e lo lava nell'acqua del vicino ruscello. Ma la correntia rapida, ecco le porta via una foglietta d'insalata, che non si può più ricuperare. « *Ben, che la vaga per i poveri!* » fa la vecchia stizzosa. Passa il tempo, e carica d'anni la vecchia muore, dopo già morto il figliuolo. Il Diavolo se la piglia e tutto contento se la porta nel più profondo inferno. Figurarsi San Pietro! Aveva un bell'esser cattiva, era sempre sua madre, e quel vedersela portar via, proprio a lui, che teneva le chiavi del paradiso, e non poterlo aprire alla sua mamma, sfido! gli bruciava. Finalmente, tanto dice e tanto fa, tanto tormenta il Signore che questi gli accorda la grazia. « E sia pure: si guardi di nuovo il Librone. E se c'è un'azione buona, una sola, a credito di quell'anima, ecco, sia salva ».

Guarda e fruga, cerca e torna a cercare, finalmente si trova la foglia di radicchio, quella che la correntia s'era portata via, e la vecchia avea detto: « Vada per i poveri ». Accorre un angelo, prende la fogliuzza, e via s'affaccia all'orlo dell'inferno e chiama: « Ohe, madre di San Pietro, avete la grazia. Attaccatevi a questa foglia di radicchio che vi tiro su ». Quella, naturalmente, s'attacca più forte che può. E dietro a lei, svelti svelti vi si attacca tutto un gruppo di dannati. Correvano tra le fiamme, e chi poteva abbrancare un pezzetto di fogliuzza si stimava beato. E più se n'attaccano, più la foglia cresce. Di piccola e sottile che era, è diventata grande e grossa e forte a miracolo. E l'angelo tira, e la foglia viene su con tutte quelle povere anime attaccate che pareva un grappolo d'uva con tutti i suoi acini. E già si vede per il buco dell'inferno il cielo, e San Pietro tutto giubilante che si fa incontro alla sua mamma. Questa ringalluzzita si volta a tutti quei poveracci attaccati dietro a lei, che le premevano i fianchi. Neanche il fuoco dell'inferno non l'aveva mica corretta della superbia e della cattiveria. E tutta invipelita si mette a gridare: « Via di qua, voialtri! che la foglia è tutta per me sola! ». Tracchete: il gambo si spezza e via giù di nuovo tra le fiamme nel più profondo inferno la brutta vecchia con tutti i suoi compagni e tutto il grappolo d'uomini.

Così San Pietro perse la grazia e sua madre il Paradiso, diceva Gioachina.

Margherita G. Sarfatti.

Dino Mantovani

Il Mantovani, morto ieri, era un po' congiunto spirituale di quanti nei giornali e nelle riviste esercitano la critica sulla letteratura contemporanea: meno corrivo di taluni cui l'intima bontà sforza all'elogio o la pluralità delle amicizie impone riserbi; più indulgente di altri, spinti a dimostrarsi, per troppa giustizia, ingiusti e ad offendere, per una facile e riottosa imparzialità, qualche simpatico riguardo.

Professore d'italiano, preside di liceo, assessore della Pubblica Istruzione in una grande città: non dimentichiamo questi suoi attributi nel ricordo della sua opera di letterato e di giornalista. Fu un *bonus civis*: ossequente a un ideale tranquillo e lieto di operosità domestica, cittadina, nazionale, esercitata in nome e a vantaggio della famiglia, del comune, dello Stato; ricco di spiriti onesti e fattivi dei quali il benefico influsso si risentì nella scuola, nel giornale, nell'amministrazione della cosa pubblica, si volatilizzò a diventare nell'alunno disciplina, nel lettore buon gusto, in tutti senso di moralità discreta e feconda. Quando ho letto nei giornali della sua fine immatura e improvvisa, ne ho avuto pena, perchè, senza conoscerlo, sapevo che era un galantuomo.

E galantuomini, se così posso dire, ci appaiono i suoi libri. Non aspirano ad ammirazioni irriflesse, come di chi dice tanto anche dopo la prima lettura e illumina la vostra anima di raggi lì per lì nascosti e inavvertiti. Hanno una luce uguale e calma, che rende piana la strada e alletta ad andare avanti. Nessuna estasi ebbra, ma neppure delusioni mortificatrici: non ci accadrà di tenerli al capezzale, ma li avremo a portata di mano nella libreria.

Sapete perchè? Una cosa abbastanza semplice. Il Mantovani non ha preteso di fare il grande critico, e la misura delle sue conclusioni si adeguava alla misura delle sue premesse. Cioè, egli non ha lasciato margine vuoto nè alla propria vanagloria nè all'aspettativa altrui: buon pagatore, nessuno avanza da lui un centesimo di affermazioni inesatte o di giudizi malevoli.

Cominciò con *Lagune*, un libro di bozzetti e saggi letterari di argomento veneziano; proseguì con le *Lettere provinciali*, frutto delle sue riflessioni morali e di vita in una cittadina marchigiana, dove l'insegnamento lo aveva relegato lontano dai suoi; precisò e affinò le sue attitudini di storico nei capitoli *Passioni illustri* e nel libro, in prevalenza biografico, su Ippolito Nievo; e altro ancora scrisse, raccolse, pubblicò: conferenze dantesche, lettere del Goldoni, un'antologia, e soprattutto una ricca serie di articoli critici intorno alla letteratura contemporanea, usciti sulla *Nuova Antologia*, sulla *Illustrazione Italiana*, sulla *Stampa*, quindi in volume ora giunto — cosa rara, dato l'argomento — alla terza edizione.

Sapeva fare il giornalista, possedendo il fiuto della « novità » e il desiderio di regger la briglia al gusto ed alla fantasia del lettore. « A che servirebbe la critica - esclamò una volta - se non dicesse quello che il pubblico non sa o non avverte? ». Come si vede, in fondo, non pretendeva miracoli, dalla critica; e dall'arte nemmeno, di cui la natura, secondo lui, consisterebbe nell'offrire « agli intelletti uno svago piacevole, agli animi affaticati un ristoro ».

Forse codesti limiti ci appaiono insufficienti, tali da escludere la grande arte, scoscesa e ardua, fatta di ansie, di ebrietà e di vertigini. Ma non prendiamolo alla lettera: nel giudicare così egli si investiva della coscienza del suo pubblico, a cui sempre ebbe l'occhio: coscienza media incapace di assorbire la sostanza dei capolavori, contenta di non traviarsi nelle vie oblique della letteratura corrotta. Gli autori prediletti dal Mantovani, corrispondono al suo ideale di onesta e sincera umanità. Anche questa è una parola che va intesa per il suo verso: umanità non del genio che la domina e la trascende, come Dante, Shakespeare, magari Tolstoi; e nemmeno umanità dell'ingegno forte ma purtroppo malato che la rappresenta nei momenti di eccezione, di stasi, di squilibrio, di morbo. Una via di mezzo tra il cielo e la brughiera, tra il volo dell'aquila e l'aliare dei moscerini sopra gli stagni. Essere umano, voleva il critico: cioè sentirsi buono, operoso, leale, tenere accesa l'anima nella simpatia per tutti gli altri. Parlando di Emilio De Marchi, sembrò offrire il ritratto di se stesso: « Intelligenza aperta a tutti i moti del pensiero moderno, ma più adatta all'osservazione sottile che alle comprensioni vaste; temperamento di sensibilità straordinaria, ma sana e consapevole; cuore grande e tenero....; gusto schietto, personale, inclinato alle cose naturalmente belle, nemico di finzioni nella vita e nell'arte ».

Ama il Sienkiewicz per « il giusto senso della misura, prima disciplina dell'arte », ma attribuisce i suoi trionfi ad un altro elemento: « Sienkiewicz possiede il più gran dono che possa vantare un romanziere moderno: la simpatia ». Ama Anatole France di cui, derivata per lui da altra fonte, giustificata con altri motivi, propugna la teoria della indulgenza e della pietà; anche il Bourget lo attrae: « Quel ch'egli c'insegna è l'umana indulgenza verso gli umani errori e il culto della sincerità e della lealtà che ad ogni errore può meritare il perdono ».

Ora, il rovescio della medaglia: Lorenzo Stecchetti gli appare « documento di dissipazione intellettuale »; del Mirbeau riconosce « pregi letterari di prim'ordine, eleganza e forza, spirito indiavolato, agilità e grazia acerba », ma tutto ciò non attenua il suo disgusto dinanzi ad opere come *Il giornale d'una cameriera* e *I ventun giorni di un nevrastenico*: « Il libro della Cameriera *è sozzo*; quello del Nevrastenico è sinistro: tutti e due insieme dànno una così bieca immagine della vita che vien fatto di pensar male anche dello scrittore, poichè pare ch'egli non trovi nemmeno in se stesso, nel profondo della sua coscienza, qualche cosa che valga a temperare il suo disperato schifo dell'umanità civile, a'cui mali non vede altra medicina che la distruzione, lo sterminio, lo sfacelo definitivo ».

Giudizi morali, questi suoi; certo, e mirabilmente sentiti. Ma, si badi: nessuna confusione tra l'arte e la morale; solo (e chi non s'accorderebbe con lui?) la preferenza data alle opere che ci rigenerano in confronto di quelle che ci avviano al decadimento. Il Mantovani giudica l'arte in relazione al pubblico cui egli si dirige, aspettandosi naturalmente un'efficacia pratica dalle sue parole. Il buon cittadino ha l'orgoglio di proporre delle cautele, gettare degli allarmi perchè il seme dell'arte deve nelle anime fiorire non distruggere.

Siccome i suoi scritti sono di genere misto, tra di consigliere e di critico (non di rado discute sul buono o cattivo successo dei libri, come si farebbe in una conversazione), accade che il giudizio sull'arte passi in seconda linea e sia, a volte, contenuto in pochi periodi o in poche frasi sintetiche, senza il conveniente sviluppo richiesto da chi volesse fondarvi una persuasione più tranquilla. Ma se si fa la riprova di quanto afferma e si legge l'opera in discorso, è quasi impossibile trovarlo in fallo. Avrà delle ingenuità, mettiamo, di carattere erudito; come là dove, a proposito della dannunziana *Notte di Caprera*, chiosa che « nell'invenzione di questa rapsodia si può ravvisare alcunchè di simile al *Somnium Scipionis* di Cicerone e all'*Africa* del Petrarca »; ma un errore di gusto, il fraintendimento di un autore o di un libro, non gli càpita. E non è piccolo merito.

Varrebbe la pena di spigolare molti dei suoi eccellenti giudizi; questo, per esempio, sul romanzo del Sienkiewicz *Col ferro e col fuoco*: « A noi pare una serie di colossali composizioni

decorative: quadri mirabilmente eseguiti ma estranei alla vita del nostro spirito ». Quest'altro, sullo stile di Arturo Graf nel romanzo *Il Riscatto*: « Non è però negabile che questo stile, così continuamente forbito, in ogni sua parte sapientemente corretto, riesce a lungo andare un po' monotono e grave. Non ha lo slancio, la libertà ariosa, i guizzi, gli scatti, i risalti della prosa moderna, arrotonda, leviga, ammanta di un uguale decoro tutte le cose ». La più fine critica di alcune celebri canzoni del D'Annunzio fu scritta da Dino Mantovani.

Il quale non si attaccò ai grandi, quasi esorbitassero dalla sua raccolta umanità, dal ritmo della sua salute bonaria e non ardì costruzioni storiche, acute discussioni di idee diramantisi in vari scrittori, suggestive pel colore del tempo, espressive di stati d'anima da lui diversi o remoti. Anzi, si dedicò, con la costanza di un innamorato e la serietà di un amico, solo a due non eccelsi autori e, come altri divenne dantista o studioso dello Shakespeare, egli divenne biografo del Nievo e del De Amicis.

Di quest'ultimo non si nascondeva, con rammarico, i difetti, ma esaltava, con entusiasmo, i pregi; e, non pago delle cure spese nella stampa delle opere postume, nella scelta di pagine per la gioventù, intendeva esporre in un'opera tra biografica e critica l'animo, la mente, l'arte. Voleva essere l'Eckermann di uno che non era Goethe. Nella sincerità di un tale culto c'è un motivo di più per apprezzare il Mantovani e rimpiangerne la fine. La sua critica ha dei punti di contatto col pensiero e la prosa del De Amicis; pareva che avessero in comune, se non lo stile, il cuore. All'uno e all'altro, quel cuore si è spento, a distanza di pochi anni, di notte, quasi per la volontà di morire, ambedue, nello stesso modo.

Giovanni Rabizzani.

MARGINALIA

★ **« Malvaloca »**, la commedia che abbiamo sentito mercoledì sera al Niccolini in una ottima interpretazione della compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero, porta l'impronta della fabbrica dei fratelli Quintero e in genere del teatro spagnuolo contemporaneo: graziosamente romantico, lezioscetto, più oleografico certo che cubista o semplicemente impressionista. Tenuità di orditura, semplicità ingenua di azione, caratteri schematici più di palcoscenico che di vita, soluzioni gradevoli al pubblico, si capisce come nell'ambiente naturale debba mandare in visibilio gli spettatori. Ma, per lo meno in questa *Malvaloca*, attraverso la riduzione e la traduzione resta tanto colore e tanta leggiadria di particolari da tener sotto il fascino anche un pubblico esotico. Se non proprio un acuto senso della vita, qui trova il modo di manifestarsi qualche tratto di delicata osservazione, talché la commedia, nonostante le frequenti divagazioni biografiche e narrative, resulta fra le più piacevoli del repertorio. La « buona figliola » andalusa e il suo innamorato che vince e l'aiuta a vincere ogni più formidabile ostacolo frapposto alla loro passione dagli uomini e dalle cose, portano con sé, con tanto colore e calore anche qualche lume di poesia. G.

★ **Al Politeama Fiorentino V. E.** — Mentre si seguono con fortuna le rappresentazioni dell'*Otello* di Verdi — nell'interpretazione perfetta che ne danno Francesca Solari, il baritono Mario Ancona e il nuovo tenore Umberto Chiodo dotato di mezzi vocali veramente eccezionali — la S. I. A. T. ha allestito, con quella solerzia e con quella signorilità insolita fra noi da gran tempo e che meriterebbe un ben più largo incoraggiamento, un *Lohengrin* degno della più ampia lode. Se si eccettuano le masse corali (che la prima sera lasciarono alquanto a desiderare, ma che nelle successive esecuzioni migliorarono assai, affiatandosi maggiormente e moderando l'asprezza di certe emissioni di voce) raramente ci fu dato di ascoltare nel paradisiaco spartito del Wagner un complesso di interpreti così omogeneo. Su tutti emerge la Cannetti, che nella parte di *Elsa* è semplicemente meravigliosa per bellezza di voce, spontaneità e grazia di canto, intelligenza somma nel rendere tutte le delicate caratteristiche del poetico personaggio. La sua interpretazione di *Elsa* è una vera e squisita opera d'arte nell'opera d'arte e meriterebbe un'analisi a sé. Nulla di più celestiale dell'aria del secondo atto « Aurette a cui si spesso » che essa cantò con varietà infinita di sfumature. Accanto a lei ha ottenuto ottima accoglienza il giovane tenore Bettino Cappelli, il quale, se non ci ha dato del leggendario protagonista un'interpretazione completa, ha saputo delinearcene un abbozzo assai simpatico e interessante. Dotato di bella voce e di presenza adatta, alieno da effetti volgari, se ebbe qualche incertezza nel primo atto, ebbe momenti assai felici nel *duetto* e nel *racconto* dell'atto terzo. Ladislava Hotkunska e Mario Ancona impersonarono la coppia malvagia di *Ortruda* e *Telramondo* con arte magnifica di attori e di cantanti. Il basso Mansueto dalla voce poderosa nella parte di *Re* e il Molinari in quella di *Araldo* completarono degnamente quest'ottimo complesso di artisti, che, sotto la direzione sempre serena, efficace ed equilibrata del maestro Zuccani, mise ancora una volta nel dovuto rilievo le innumeri bellezze di uno spartito che sembra dotato della gioventù eterna propria delle poche opere veramente geniali.

Nel medesimo teatro abbiamo assistito mercoledì scorso ad una conferenza seguita da un concerto. Il pubblico ebbe torto a non accorrere numeroso perché conferenziere era Nicola d'Atri, l'eminente critico del *Giornale d'Italia*, il quale parlò di *Verdi e Wagner* con quella competenza e con quella originalità di vedute che rendono così interessante la sua parola ornata e faconda. Nel cercare di riabilitare l'aggettivo *teatrale* caduto ormai (*e pour cause*) così in basso nella stima e nell'uso comune, nel confrontare fra loro Verdi e Wagner come operisti e come uomini di teatro, nel rievocare la gloria popolare di una memorabile serata verdiana — la *prima* del *Nabucco* — e talune sensazioni di sublime *teatralità* wagneriana, come il ricordo della scena dell'*Agape Sacra* nel *Parsifal* da lui udito a Bayreuth, il D'Atri ebbe momenti di oratore veramente felice e fu spesso interrotto da applausi generali. La conferenza, eccellente per forma e per profondità di concetti, contiene poi una parte che si presta a suscitare utili discussioni, ed è la parte più originale: quella cioè in cui egli arditamente proclama doversi favorire una reazione anti-wagneriana. Ma, intendiamoci, reazione non già a Wagner o alla sua musica, come si fece dapprima, ma soltanto alla tendenza intellettualistica che predomina oggigiorno e che vorrebbe cacciare dal teatro la teatralità e la popolarità. Noi comprendiamo l'intento nobilmente nazionalistico che guida il D'Atri nell'esposizione di tale concetto, pur non dissimulandoci le difficoltà e i pericoli della sua attuazione. Difficile è sceverare con sicura scelta ciò che si deve conservare o ripudiare dall'arte di Wagner che oggi costituisce l'atmosfera musicale-intellettuale in cui viviamo. E d'altro lato come distinguere la vera, la sana *teatralità* da quella di bassa lega? Certo, non si può negare sia strano e illogico l'odierno stato d'animo, per cui si vuol fare del teatro pur disprezzandolo. Tale stato d'animo esiste realmente e il D'Atri ha senza dubbio il merito di averne rivelate acutamente tutte le contraddizioni in questa sua interessante conferenza, richiamando così la nostra vita artistica ad una maggiore sincerità. La conferenza del D'Atri fu applauditissima e fu seguita da un concerto nel quale la giovane pianista Giuseppina Prelli raccolse larga mèsse di applausi eseguendo con molta vivacità e con ottima tecnica musica di Chopin, Mozart, Haendel, Scarlatti e Liszt, dal quale interpretò con molta bravura la *Fantasia Ungherese* con accompagnamento d'orchestra. C. C.

★ **L'idea del Canale di Panama.** — Non si deve credere che l'idea del Canale di Panama sia recente. Tutt'altro. Essa risale — scrive Enrico Catellani nella *Rivista Coloniale* — alla stessa scoperta del nuovo mondo. Colombo infatti era mosso dal fine di trovare ad occidente un passaggio marittimo per arrivare alle Indie. Quando fu manifesto che il continente americano scoperto dai nuovi esploratori non era la mèta agognata, si cercò in una interruzione di quello il passaggio che permettesse di raggiungerla. Nel 1513 Balboa accompagnato da 190 spagnoli e da qualche centinaio di indigeni, percorreva da oriente ad occidente l'istmo e il 25 settembre contemplava dal sommo dei monti Calebra l'oceano che nessun europeo aveva visto prima di lui. Dato immediatamente ai suoi seguaci l'ordine di intonare un canto religioso, Balboa prese possesso del nuovo mare in nome della Corona di Castiglia.... La ricerca del passaggio marittimo non fu da questo momento più abbandonata ed è stata una delle cause della rapida esplorazione di tutta la costa orientale del continente americano. Ma quando nel 1530 tale esplorazione ebbe dimostrato non esistere altro passaggio marittimo dall'Atlantico al Pacifico oltre quello scoperto dieci anni prima da Magellano all'estremo sud del continente, si cominciò a pensare al modo di creare artificialmente quella via che non esisteva. Al progetto si oppose fin da principio qualche pio sacerdote che lo riprovava come sacrilego perché l'istmo che divideva i due mari doveva considerarsi come una prova della volontà divina che li voleva divisi. Alla esecuzione del progetto si opposero più efficacemente per oltre quattro secoli le difficoltà tecniche ed economiche dell'impresa. Ma da quando fu dimostrata la vanità della ricerca d'una via naturale fra i due mari, l'idea della creazione d'una comunicazione marittima artificiale non fu mai abbandonata. Già fin dal 1550 il navigatore portoghese Antonio Galvao pubblicava uno studio diretto a dimostrare che un canale poteva essere scavato con quattro tracciati diversi nella regione istmica: Tehuantepec, Nicaragua, Panama e Darien. Nel 1551 lo storico spagnuolo De Gomara presentava a Filippo II un memoriale nello stesso senso. Ma sul finire del secolo seguente il progetto d'un sistema di comunicazioni rapide e sicure fra i due oceani fu ripreso in Inghilterra, con intenti immediati diversi, da un uomo fecondo di grandiosi disegni, William Patterson, famoso soprattutto per aver avuto l'iniziativa della formazione della Banca d'Inghilterra. Patterson voleva impossessarsi dell'istmo di Darien, stabilirvi sulle estremità dell'Atlantico e del Pacifico una colonia di scozzesi e costruire fra le due estremità una strada che diventasse la preferita dal commercio dei prodotti delle Indie. Patterson ebbe a sopportar molte lotte, specialmente da parte della Spagna che non voleva inframmettenze inglesi. Il suo progetto, dopo molte peripezie, naufragò, e la « porta dei mari, chiave dell'universo », restò chiusa.

★ **La moschea del Sultano Selim ad Adrianopoli.** — Paul Demouth, sotto direttore della scuola francese d'Adrianopoli, descrive nel *Figaro littéraire* la famosa moschea del Sultano Selim della quale si è tanto parlato in questi giorni. La moschea domina la città trionfando con i suoi quattro minareti nel cielo intensamente azzurro. Da questi quattro minareti si riconosce la *Djami*, moschea di fondazione imperiale, poiché le altre non ne posseggono che due. Bisogna notare a questo proposito che le moschee non sono, come pensano molti, monumenti religiosi di forme invariabili e di proporzioni necessariamente grandiose. Ve ne sono di tutte le forme, ora rotonde, ora quadrate, ora né rotonde né quadrate, costruzioni anche semplicissime e senza grande apparenza. Ma quasi tutte posseggono all'interno un grande cortile piantato d'alberi con una fontana attorniata da bacini per le abluzioni prescritte dalla legge. Una fila di colonne fa il giro dell'edificio e forma il peristilio del tempio sotto il quale le donne, alle quali è proibito l'ingresso nell'interno della moschea, ascoltano e seguono la preghiera. La presenza della moschea del Sultano suscita il rispetto profondo della folla. Certi negozi, del resto, sono nettamente proscritti in un perimetro determinato e non si trovano intorno ad essa spacci di vino o di bevande fermentate. Il portico anteriore della moschea di Selim presenta arcate ineguali, motivo familiare, si dice, a Sinan, e che le permette di mostrar nettamente l'ingresso del tempio. Dopo aver'o oltrepassato senza soffermarci nel cortile dove è posta la fontana, ci si trova nel domo stesso, elemento essenziale dell'edificio che conta trentacinque metri d'altezza. Sostenuto da otto grossi pilastri, esso è d'un effetto aereo sorprendente reso anche più straordinario dal fatto che le colonne si staccano su muri in cui s'aprono finestre innumerevoli. Le gallerie interne, dalla parte dell'ingresso e dalle parti laterali, poggiano su colonne di marmo, di granito, di porfido e le tribune s'aprono al disopra delle gallerie del mezzanino dove un muro in cui si schiudono varie finestre rischiara tutta la moschea. Alle pareti nessuna statua, nessun quadro per la solita proibizione delle immagini fatta dal Profeta. Si leggono però su tavole di marmo queste iscrizioni tratte tutte dal Corano: « Nessuno di voi ha la vera fede finché non ama i suoi fratelli ». « O voi fedeli, restate attaccati alla giustizia quando siete chiamati a render testimonianza, fosse anche contro voi stessi, i vostri parenti, i vostri amici, di fronte ai poveri o di fronte ai ricchi, perché Dio è più di tutti loro ». « Le azioni sono valutate a seconda delle intenzioni ed in ogni cosa ciò che vale è l'intenzione ». « Non contate le vostre buone opere ... ». Molte lampade pendono dalla volta sopra i ricchi tappeti del pavimento sui quali i devoti si prostrano. Non ci sono banchi né sedie. Dal lato dell'edificio che guarda la Mecca, al di sopra della pietra che ne indica la direzione, è posto il santuario tutto rivestito di marmo di Nicea. Infine vi è notevole il pulpito che non si trova che nelle moschee imperiali....

★ **Alla corte di Maria Antonietta.** — Possediamo oggi per la prima volta le memorie, non complete, ma utilissime d'una dama di corte di Maria Antonietta. È uscito infatti in questi giorni a Parigi il *Journal d'une femme de cinquante ans* della marchesa De La Tour du Pin che fu in giovinezza dama di palazzo di Maria Antonietta. Il volume è pubblicato per le cure d'un pronipote e se ne occupa Pierre de Nolhac nei *Débats* per render conto dell'importanza dell'opera. Dalle memorie della marchesa De La Tour du Pin si riesce a vedere in rilievo certi tratti del carattere della sfortunata regina. A quel tempo ella aveva quasi trentacinque anni; ma — ci narra la marchesa — conservava ancora qualche piccola gelosia femminile. Aveva un bel colorito e molto splendore e si mostrava un po' gelosa di quelle giovani dame che mostravano alla luce del mezzogiorno un colorito di diciassette anni più splendente del suo. La marchesa era del numero. Un giorno la duchessa di Durac che la proteggeva le susurrò all'orecchio un buon consiglio: « Non vi mettete alla luce della finestra ». La marchesa comprese la raccomandazione e non se la fece ripetere due volte.... Maria Antonietta era, però, assai benevola. Aveva per le sue dame una continua bontà e le attenzioni più delicate. Dispensava quelle che erano incinte dall'accompagnarla alla messa per paura che scivolassero sul pavimento. « Quando v'era troppa gente nella sala — narra la marchesa — la regina, sempre premurosa, mi diceva, passando, di andarmi a sedere nel salone da giuoco, per risparmiarmi la fatica di restare troppo a lungo in piedi ». Al suo seguito Maria Antonietta rivolgeva spesso complimenti che facevano arrossire e riempivano d'orgoglio. Quando passava per gli appartamenti camminava con lentezza per dire una parola, passando, ai numerosi cortigiani che facevano ala, e distribuire con arte i suoi sorrisi ed i suoi cenni.... La regina soffriva di veder aumentar l'antipatia dei suoi sudditi senza poter rimediare alla cosa. Durante il rigido inverno che precedette gli stati generali, ella e il re non si fecero vedere, le loro carità rimasero segrete. Nel 1789 il giorno di San Luigi il sindaco ed il Consiglio comunale vanno come il solito a salutar la regina. Ella è urtata dal fatto che il sindaco non ha messo un ginocchio a terra come negli anni precedenti. Quando La Fayette compare col suo stato maggiore della guardia nazionale, la regina non può dissimulare la sua irritazione. M.me De La Tour du Pin è presente: « La regina arrossì e vidi che la sua emozione era estrema. Balbettò alcune parole con voce tremante e fece loro cenno con la testa che li congedava. Essi se ne andarono molto scontenti di lei, come seppi dopo, perché questa infelice principessa non misurava mai l'importanza della circostanza in cui si trovava ». Venne il giorno in cui la regina rifiutò persino di comparire nei suoi palchi a teatro, o di mandarvi le sue dame. La regina non aveva l'arte di nascondere il suo malumore e ne eccitava di continui intorno a lei....

★ **Il matrimonio di Paul-Louis Courier.** — A quarantadue anni Courier, non sapendo più che cosa fare della sua vita prese moglie. Per noia era entrato nella carriera delle armi, per noia entrò in quella sorta dei *ménages* che dalla noia non si redimono mai. Il celebre scrittore era privo di altre affezioni. Sua madre era morta nel 1801. Aveva dei cugini a Parigi e in provincia; ma diceva di loro: « Se credessero che avessi dei quattrini nelle ossa me le spezzerebbero per prenderli ». Parigi alla sua esperienza nauseata del mondo sembrava « una città di fango e di polvere ». Egli era abituato alla campagna, alle scorrerie libere, alle avventure militari. Nulla poteva ormai distrarlo dalla monotonia e dal vuoto della vita. Ma — ricorda la *Revue Hebdomadaire* — tra i pochi amici che Courier frequentava, uno, Stefano Clavier, professore di storia al Collegio di Francia, riuscì a fornirgli a casa una qualche distrazione. Egli aveva due figlie di cui una, Minette, cominciò a piacere allo scrittore. Non era bella, aveva anzi un naso larghissimo ed era alquanto butterata dal vaiolo, ma era tutta grazia e dolcezza e Courier non seppe resistere al fascino che emanava da lei. La fanciulla aveva diciotto anni e lo scrittore aveva ventiquattro anni più di lei. La chiese, tuttavia, in matrimonio ai genitori abbandonando senz'altro la sua invincibile smania di libertà e d'indipendenza. Anche la fanciulla lo amava, ma per incidenti causati dai parenti di Courier e per poca buona volontà dei genitori di lei che non vedevano troppo di buon occhio il matrimonio, il primo accordo fu rotto. Il fidanzamento si disfece. Allora Courier s'accorse d'amar veramente, d'un amore dolce ed innocuo che lo calmava e gli sorrideva, fece altri approcci e finalmente riuscì nell'aprile del 1814 a stringere il contratto di matrimonio. Ma non erano ancora passati tre mesi dalle nozze che Paul-Louis scappa e sparisce. Una delle sue opinioni sul matrimonio era stata sempre che « un marito non fa più attenzione alla moglie dopo quindici giorni di *ménage* ». Fatto sta che una bella mattina Courier partì solo dicendo di andare in Turenna e cominciò una di quelle gite vagabonde alle quali si era abituato durante la vita militare quando ci metteva sei mesi a raggiungere il suo reggimento che avrebbe dovuto raggiungere in otto giorni. In viaggio scrisse alla moglie lettere brusche e piene di freddezza; poi dopo molti zig-zag ritornò a Parigi alquanto pentito. Ma non c'era troppo da fidarsi della sua costanza. Dal 1815 al 1818 egli intraprese una quantità di altre gitarelle che non avevano alcun motivo serio e si prolungavano infinitamente a dispiacere ed a scorno della povera moglie abbandonata. Né bastò. Venne il giorno in cui Courier si decise ad acquistare una proprietà in Turenna, la Chavonnière, per lasciar per sempre Parigi. Allora la moglie fu costretta a seguirlo per sprofondarsi con lui nella solitudine e nella nostalgia.

★ **La toeletta di Talleyrand.** — Dalle memorie inedite del conte Molé, il *Mercure de France* riferisce queste curiose notizie intorno alla toeletta mattutina di Talleyrand. Il grand'uomo si alzava tra le undici e mezzogiorno e dal letto passava in un gabinetto di toeletta dove lo attendevano i giornali inglesi e francesi che egli non guardava, la signora Talleyrand, un'altra signora, due o tre camerieri, il medico e quelli tra i suoi famigliari che si erano alzati prima di lui. Coperto di flanella dalla testa ai piedi, il capo ornato di parecchi berretti da notte, egli si trascinava lentamente verso lo specchio nel quale contemplava il suo volto pallido e sfatto, il suo sguardo quasi spento. Davanti a lui erano allineati gli strumenti necessari alla toeletta ed egli procedeva subito ad un'operazione la cui vista era assolutamente disgustosa: un cameriere gli sorreggeva sotto il mento una catinella immensa piena d'acqua, egli vi affondava una grossa spugna che poi si passava sulla faccia e dopo, mettendo il naso nella catinella vi faceva entrare una gran quantità d'acqua che ricadeva con rumore dalla bocca.... Queste abluzioni duravano più d'un quarto d'ora, e nel frattempo il gabinetto si riempiva di personaggi considerevoli dei quali egli sembrava non darsi alcuna intesa. Non era d'uso dargli il buon giorno, né rivolgergli per primi la parola: soltanto dopo una mezz'ora una parola detta con voce sepolcrale e volgendo le spalle faceva capire a ciascuno d'essere stato veduto. Qualche volta si aspettava invano questa parola o un segno qualunque e solo al momento in cui si ritirava e stava per varcar la sala, un *addio* veniva a consolare il cortigiano o il sollecitatore impazientito. Si vedevano entrare ed uscire banchieri, uomini politici, medici, pittori, poeti, parenti, ambasciatori. Dopo le prime lavande Talleyrand, con cinismo ed indifferenza sorprendenti, si lavava, dinanzi a tutti, i piedi. Tirava fuori le sue zampe mentre un cameriere lo pettinava e mentre se le asciugava s'interrompeva a quando a quando per fare una firma, dare un ordine importante o raccontare qualche storiella. Terminata quest'altra operazione, si levava per vestirsi e cominciava una specie di passeggiata su e giù per la stanza, passeggiata che durava quasi un'ora e durante la quale si cambiava la camicia, si metteva i pantaloni, anche davanti alle signore. La quantità di maglie e di *gilets* di cui si copriva era incalcolabile; un cameriere con la camicia o un panciotto lo seguiva nei suoi andirivieni attentissimo a cogliere il momento opportuno per infilargli le maniche. La seconda manica era sempre la più difficile ad infilare perché dopo la prima egli si metteva a gesticolare, a raccontare, o a trattar qualche affare. Questi momenti erano i più difficili e laboriosi della sua giornata....

★ **Il teatro russo.** — In Russia il teatro ha avuto piuttosto uno scopo educativo ed istruttivo, che uno scopo artistico. Esso doveva essere in primo luogo una cattedra professorale dalla quale tutti i cuori, per usare l'espressione del Gogol, « fossero colpiti da un'emozione ». Esso doveva in qualche modo compier l'opera delle scuole e dei libri. Il pittoresco, il patetico, il drammatico sentimento ed elemento della scena venivan presi — a quanto ricorda un articolo del recente supplemento russo del *Times* — dal magico mondo dei sogni in cui l'anima russa si riposa dalle tenebre e dalla trivialità della vita. Il teatro era una continuazione della lettura, una fonte di illuminazione e di cultura, uno sguardo a quell'altro mondo che scompariva gradualmente dagli occhi della nuova Russia che Pietro il Grande aveva strappato dal suo passato storico. I più intelligenti vivevano e respiravano nel teatro, i giovani vi cercavano la conferma ed una ripetizione di ciò che avevano imparato all'Università. Di questo antico carattere si risente ancora il teatro moderno, in Russia. Esso vien considerato, specialmente in provincia, come una scuola ed ha la stessa importanza. Uno straniero dopo aver fatto la conoscenza del Teatro d'Arte di Mosca lo definì « un teatro serio » e questa è realmente la sua più corretta definizione. Un teatro che, come la massima parte dei teatri europei, fosse basato su basi puramente commerciali avrebbe in Russia contro di sé la riprovazione generale. Appunto pel suo carattere il teatro russo può contare però sull'aiuto disinteressato di

molti uomini di cultura, professori, critici, pubblicisti, artisti che dedicano alla soluzione dei problemi teoretici che il teatro può offrire molta della loro attività, non solo, ma organizzano assai volentieri praticamente spettacoli e rappresentazioni. Non v'è oggi paese che, come la Russia, porga tanti esempi di belle ricerche nel campo del teatro, di belle utopie teatrali anche. Il dramma, la lirica, la commedia han posto in prima luce uomini di grande ingegno, originali insieme e tenaci. Lo Stanislawsky si è distinto per tutto ciò che riguarda l'arte del teatro, il Fokin nell'arte del ballo e il Meyerhold e l'Evreinoff hanno anch'essi compiuto esperimenti davvero interessanti non solo per la scena russa, ma per la scena mondiale.... Oggi si può dire che il teatro russo raffiguri come in un microcosmo tutta la vita dell'impero. In un poema di Nekrasoff si legge questo verso diventato famoso: « Tu sei povera, tu sei buona, tu sei forte, tu sei senza potenza, o madre Russia! ». Il teatro raffigura anch'esso il contrasto deplorato nel poema di Nekrasoff. A fianco dell'intelligenza, della raffinatezza, del pensiero idealistico troviamo la penuria di preparazione tecnica e di conoscenze. Per la parte prettamente tecnica, poiché la mancanza di preparazione e di conoscimento è da deplorarsi nella massa, il teatro russo, così ricco in originalità, così alto in idealismo, viene a trovarsi ancora in un grado inferiore a quello in cui si trova il teatro francese o quello tedesco. Così gli autori russi. Essi, per quanto originali non hanno quell'acume e quell'abilità teatrale che distinguono i loro colleghi europei.

★ **L'invenzione d'una religione.** — Se dobbiam credere ad un espertissimo conoscitore dell'anima giapponese, il professore Basil Hall Chamberlain che fu molti anni professore di giapponese antico a Tokio e che ha tradotto molte opere letterarie giapponesi, i figli del Sol Levante si sono inventati solo in questi ultimi tempi una loro religione. Checché si dica in contrario il popolo giapponese non è stato fin ad oggi religioso. « Il senso religioso — scriveva un suo filosofo — ci manca e perciò noi non abbiamo mai creduto ad alcuna religione ». Si può d'altra parte constatare — dice il Chamberlain in un articolo pubblicato dalla *Semaine Littéraire* — che non vien mai in mente ad un giapponese, tuttavia così curioso della civiltà occidentale, di farvi domande sulla vostra religione, mentre si può star sicuri che un europeo capitato al Giappone non tarda ad interessarsi di buddismo. Pel giapponese l'europeo è un essere straordinariamente superstizioso. Perché occuparsi tanto di questioni ultraterrene? Come mai il papa ed i vescovi hanno tanta importanza anche in politica? È quasi impossibile far comprendere ad un giapponese tutto questo. Ma oggi il Giappone si sta formando di sana pianta una religione nuova, senza nemmeno trascurare dogmi o riti. L'adorazione del Mikado ed un forsennato patriottismo formano le basi di questa religione nata ieri. Non è tuttavia un fenomeno di generazione spontanea. Esso riposa su idee da lungo tempo correnti. Per rianimare il patriottismo decaduto durante il lungo processo di europeizzazione si pensò di resuscitare il vecchio culto indigeno, lo *shinto*, che era stato a lungo trascurato per il buddismo. Buddiste erano le feste popolari, buddisti i templi vicino ai quali si seppellivano i morti: era urgente reagire rimettendo in onore gli insegnamenti scintoisti. Secondo essi il Mikado discende in linea diretta dalla divinità nazionale: il sole. Egli stesso è un dio vivente ed i sudditi gli debbono un'obbedienza passiva. Strettamente legata ai destini della famiglia imperiale, la religione *shinto* si presentava dunque come la sola degna d'onore e lo *shinto* fu incoraggiato a penetrare nell'intimità della famiglia. Tutte le vittorie nazionali furono così attribuite all'influenza miracolosa delle virtù dell'imperatore e a quelle degli imperatori suoi antenati. Dopo ogni vittoria un ambasciatore imperiale fu mandato in gran pompa alla divinità nazionale, al sole, per portarle la buona notizia nel suo antico santuario di Ise. Tutto fu fatto per giungere ad una perfetta identificazione di queste tre cose: la casa imperiale, la religione *shinto* e la gloria della nazione. La nuova religione è un miscuglio di lealismo e di patriottismo e noi troviamo che se ne fa la più audace propaganda nelle scuole dove si manipola la storia in modo da dimostrare ad ogni costo che gli imperatori sono stati sempre benefattori del popolo e che tutti i fatti della vita giapponese dai tempi più antichi ad oggi, sono dovuti all'influenza degli « antenati imperiali ». La religione attuale dei giapponesi risulta quindi impregnata d'imperialismo, è anzi tutta quanta un imperialismo che la nuova generazione sta conducendo al trionfo completo.

★ **José León Pagano,** già ben conosciuto come pubblicista e scrittore e noto tra noi anche per essere stato, una quindicina d'anni sono, d'un cenacolo letterario del quale facevano parte il Paolieri, il Giuliotti, il Rubetti, l'Alessandri e altri molti, ha esposto ora, nel suo studio lungo il Mugnone, una cinquantina di tele: ritratti, studi di figura e d'interno, paesi e marine, scelte fra più che un centinaio di tele dipinte in cinque anni di preparazione febbrile e ostinata. E in queste opere, ch'egli ha esposto più per gli amici che per il pubblico, dimostra la serietà di questa preparazione e l'onestà dei suoi intenti artistici. Più che sfuggirle, sembra cercare le difficoltà per superarle; e se qualche volta non vi riesce, il tentativo è degno di ogni attenzione; mentre in ogni opera attrae una speciale distinzione e signorilità severa e composta, ed una rara coscienziosità. Così qualche incertezza, qualche titubanza, qualche — diciamolo pure — ingenuità, riescono simpatiche perché non dissimulate maliziosamente. Riusciti, tra l'altro, sono alcuni studi d'interno con gustose sinfonie ora grigio-rosa, ora verdastre; buona una testa di bambino d'una fattura sommaria; simpaticissimo un ritratto dello scultore Duchaine de Ver — una vecchia conoscenza — ove ad una costruzione robusta e ad una pittura spedita s'unisce una piacevole gamma di colore. Nel complesso molto v'è da aspettarsi da questo collega, che però non ha del tutto abbandonato la penna per la spatola e pel pennello.

N. T.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Forse delle grandi figure del nostro Risorgimento la meno popolare è stata quella del Conte di Cavour.

Certamente più che le fredde arti dell'uomo di Stato, le gesta del guerriero, le audacie del rivoluzionario, l'eroismo di un martire colpiscono la fantasia del popolo, ispirano la musa popolare, e creano leggende. Nella vita del Cavour non vi è né l'aureola del martirio, né il fascino della vittoria sui campi di battaglia.

Ma più che per tali motivi la figura del Cavour è rimasta, direi, nella penombra della cultura storica del nostro popolo per altre cause d'indole generale: la rivoluzione italiana non fu nella sua prima genesi e nelle sue prime fasi veramente popolare; il popolo italiano, compiuta l'unificazione dell'Italia, durante i primi decenni di poco si elevò nella cultura, che era scarsissima; le fonti delle idealità patriottiche in quei primi decenni del giovine regno parve si inaridissero per colpa di uomini e di cose; e però la storia del Risorgimento fu trascurata.

Altre cause si aggiunsero che più particolarmente si riferiscono alla memoria del Cavour. Il culto che di lui ebbero molti italiani significò per la maggior parte di essi noncuranza se non talvolta disprezzo verso le benemerenze patriottiche degli altri.

Nella storia del Risorgimento riviveva quello spirito d'intolleranza e d'intransigenza che era proprio dei partiti politici. Più che storia si faceva polemica, e l'opera del Cavour è stata sovente trattata dai partigiani come una tesi per dimostrare tutte le benemerenze di un partito, e per elevare al di sopra di tutti la figura del Cavour.

La reazione era naturale, e poiché era più vicino al popolo chi esaltava Garibaldi e Mazzini, nella penombra di quella cultura storica il Cavour per molti del popolo era considerato soprattutto come il nemico di Mazzini e di Garibaldi.

Le opere apologetiche, le biografie cosiddette popolari sul Cavour, come le polemiche non sono le più adatte a far dileguare quelle folte nebbie, e a togliere quei pregiudizi inveterati.

Tutto questo intese perfettamente Pietro Orsi col suo libro dal titolo *Cavour e la formazione del Regno d'Italia* (Torino, Società Editrice Nazionale, 1913), di cui, contemporaneamente all'edizione italiana, è uscita a Londra e a New York l'edizione inglese.

L'Orsi mirò alla cultura popolare nel senso più elevato della parola, e mirò a porre nel primo posto del grande quadro del Risorgimento la figura del Cavour. Per riuscire nell'intento credette opportuno seguire la genesi e le fasi del Risorgimento, movendo dalle origini, dal primo fermento di idee che rinnovano l'Italia nella seconda metà del 700. La guida che accompagna il lettore in questa rapida corsa su sì vasto campo, è un'abile e sapiente guida. L'abilità dell'artista non è inferiore alla sapienza dello storico. L'Orsi in altri libri aveva raccolto in una sintesi tutto il procedimento ideale del nostro Risorgimento, qui però il problema era più difficile: si trattava, è vero, di una sintesi storica del Risorgimento, ma nello stesso tempo si trattava di una biografia: l'una cosa poteva essere sacrificata all'altra.

Quel senso di misura, quel senso artistico della storia che l'Orsi possiede, gli forniscono la soluzione del problema. La figura del Cavour quasi per naturale andamento dello svolgersi dei fatti, più che per abile maestria dello scrittore, dopo il 1832, prende il primo posto nel libro, come nella vita d'Italia. L'abilità dello scrittore, che a lui deriva dalla perizia non solo, ma da spirito equanime, riesce assai più di biografi, apologisti e di polemisti, a dileguare le folte nebbie di pregiudizi sul valore del Cavour in rapporto a quello delle altre grandi figure del Risorgimento.

Fin dai primi capitoli i due grandi patriotti G. Mazzini e il conte di Cavour si trovano vicini. « A Genova — scrive l'Orsi — proprio in quei giorni del 1830 nei quali Giuseppe Mazzini veniva arrestato, un giovine ufficiale del genio, figlio di un patrizio piemontese d'idee reazionarie, si trovava soggetto alla sorveglianza della polizia: Camillo Benso di Cavour ».

* * *

La signora Maria Roche-Balzani ha trattato in un suo dilettevole libretto, *La poesia dell'infanzia* (Napoli, F. Perrella ed.), un argomento assai interessante. Non ci parla, fortunatamente, di ciò che alcuni mediocri hanno messo insieme di versi, per avvicinarsi all'intelligenza dei bambini, il che sarebbe stato tempo buttato via, né della poesia infantile, quale si è venuta sviluppando nei canti popolari, il che è già stato fatto; ma essa ci dà una immagine del come alcuni grandi poeti hanno sentito l'anima infantile; e tutto ciò ha un alto valore. Naturalmente la maggior parte delle sue citazioni riguardano poeti stranieri, inglesi specialmente e francesi, e fra questi ultimi, massimo fra tutti, Victor Hugo. La trattazione è un po' schematica, e le parti in cui essa si divide alcune volte sono soltanto distinte per un criterio del tutto esteriore: la nascita del bimbo, le sue malattie, la sua morte: capitoletti tutti che si riducono in fondo ad un unico ordine di sentimenti. Più avveduta è l'autrice allorché distingue il modo con cui i poeti hanno sentito il potere e la missione del fanciullo e come hanno interpretato la sua psiche. Un solo difetto ci pare di scorgere nel libro e fondamentale: questo, che l'autrice ha il più delle volte riassunto troppo sommariamente una poesia, in modo che il suo libro diventa spesso più un repertorio che una trattazione. Se ella avesse citato di più, sarebbe meglio riuscita nel suo intento, poiché né una poesia si riassume, né l'esposizione dell'argomento alle volte ci basta. Quanto più persuasiva sarebbe riuscita una vera e propria antologia, accanto alla quale la prosa della scrittrice fosse stata un continuo commento! Pur così com'è, *La poesia dell'infanzia* è una buona guida, e può invogliare a leggere qualche poeta di cui non è facile sentir comunemente parlare, e che, da quel che vagamente appare, ha pure dovuto trovare accenti originali e profondi. È in questo senso che non si può non accogliere benevolmente il presente contributo.

NOTIZIE

Concerti

★ Alla Società Filarmonica ebbe luogo lunedì scorso il quinto concerto sociale coll'intervento del celebre violinista Fritz Kreisler, il cui nome era bastato per affollare i non vasti locali sino all'inverosimile. Ed anche questa volta egli trionfò col suo virtuosismo meraviglioso subordinato al più nobile e vigile senso artistico. A dire il vero il programma, in massima parte composto con musica del settecento, non era né vario né interessantissimo. Mancava la composizione dalle grandi dimensioni e dal grande respiro moderno in cui l'anima di questo interprete essenzialmente atteggiata a modernità potesse espandersi liberamente. Si ebbe non il grande quadro, ma un seguito di squisite miniature; non alcuni grandi pezzi di scultura, ma una serie di graziosissime figurine di Sèvres. E il pubblico non se ne lagnò certamente poiché il Kreisler seppe fare di quelle brevi e deliziose musiche di Vivaldi, Leclair, Tartini, Gluck e Weber altrettanti piccoli capolavori. Se nell'*Adagio e Fuga in sol min.* di Bach parve forse alquanto più libero che il genere non lo concetisse, egli riuscì poi ad entusiasmarci nel *Rondò* di Mozart, in alcune *Variazioni* di Tartini, nel delizioso *Andantino* di padre Martini e nella bizzarra *Chanson* e *Pavane* del Couperin. Bisogna però qui osservare che il settecento violinistico quale rivive sotto l'archetto nervoso — quasi direi leggermente tziganeggiante — del Kreisler non è il solito settecento di maniera. Più che nel rendere lo stile generico di un'epoca, il Kreisler si compiace nel fermare lo spirito speciale di ciascun pezzo e l'anima di quei compositori, che, anche sotto la parrucca incipriata, un'anima dovevano pure averla. Vediamo così nel settecento ora ingenuo ora lezioso sovrapporsi il nostro secolo colla sua tendenza ad analizzare, a penetrare l'intimo di ogni espressione artistica e tale sovrapposizione — opera di un artista finissimo e convinto — ha per noi come un'attrattiva di novità che ci seduce. Forse è questo l'unico modo di far rivivere l'arte del passato. Comunque, anche in questo suo nuovo atteggiamento, il Kreisler ottenne il massimo successo, che ebbe alla fine il suo culmine dopo l'esecuzione dell'*Humoresque* di Dvorak, di un *Capriccio* di Paganini e di due delle composizioni del Kreisler stesso.

L. C.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 19 numeri L. 4,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 18 — 4 Maggio 1913 — Firenze

SOMMARIO

UN MANTEGNA DA RITROVARE

Quando fra le caccie proibite non era compresa la *caccia al libro*, che oggi offre materia a regolamenti, a circolari, a istruzioni ministeriali, ed affina la malizia dei cacciatori di contrabbando, era permesso a due letterati di parlar fra loro di libri o manoscritti da vendere, anzi di procurarne l'acquisto, senza che tale commercio fosse considerato quasi un quissimile della «tratta delle bianche». Erano i bei tempi della letteratura imparruccata e incipriata, delle lunghe lettere piene zeppe di erudizione, benché noiosette, dei periodi inzuccherati di complimenti, delle accademie intabaccate, dei principi che proteggevano le arti e le lettere, e dei letterati ai quali non pareva

Trionfo d'Amore.

vero di esser protetti e mantenuti. Chi non ha visto dietro le grate d'una biblioteca, rilegati in bazzana, gl'infiniti volumi di quelli epistolari settecenteschi che ora fan da tappezzeria e che nessuno ha il coraggio di consultare? Eppure, chi vincesse cotesto ritegno non avrebbe a dolersene, e ci troverebbe una miniera di notizie curiose, suggestive, tali da invogliare a fare indagini e ricerche, non sempre infruttuose.

Trionfo della Castità.

Ricordavo, per esempio, aver letto nell' Epistolario di Apostolo Zeno, pubblicato dal Forcellini, in cui del veneziano «istorico e poeta cesareo» ammirasi un ritratto, dove l'abbondante e ricciuta capigliatura del celebre antiquario stacca da una parete tutta coperta di volumi; — ricordavo un passo in cui si trattava d'un Petrarca miniato da Andrea Mantegna. Anche il duca di Rivoli, il benemerito illustratore dell'iconografia petrarchesca, ne aveva avuto notizia di seconda mano, da uno dei compilatori del volume *Padova a Petrarca*, edito per il centenario del 1874, e l'idea di poter scoprire cotesto tesoro gli aveva fatto esclamare: «Che orgia per gli occhi!». Ma subito il demonietto della critica gli aveva suggerito di temperare cotesti entusiasmi, «trattandosi certamente d'un' attribuzione erronea, di quelle che i secoli XVI e XVII usavan prodigare; onde — soggiungeva — non dobbiamo dolerci della scomparsa d'un capolavoro illustrato dal duplice ricordo dell'illustre poeta e dell'illustre pittore, giacché cotesto capolavoro non è mai esistito» (1).

Ma non anticipiamo, e torniamo di grazia all' Epistolario dello Zeno, ove vogliamo rintracciare cotesto passo incriminato. Nel vo-

Trionfo della Morte.

lume primo, a pag. 167, d'una lettera scritta [illegible] sto Fontanini, allora in Roma, leggiamo: «Un mio amico mi ha pregato che vi scriva perchè gli si procuri la vendita di un *Petrarca*,

Trionfo della Fama.

il cui costo è di quaranta zecchini. Quanto al libro in sè stesso val poco più di tre lire, essendo il Comento dell' Illicino e del Filelfo stampato in Venezia. Quello che gli aggiunge

Trionfo del Tempo.

il pregio sono sei bellissime carte di miniature, disegno ed opera originale dell'antico e famoso *Andrea Mantegna*: cosa per verità singolare e degna d'ogni più celebre galleria».

Ora dove sarà cotesto Petrarca? — veniva fatto di domandarsi, pur dubitando dell'attribuzione. Nel carteggio dello Zeno non se ne trova altra notizia.

Trattavasi manifestamente d'un esemplare dell'edizione veneziana del 1478 intitolata «*Triumfi, col commento di Bernardo da Sena.* Venetia, Theodoro de Reynsburch, etc. 1478, a di V. de febraro. *Sonetti et Canzone, col commento del Philelpho.* Venet. Theodoro de Reynsburch, etc., 1478, adì XXX marzo, 2 part., in fol.». Era una domanda che da anni aspettava una risposta, e di cui mi risovvenni quando mi capitò la notizia di una lettera di Apostolo Zeno al Gran Principe Ferdinando de' Medici, che si conserva nel Carteggio Mediceo del nostro Archivio di Stato,

Trionfo della Divinità.

e della risposta del Gran Principe allo Zeno. Le due lettere, che riproduco in nota (2), appagano la nostra curiosità e ci permettono d'identificare il prezioso volume. Apostolo Zeno, grato al principe che gli aveva dato «in più incontri mille contrassegni di bontà e di amore», e forse aiuti per il suo *Giornale dei letterati*, aveva pensato d'acquistare il libro dall'amico e di farne dono al futuro Granduca di Toscana. E nell'offrirglielo ribadiva l'affermazione che i disegni dei sei Trionfi eran di mano di Andrea Mantegna, e tali erano stati giudicati da molti intendenti. Ma un'altra notizia importante aggiungeva, cioè che esso proveniva dalla celebre libreria de' Serenissimi Duchi di Urbino, come gli era stato assicurato «da persone di fede e di età che ne avevano da lungo tempo tradizione e notizia». Il Gran Principe, che alla bigotteria del padre Cosimo III contrapponeva studiatamente modernità di idee e di gusti, trasmodanti fino in licenze che gli abbreviaron la vita, il «mecenate dei giornalisti» come lo chiamava lo Zeno, parve gradire il dono singolare, e per «collocarlo in luogo distinto e custodirlo con ogni attenzione» volle arricchirne la Libreria Palatina, che è uno dei fondi ond'è oggi costituita la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

E i *Trionfi* attribuiti al Mantegna sono quell'edizione di Venezia del 1478 che trovasi nel *Banco dei rari* con la segnatura *A. 1 - p. 3, N. 2.*

***

La caccia al libro, come tutte le caccie, non ha d'interessante per il cacciatore che la corsa cinematografica e la commozione della cattura. Il cacciatore non ama cibarsi della sua preda, e quasi la disdegna. Il *detective*, o il questurino poco più si cura del suo catturato quando gli ha conficcato le manette ai polsi. Ad altri il giudicarlo, l'assolverlo o il condannarlo. Intervengono i periti a questionare, a discutere, ad accapigliarsi. E così della caccia: chi la vuole arrosto, e chi in umido, chi la vuole in salmì e chi con la polenta.

Ond'è che ai morsi della critica d'arte abbandoniamo questi sei *Trionfi* attribuiti al Mantegna e che, prima della loro identificazione con l'esemplare veduto dallo Zeno e da lui magnificato, non apparvero al principe d'Essling e al Müntz di pregio così singolare. «Le miniature che accompagnano l'edizione del 1478 (fondo Magliabechi alla Biblioteca Nazionale di Firenze) hanno questa particolarità che tutti i carri sono tirati da cavalli, de' quali l'artista ha variato le attitudini con molta ingegnosità. Certe figure, pur mancando di finezza, hanno molta spigliatezza: nella prima scena si notano la fierezza del guerriero che cammina accanto al carro. Le altre son pesanti e impacciate. Notiamo altresì, accanto al Carro d'Amore, la presenza d'un papa, di vescovi e di monaci. Nella terza scena la Morte si drappeggia in un'ampia veste nera e tiene diritta in aria la falce dentata. Nel *Trionfo della Fama*, i due cavalli riccamente bardati, s'impennano con un movimento bellissimo. Notiamo inoltre l'emblema che rappresenta il Tempo, cioè alcuni libri aperti, o chiusi posati su d'un carro. Nell'ultima scena i corsieri focosi giacciono a terra fulminati: il carro si sfascia, i libri cadono, mentre nell'aria apparisce, in mezzo ai cherubini, il Cristo col crocifero nimbo. Queste miniature, il cui gusto ci richiama all' Alta Italia, offrono, come si vede, un'interpretazione molto indipendente, che ci duole non penetri più addentro nello spirito del Poema».

Non ardisco supporre che i due compianti critici, se potessero, modificherebbero il loro giudizio dopo l'identificazione del libro. Se m'arrischiassi a dir la mia, soggiungerei che questi *Trionfi* sono stati attribuiti al Mantegna, perché è noto, da quanto riferisce Girolamo Campagnuola citato dal Vasari, che il Mantegna lodava i due *Trionfi* petrarcheschi dipinti da Jacopo Avanzi pittore bolognese nella sala del Castello di Verona, e perché questi prodotti delle arti minori, come la miniatura, che pure ebbero speciali artefici, furon sempre attribuiti agli artisti di maggior fama. È vero che gli stessi miniatori si rivolgevano talvolta ai pittori più valenti perché disegnassero a penna, con pochi segni alla brava, le composizioni da essi timidamente e pazientemente alluminate. Ma qui il disegno non è nascosto dal colore e ne traspare il carattere personale, che non è quello di chi dipinse il *Trionfo di Cesare* di Hampton Court.

Un Mantegna di meno, forse; ma certamente un cimelio ritrovato di più.

Guido Biagi.

(1) Prince d'Essling et Eugène Müntz, *Pétrarque*. Paris, 1902, pag. 89.

(2) (Filza 5889 a carte 536).

Apostolo Zeno al G. Principe:

Ser.ma Altezza,

Io non so qual giudizio sarà per fare l'A. V. S. della temerità ch'io mi prendo, non solo di presentarmi dinanzi a lei sì sovente co' miei caratteri, ma di accompagnarli al presente con una piccola offerta che quanto è proporzionata alla debolezza delle mie forze, altrettanto è disuguale alla dignità del suo grado, et alla grandezza della mia devotione. Mi sono tutta volta fatto coraggio riflettendo alla bontà incomparabile di V. A. S. che saprà dare a questa sarchissima dimostrazione d'ossequio, con cui ardisco di umiliarmi ai suoi piedi, quel prezzo che forse ella non ha da se stessa.

Essendomi capitato un antico Petrarca stampato nel 1478, ma co' sei Trionfi disegnati e miniati da Andrea Mantegna, antico e famoso pittore, che in quel tempo appunto fioriva, di ottima conservazione e niente mai ritrovati da chi che sia, et avendolo a molti intendenti di simili cose fatto vedere ed esaminare, la lor comune approvazione mel fece credere, non affatto indegno di essere presentato a V. S. Ill.ma. Considerando inoltre che siccome il libro anticamente era stato, per quanto mi fu assicurato, da persone di fede e di età che ne avevano da lungo tempo tradizione e notizia, della celebre libreria de' Serenissimi Duchi d'Urbino, ho giudicato che V. A. S. vi avesse sopra un particolare dominio riguardo ai gloriosi avanzi di quel chiarissimo sangue che nelle sue vene è trasfuso.

Ho voluto lasciarlo nella sua antica semplicità, sì perchè tutto l'ornamento egli ha da ricever da lei, sì perché la sua medesima antichità è 'l più singolar dei suoi pregi. Qualunque non di meno egli siesi, si degni l'A. V. S. di aggradirlo, e di riguardarlo come un leggiero attestato di quelle immense obbligazioni, e di quel profondo rispetto, che per tutto il corso della mia vita mi faranno essere dell' A. V. S.

umiliss.mo devotiss.mo servitore
Apostolo Zeno.

Venezia, li 29 Marzo 1704.

(Filza 5889 a carte 589).

Ad Apostolo Zeno, rispondeva il G. Principe.

li 5 Aple 1704.

Sig. Dottore,

Ben merita ogni stima il Petrarca sì antico da V. S. trasmessomi per arricchirne questa Libreria, poiché concorrono a renderlo di gran pregio la purità e nobiltà della stampa, le graziose miniature poste in fronte ai Sei Trionfi, e la special diligenza che fu avuta in preservarlo così bene per tanti anni dalle ingiurie del tempo. Io dunque che ho ricevuto con gradimento pienissimo un libro sì riguardevole, e considerato altresì con molta compiacenza i riflessi amorevolissimi ch'ella ebbe per depositarlo in questa casa, farò collocarlo in luogo distinto, e custodirlo con ogni attenzione, perchè siano anche perpetue in tutti noi, la memoria del donatore, e la gratitudine verso di esso, il quale volle privarsi di una cosa sì cara alla propria virtù per compiacerne il mio genio portato a stimare simili antiche rarità. Ond'ella persuasa del mio cordiale e vivissimo riconoscimento è pregato di darmi campo a manifestarglielo con atti positivi ed a farmi sempre conoscere tutto affezionato della sua dotta e cortese persona, a cui per fine auguro dal Cielo i più bra- [illegible]

POESIA FUTURISTA

Non ho mai compreso bene da che cosa si siano liberati i poeti del verso libero, quando essi han dimostrato di avere un' anima poetica, come l'hanno alcuni di quelli che oggi si chiamano «futuristi». Non dalla strofa e dalla rima poiché a queste due parvenze di schiavitù gli italiani si sottrassero in tutti i tempi, dagli scrittori delle antiche «cacce» a Giacomo Leopardi, dai primi rigidi versiscioltai ai più complessi dei giorni nostri. E neppure dall'infilare uno dietro l'altro una serie di versi tutti composti di egual numero di sillabe e aventi tutti determinate cesure, poiché l'*enjambement* ha talmente spezzata e variata la monotonia che derivava dall'endecasillabo (per non parlar che di questo verso soltanto) quando era considerato come unità di ritmo compiuto in se stesso, che la regolarità è rimasta soltanto una convenzione per gli occhi. Se noi ci provassimo a scrivere i versi sciolti secondo l'armonia che deriva loro per effetto dell'*enjambement*, cioè come in sostanza li leggiamo, avremmo la più grande varietà di sillabe per ogni linea, eguale a quella che ci presentano i moderni *verslibristes*. Restano, è vero, da parte tutti i ricercatori di zeppe per la rima e tutti coloro nella cui anima ogni ritmo interiore si riduce ad un'unica e monotona cadenza di suoni sotto il cui impulso balbetta continuamente qualche cosa la loro anima assonnata; ma contro costoro ogni ribellione non ha alcun valore; perché oltre che inutile, essa non significherebbe davvero combattere contro la servitù. Non so se c'è al mondo gente più libera di coloro che per foggiare, mettiamo il caso, una quartina rimata, scelgono a piacer loro una delle tante immagini che può suggerire un qualsiasi rimario, e vanno avanti allegramente. Voi respirate un'immensa aria di libertà alla lettura di certe strofe; sentite che un'immagine è collegata ad un'altra così per caso, e intravvedete che il poeta avrebbe potuto, con la più grande disinvoltura, collegarne insieme mille altre diverse, senza alterare in nulla l'effetto totale della sua rappresentazione. E v'accorgete anche di un'altra cosa, che l'armonia delle strofe che obbediscono sempre ad una medesima legge viene ad acquistare quella scioltezza che hanno tutti i movimenti istintivi, i quali appunto perché istintivi non obbediscono omai più a nessun moto riflesso del nostro spirito.

Noi sentiamo cotesti poeti cantare con quella stessa disposizione d'animo con cui vediamo gli uomini camminar per le vie, o con cui cogliamo a volo le loro conversazioni. E la visione può alle volte non dispiacerci quando i loro movimenti o la loro conversazione abbiano un ritmo composto, e un tono che non ci disgusti per qualche asprezza.

Ma per il poeta vero le cose vanno un po' diversamente: tutto ciò che egli ci dice deve avere, per colpirci, il carattere della necessità. Non c'è, a voler considerare le cose chiaramente, nessuno schiavo più grande di lui: schiavo di quel ritmo che trema in lui della vita molteplice dell'universo e di cui egli non è che l'inconscio rivelatore. Ond'è ch'egli può disporre come vuole i suoi versi, ma non può sfuggire alla legge di questi moti interiori che governano ogni sua rappresentazione. Dipende dalla nostra penetrazione e anche dalla sua, se egli è dotato anche di certe qualità di analisi, di scoprire la legge a cui egli obbedisce: e se la ferrata necessità che lo domina non apparisce, è segno o che noi non siamo riusciti a penetrare in un mistero, o che egli è un poeta libero alla maniera di tutti i verseggiatori, a qualunque categoria appartengano, a quelli che obbediscono alla metrica dei trattatisti, o a quelli che fanno tutto il contrario di ciò che prescrive l'arte della retorica.

Tali considerazioni mi venivano in mente leggendo i *Versi liberi* di Paolo Buzzi pubblicati testé dai fratelli Treves di Milano. Questo poeta è uno dei rappresentanti più in vista di quel movimento che fa capo al Marinetti. Appartiene a quella schiera che anela di rompere ogni legame con la tradizione:

> Noi siamo i nostri del tempo
> che fugge dall'ieri
> salta sull'oggi,
> precipita nel domani.

E si comprende che è pieno di interesse di vedere a che cosa conduca un sentimento che possa fare a meno di tutto ciò che il passato ha accumulato dentro di noi di esperienze oscure e lontane, e che senta la vita dell'oggi come se oggi solo essa cominciasse, come se oggi solo si aprissero sul mondo degli occhi meravigliati.

> Tessere, tessere, tessere
> vogliamo il tessuto novello
> all'Anima ed alla Carne del domani.

Proposito superbo e più esplicito questo, di cui cerchiamo nel libro l'esplicazione, quantunque esso prepari già una delusione nel nostro spirito (anticipo qui le mie conclusioni) poiché in fondo noi cominciamo a veder subito una cosa: che preparare al domani la necessità di quel passato che sarà l'oggi, significa pure che l'oggi è stato preparato dall'ieri. E allora cerchiamo più accuratamente le nuove affermazioni per comprenderle meglio.

E sappiamo finalmente quali esse sono. È il Reno, è il «fiume di Carlomagno» che canta al poeta la nuova, «la grande parola», quella che esaltò lo spirito fanciullo di lui,

> nelle orgie
> d'odio per la Poesia dei Rètori.

Desinit in piscem.... A tutto questo si riduce dunque la nuova rivoluzione. Oh, ma allora essa è già stata fatta da un pezzo. E se essa poi, da un altro lato, si limita ad una questione di vocabolario, diventa anche più povera:

> Noi preferiamo i vocaboli
> *hangars, aeroplani*
> *e case d'Eolo e velivoli.*

È tutto qui? ci si potrebbe domandare. Ma adoperate tutti i vocaboli che volete, e dateci della poesia. La questione essenziale è qui. Un grande poeta ha potuto sempre plasmare la lingua a suo modo; e Dante ha, se non isbaglio, fatto più assai che queste semplici sostituzioni di parole, egli che ne ha addirittura formate di nuove, per descrivere non cose esteriori soltanto, ma per dare forma a profondi stati interiori dell'anima.

Del resto essere del proprio tempo è una qualità a cui nessun poeta vero ha mai potuto sottrarsi; anche quelli che sono stati continuamente assorti nella contemplazione del passato: poiché la rievocazione di uomini e di tempi che furono è spesso soltanto l'occasione a poetare; ma è l'interpretazione ciò che conta; e non ci sono stati uomini più moderni di alcuni poeti che hanno sentito in un modo personale questi legami col passato.

Più moderni di alcuni futuristi, più moderni di Paolo Buzzi in alcuni suoi canti. Quando io leggo per esempio le strofe a Millo, e sento che i marinai l'esaltano perché ha liberato il loro cuore dal marchio che vi aveva impresso «il nome più triste dei tristi — *Lissa*»; quando io leggo tutte le impressioni di un viaggio a traverso i paesi del Nord, dove la maggior parte delle impressioni del poeta sono suscitate dai ricordi storici; quando vedo, per esempio, che i versi sulla Danimarca hanno per motivo fondamentale e Ofelia e Amleto e anche, ahimè, quel *putrido* che è diventato uno dei più vili luoghi comuni di ogni letterato analfabeta; mi domando se questo modo di foggiare l'anima dell'avvenire non sia quello stesso con cui noi abbiamo foggiato la nostra, e con cui i nostri padri ebbero foggiata la loro. Non che io biasimi. Chi si può sottrarre a quelle necessità che Ernesto Hello formulò con incisive parole quando parlò dei morti che dominano i vivi? È la legge stessa della nostra vita, e non vi si può sottrarre neppure Paolo Buzzi, quando invece che della propaganda teorica fa della poesia. Lo so che ci sono ogni tanto, in questi canti, e il rombo delle macchine e gli ardimenti di cui è capace questa nostra attività contemporanea; ma, a ben considerare tutto ciò, dov'è l'anima nuova? Gli uomini sono stati sempre sensibili a tutto ciò che di ardimentoso s'è sprigionato dalla loro attività. L'emozione è poetica, ma non è nuova, e la celebrazione del volo di una macchina pel cielo non è punto differente dall'emozione che suscitano i rischi di Ulisse quali ci sono descritti nel poema omerico.

Quello che non è moderno, se mai, nel nuovo poeta è l'atteggiarsi della sua anima davanti a queste nostre mirabili operazioni, è il credere che noi siamo quasi riesciti a dominare il mistero che si rinnova continuamente e si fa sempre più grande dinanzi alle nostre menti. Quando io leggo questi altri versi che concludono il canto al Millo

> Roma prese la terra.
> Tutto il creato prenderemo
> dagl'infusori agli asteroidi
> con te, ammiraglio d'Italia,

io capisco quanto sia passatista questa psicologia che vuol avere, soltanto perché esagera enormemente la visione, l'aria della novità. No, no: siamo rimasti alla psicologia retorica di Vincenzo Monti nella sua Ode al Signor di Mongolfier:

> Che più ti resta? Infrangere
> fino alla morte il telo....

Siamo rimasti alla retorica contro cui invano si parte in guerra. E vi restiamo, pur troppo, in molte altre parti del volume.

Leggete l'enumerazione delle torpediniere che presero parte a quel *raid* che qui si celebra.

> *Spica* apre il quinario dell'Epopea;
> promette a te, Intrepido, le messi e gli zodiaci,
> *Climene*, in ritmo di bolero con le onde
> ti consola di baci, o Cid bellissimo del mare.
> *Centauro* t'infonde il soffio d'Ercole alle vene,
> ti fa mostro d'arrivo e di saldezza in rocca ai barattri.
> *Astore* ti dà l'occhio e il rostro e l'ugna
> per la preda, nei cicli infiniti, del Destino.
> *Perseo* t'offre la putrida testa recisa di Turchia
> perchè tu ne faccia un purissimo astro boreale.

Orbene, tutto ciò è pura retorica: immagini suggerite da un fatto esteriore come è il nome delle navi, e reminiscenze mitologiche e similitudini: ferravecchi della poesia.

E quest'altro motivo dei «Notturnini» è tutto ciò che i passatisti hanno anch'essi imparato a marchiare col nome dispregiativo di madrigale. Nel cielo cominciano ad apparire le stelle, e il poeta ad ogni schiudersi di un nuovo lume canta:

> Ora, eccone uno. Al cielo rosso ancora
> come una carne di sogno
> somiglia il diamante solitario che paghi una notte d'amore;
> Ora eccone due. Si mette le boccole la Dea.
> E tre: il monile. E cinque: il diadema ducale.
> E sette, e dieci, la ruota.
> È la corona [illegible] che cerchiò le tempie. Fra poco
> tutta la Nuda bellissima
> brulicherà di gioielli ad ogni poro.

E ancora:

> e gli occhi obliqui belli sono i frutti
> da mandorlare per denti ghiottissimi di sogno.

Dall'immagine degli occhi a mandorla, si passa alla operazione che su i frutti fa il pasticciere: un procedimento esteriore di pasticceria poetica, e nient'altro, a cui l'anima rimane perfettamente estranea. E potrei continuare nell'enumerazione: se non mi colpisse un altro procedimento in gran parte esteriore a cui si abbandonano troppo questi poeti nuovi; ciò che nelle scuole si suole chiamare l'iperbole.

Tutte le cose sono viste con un occhio enormemente ingrandito: il pavimento d'un ospedale dove sono dei poveri fanciulli che scontano la miseria di mali ereditari, diventa un Taigete; Chavez è incitato ad ascendere «la spina greve del Mondo»; una ideale statua di Guglielmo Booth è innalzata dal poeta «sul plinto degli astri»; le palme che s'agitano al soffio del vento del deserto «sono i pennacchi dei bersaglieri giganti»; e lo zaffiro del Lario, il poeta se l'incastona «nel cerchio anulare dell'anima che migra».

Un'altra volta per descriverci lo stato di prostrazione in cui si sente caduto esclama:

> Uccisa ho la locomotiva di me stesso:
> senza un fischio di spasimo, tace
> ferma sotto le coperte di stazione.

E mi arresto anche qui, ché la mèsse sarebbe troppo abbondante.

Tutto ciò prova una potenza fantastica non ordinaria ma che, in grazie di un procedimento puramente verbale ed esteriore attinge qualche volta il ridicolo, poiché manca ogni proporzione e manca ogni rispondenza interiore.

E Paolo Buzzi ha ingegno, e non di rado ha immagini suggestive e sa rendere alle cose l'intima vivezza che esse hanno. Mi sarebbe facile esemplificare se io volessi parlar più del libro che della tendenza di cui esso è indice e della rivoluzione che esso crede di apportare nella poesia italiana.

La qual rivoluzione in fine si riduce alla libertà del verso. Ma anche qui bisogna chiarire gli equivoci. Poiché il Buzzi ha l'anima poetica, è schiavo anch'egli del suo ritmo interiore, il quale non di rado è sentito alla maniera tradizionale.

> Una lampada accesa a quando
> a quando. E profumo: e silenzio: e, un po', paura.

Questi due versi devono soltanto alla disposizione tipografica la loro libertà; ma il loro ritmo è quello di due perfetti endecasillabi. E così è di altri ritmi tradizionali che qua e là si possono scoprire con un po' di pazienza, in varie parti del volume. Ma poi, il ritmo è forse dato soltanto dal numero delle sillabe? Ci sono altri procedimenti formali a cui il più ribelle dei poeti non può sfuggire, perché sono manifestazioni dei suoi movimenti interiori, e l'unico modo formale con cui questi ultimi si possono manifestare. Eccone uno costituito dalla ripetizione:

> Mi sembra vivere
> a volta di sensi aborigeni: mi sembra
> fluttuar sui baratri liquidi
> delle coscienze umane immemorabili: mi sembra
> di correre fuori le ruote degli empirei visibili.

Ritmo più largo, è vero, ma che ha i suoi ritorni, come i versi regolari l'hanno più breve, e qualche volta più monotono. E ci sono poi i procedimenti dati dal parallelismo:

> E tace l'ora: e odora l'oleandro
> ed ho paura: e fuggo sulle fosse, via

oppure:

> e interroga le polle secrete del tuo sangue
> e benedici le bizzarre clemenze del Destino.

E ve ne sono altri fondati sopra una certa simmetria di rispondenze, come questi due versi regolati semplicemente dal *chiasmo*:

> penso che dove caddero molti uomini uccisi
> molte stelle nuovissime sono sbocciate lassù;

e questi altri sulla rispondenza delle due proposizioni principali e delle altre subordinate:

> Ebbi lo spavento dei vescovi chiusi nella Sede
> se centomila mani rivoluzionarie si tendono al cielo.
> Ebbi il terrore di seni ignudi di meretrice
> quando Jack balza pel dedalo della città squartando;

e questi altri sulla identica disposizione dei complementi della proposizione:

> La Torre tua, o Londra?
> La colonna di luglio, o Parigi?
> La fronte del Campidoglio, o Roma?

E altri più complicati ancora, nei quali il poeta è meno volontario, ma non meno schiavo di una sua legge interiore.

Ecco a che cosa si riduce, il più delle volte, la novissima vantata libertà. Né potrebbe esser diversamente.

Ma i futuristi hanno l'illusione di rovesciare tutte le antiche barriere, e in realtà essi demoliscono meno di quel che apparisce. Quelli che tra loro hanno ingegno poetico sono portati ad esagerare le loro illusioni dalla reazione che vedono disegnarsi nel pubblico più grosso: il pubblico che si lascia facilmente sorprendere dalle apparenze; ed essi godono quando possono l'*épater*. Or questo è un male, perché crea in loro artificiosamente uno stato d'animo che finisce col nuocere alla loro arte. Se Paolo Buzzi non avesse la preoccupazione di apparire nuovo, forse sarebbe più spesso un penetrante poeta; un poeta, cioè, schiavo della tirannia del ritmo a cui tien tanto di essersi sottratto.

G. S. Gargàno.

PAESAGGIO ATLANTICO

Tristam da Cunha

Prima di trattare dell'isola che porta il tuo nome, sono ito, o Tristam da Cunha, a contemplare la tua immagine situata nel lungo corridoio che dalla Galleria degli Uffizi mena a Palazzo Pitti. Tu sei là tra emuli, rivali e compagni tuoi immortalati da Camoens. Spicchi per la semplicità del tuo giustacuore di pelle di bufalo in contrasto alle corazzine geminate d'oro che i tuoi commilitoni rivestono. Guardo attentamente il tuo viso bruno, rotondetto ed ancor giovanile, le palpebre accostate sull'occhio destro orbo, aperte sul sinistro tondo e scintillante: guardo i neri capelli spioventi lungo le gote sugli omeri ampli. Il pittore (non davvero un Tiziano) ti ha posto a fianco una spada con grossa elsa dorata; e su nell'angolo sinistro della tela campeggiano i nove cunei della tua impresa, [illegible] che niuna corona sormonta. Eri dunque piccolo cavaliero o, come dicevasi in Portogallo, *vassallo*, o mio capitano Tristam; ma Barros, che fu il Tito Livio lusitano, ha registrate le tue geste e Camoens ti leva a cielo nella stanza LXI del canto X.

E quante figurazioni di marinari del gentil seme latino il tuo ritratto rievoca alla mia memoria! Marinari di Spagna, di Liguria, di Provenza e del nostro Mezzogiorno peninsulare. Tu scopristi l'isola che serba il tuo nome, nel 1506: un anno dopo eri tra i luogotenenti del grande Alfonso di Albuquerque e partecipavi alla fondazione dell'effimero impero coloniale del Portogallo. Pure la sorte ti fu benevola, perché all'isola vulcanica e che a lungo rimase disabitata niuno tolse il tuo nome, rispettato per anco dagli inglesi, che la posseggono. Sai perché? Perché non valeva niente.

I trattati di geografia segnano: «Isola di Tristam da Cunha: in latitudine di 37 gradi, 5 minuti 50 secondi sud: in longitudine di 12 gradi, 16 minuti 40 secondi ovest di Greenwich; di forma circolare, diametro 7 miglia, perimetro 21. Culmina in un picco alto 7640 piedi che ha un cratere estinto. Scoperta dal navigatore portoghese Tristam da Cunha nel 1506: occupata dagl'inglesi nel 1816. La terra più prossima è l'isola di Sant'Elena che le giace a 1200 miglia verso nord. A poche miglia a sud-ovest due isolotti chiamati *Inaccessible* e *Nightingale* (l'usignolo)». Desolata e petrosa, sarebbe tuttora disabitata se, correndo il 1816 il governo inglese per tema che i partigiani di Napoleone se ne volessero servire per favorire l'evasione di lui, non vi avessero avviato da Sant'Elena un manipolo di soldati. Ma nel febbraio del 1817 a Londra si giudicò superflua quella precauzione; ed una nave da guerra andò a ricuperare la gente dell'isola. William Glass, nativo di Kelso, luogo di confine della Scozia e dell'Inghilterra che aveva seco la moglie (una negra del Capo di Buona Speranza) e due bambini, chiese di rimanere dov'era. Seco lui altri due soldati. Più tardi un naufragio portò tre uomini nell'isola. Nel 1826 la popolazione segnava sette uomini, due donne maritate e due bambini. I cinque scapoli sentirono il bisogno di erigere un focolare; e giovandosi del fortuito passaggio in vista di terra di una nave armata per la caccia delle balene che frequentano i paraggi di Sant'Elena, dell'Ascensione e di Tristam da Cunha, dimandarono al capitano che, andando di rilascio alla Città del Capo, portasse loro una moglie per ciascuno. Un bel giorno il buon capitano capitò nei paraggi dell'isola con cinque negre, di cui una era vedova e corredata di quattro figliuoli. Dei cinque matrimoni uno solo fu felice ed eziandio fecondo. Alessandro Cotton, antico marinaro di guerra che, durante tre anni, aveva fatto la guardia a Napoleone prigioniero a Sant'Elena, generò sette figliuole e cinque maschi. La primogenita Elisa era tuttora viva nel 1906. Morto Cotton, un altro degli antichi scapoli, cioè Tommaso Swain, ne sposò la vedova. Anch'egli era stato marinaro di guerra ed aveva prestato servizio prima con Nelson sul *Theseus* e poi sul *Victory* a Trafalgar. Anzi usava dire alle sue figliuole, di cui quattro erano viventi nel 1906, che egli aveva portato sulle spalle Nelson ferito, giù nel corridoio ove morì. Tommaso Swain raggiunse la tarda età di 108 anni e perì per un accidente disgraziato occorsogli nello spaccare legna, perché una scheggia gli guastò un occhio e la ferita s'incipriguì. La discendenza di Glass, di Cotton e di Swain aveva scura la pelle e il pelo, ma le generazioni successive tendono a ripigliare i caratteri del tipo caucasico. Verso la metà del secolo XIX Pietro Guglielmo Green, olandese, naufragò con altri compagni. Sposò una figlia di Swain, si stabilì in paese, diventò capo della piccola tribù e rese l'anima a Dio l'anno 1902 nella bella età di 94 anni. Nel decennio successivo ecco due altri approdi: Hagan e Rogers dall'America; e nel 1892 due marinari di Camogli, Repetto e Lavarello, naufraghi, raggiungono la terra e vi prendono moglie. Eh! gli Ulissidi non poterono mica mancare! Ecco dunque otto *gentes* (per dirla alla latina), intendo i Glass, i Cotton, i Swain, i Green, i Rogers, gli Hagan, i Repetto e i Lavarello che composero una popolazione stabile la quale toccò al massimo i centonove individui ma che nel 1906 era già discesa a settantuno.

Il lettore ha forse voglia di domandarmi come mai e dove mai sono andato a rintracciare la demografia di un'isola perduta nell'Atlantico meridionale, discosta dagl'itinerari dei piroscafi, di approdo difficile e perciò sfuggita dai velieri, per giungere alla quale bisogna — come a suo luogo dirò — sormontare più di un ostacolo. Un giorno, un giovane poeta mio amico che risponde al nome di Federico Valerio Ratti, già marinaro di ponte su un bastimento mercantile, mi lesse un suo saggio intitolato *Patria storia*. Per comporlo aveva evocato una sua sosta fortuita e fugace a Tristam da Cunha ove aveva assistito alla *formazione della storia di una piccola patria* ove alligna una *nuova stirpe*.

Non bastava questo per tendere il mio animo verso la Curiosità, la dea cui, sopra tutte le altre del paganesimo, sono fedele? La sorte che assiste sempre i costei devoti mi ha fatto imbattere in un bel libro edito nel 1910 e che ha per titolo: *Three Years in Tristam da Cunha*. L'autore ne è la signora K. M. Barrow, moglie del reverendo I. G. Barrow.

L'Inghilterra che conta tra i suoi possessi Tristam da Cunha l'ha annessa alla diocesi di Sant'Elena. Quivi risiedono il vescovo e tre sacerdoti. Ma costoro all'isola non ci vanno mai. Vanno invece all'isola dell'Ascensione, la quale appartiene alla medesima diocesi e la cui amministrazione è regolata nel modo più pratico di questo mondo. Sui ruoli dell'armata britannica è segnata «la nave di Sua Maestà *Ascension*». Tutti gli abitatori vi riscuotono paga e prendono giornaliera razione di viveri secondo i gradi che ricoprono. Le mogli godono di un'indennità di soggiorno; e siccome ciascuna nave di una certa mole possiede il suo bravo cappellano, così quando l'equipaggio dell'isola viene rilevato da un altro di pari numero, si muta anche il direttore spirituale. Ma nulla di questo genere accade a Tristam da Cunha. Le navi da guerra che un tempo vi approdavano sì che, una volta l'anno, la marina militare comunicava cogli isolani, ora li trascura; ed il vescovo di Sant'Elena a partire dalla fondazione della diocesi in poi non ha mai posto piede nell'isola sorella. Veramente ne dista 1200 miglia! Ma in Inghilterra lo spirito religioso è così diffuso e indipendente dalla chiesa ufficiale che le colonne dello *Standard* nell'autunno del 1904 ospitarono una lettera contenente l'invito a qualsiasi pia persona di recarsi a Tristam da Cunha ove da 17 anni nessun sacerdote aveva esercitato il proprio ministero. Orbene, codesto appello doveva trovare una eco nel signor Graham Barrow a cui la madre aveva raccontato più volte il naufragio del *Blendon Hall* quando, bimbetta di quattro anni, essa eravi passeggera da Londra per l'Indostan. Il 23 luglio del 1821 la nave, avvolta in densa nebbia, aveva investito nell'isolotto *Inaccessible* distante una ventina di miglia da Tristam da Cunha. I poveri naufraghi con i frammenti della nave costruirono i ripari più necessari; e la pesca e la ricerca delle uova di uccelli marini abbondantissimi nell'isolotto servirono loro di cibo. Ma l'attesa di un bastimento che, passando, li raccogliesse provatasi vana, i più animosi si accinsero a costruire una zattera: otto uomini audacemente vi s'imbarcarono e di loro niuno ebbe mai più contezza. Trascorse alcune settimane dall'episodio funesto, un nuovo tentativo sortì effetto migliore. I marinari della seconda zattera raggiunsero Tristam, quantunque esausti di forze. Ivi trovarono Glass, il soldato già da me nominato che insieme ai compagni accorse su di un battello a ricuperare quella povera gente la quale rimase ospite nell'isola sino al 9 gennaio 1822, fausto giorno in cui un bastimento che radeggiava la terra la prese seco e la trasferì al Capo di Buona Speranza. Il ricordo romanzesco familiare indusse nel 1906 il figlio della bimbetta naufragata a farsi volontario commentatore del Vangelo ai discendenti dei costei salvatori. Ma dunque niun ministro di grazia e di pietà era mai stato a Tristam da Cunha? Sì. Tra il 1851 e il 1856, il reverendo Taylor aveva dimorato nell'isola per evangelizzarne gli abitanti; stancatosi, prima di tornare sul continente africano, aveva persuaso quarantacinque isolani a seguirlo e stabilirsi al Capo di Buona Speranza.

Poi, nel 1880, il reverendo Dodgson era approdato a Tristam.

Rimastovi quattro anni e malandato in salute, aveva fatto ritorno al Capo sopra una nave da guerra. Non era suo proposito riprendere il duro compito. Ma ecco che nel 1885 quindici isolani, messisi in mare per attraccare un veliero che passava, perirono. Giunse alla Città del Capo notizia che dell'intero popolo di 92 persone ne rimanevano vive appena quattro adulte di sesso maschile. L'isola del navigatore portoghese rischiava dunque di essere l'isola delle vedove e degli orfani. Dodgson ottenne il passaggio sulla corvetta inglese *Thalia* portando seco vettovaglie ed elemosine per l'antico suo gregge. Giunse nell'agosto del 1886. Ripartì nel dicembre del 1889 ed anch'egli si fe' seguire da un manipolo di transfughi da quel desolato paese.

***

Apparentemente, nulla di più semplice nel nostro secolo del vapore che accostare un'isola in mezzo al mare. In pratica, non è così. Guai alle terre situate fuori degl'itinerari e cui approssimarsi significa pericolo. Tristam da Cunha appartiene a questa categoria, perché avere perimetro circolare equivale a dire che manca d'insenature in cui gettare un ferro. I velieri che dall'Africa australe vanno a Nuova York cercano allargarsi da Tristam da Cunha per causa delle nebbie che spesso l'avvolgono ed eziandio per le due maledette sentinelle *Inaccessible* e *Nightingale*. Così s'intende come i signori Barrow, marito e moglie e la costoro serva Elena spendessero la bellezza di *cinque mesi* per recarsi dall'Inghilterra all'isola del loro sogno pietoso. Partirono il 18 novembre da Southampton per Sant'Elena recando seco un anno di vettovaglie e la minima quantità di mobili. Diciassette giorni di piroscafo ve li condussero. Rimanevano a percorrere le 1200 miglia che separano Sant'Elena da Tristam da Cunha. Tutte le speranze dei coniugi culminavano nella vaga probabilità d'incontrare fortuitamente qualche baleniero di New Bedford (nello stato di Maine) che a Sant'Elena facesse rilascio e condiscendesse a deporli in Tristam da Cunha tra una caccia e l'altra dei cetacei che ne frequentano i paraggi. Siccome niun baleniero era atteso, fu giocoforza imbarcarsi col prossimo piroscafo che dall'Inghilterra, toccando Sant'Elena, approda al Capo di Buona Speranza; ed ivi attendere una occasione favorevole. La offrì un piroscafo che percorrendo l'itinerario Baia della Tavola-Buenos Aires s'impegnò (se il tempo permettesse) a sbarcare i tre passeggeri a Tristam, pure avvisandoli che, ove lo sbarco offrisse qualche inciampo, sarebbero stati portati a loro rischio sino a Buenos Aires. Come Dio volle il tempo favorì il *Surrey* che il 9 aprile depose la famiglia Barrow, la serva ed un cane nell'isola agognata.

La piccola guarnigione del 1816, costruiti tre forti, erasi accampata su di un altipiano sottostante attraversato da un ruscello. I coloni ereditarono ogni cosa e costruirono case di pietra porosissima. Quando giunsero i Barrow le case eran sedici di cui tre disabitate. Tutte fronteggiano il mare e il loro asse maggiore corre per levante-ponente. La copertura n'è di una certa erba detta *tussock* che si coltiva apposta per rinnovare il tetto ogni dieci o quindici anni. Le abitazioni sono squallide per cagione della scarsità dei ruvidi mobili. Siccome Tristam è a mezzogiorno dell'Equatore, la facciata percossa dal sole è quella di tramontana: l'opposta rimane umida anche per cagione della porosità del pietrame, sì che le pareti interne si rivestono di muffa. A ciascuna casa è annesso un orto cinto da muri a secco per sottrarre le piante al becco delle galline pigolanti, al grugno inquisitore dei maiali e al dente roditore dei topi, abbondantissimi poiché una mezza dozzina ne scamparono al naufragio dell'*Henry B. Paul* nell'anno 1882. Nell'isola, la quale irrigata non ostante la sua natura vulcanica potrebbe esser fertile, fioriscono pastorizia ed agricoltura; ma sono pastorizia ed agricoltura da marinari, cioè tali da rispondere esclusivamente ai bisogni immediati del *caldaro* giornaliero. I giovenchi abbondano e vivono bradi. Per conseguenza quando nell'inverno l'erba manca, le bestie muoiono di fame. Seminar l'erba e raccoglierla seccata nei fienili non è venuto in mente a nessuno di quei discendenti di Ulisse. Sono meglio curate le mucche di cui, pur non di meno, molte periscono di inedia. Per la medesima noncuranza le pecore soccombono. Ogni qual volta la morte di un torello è decretata dalla comunità cui preme il bisogno di mangiar carne grossa, gli uomini dànno la caccia a schioppettate alla vittima prescelta. La carne macellata, il latte, il burro, le oche, il pollame, le patate ed i pesci bastano ai bisogni dell'alimentazione ordinaria. La caccia saltuaria agli elefanti marini fornisce l'olio per la illuminazione. Al vestiario pensa la lana delle pecore, lavata, filata e lavorata a maglia dalle donne: alla calzatura — sandali — il cuoio dei giovenchi. E al resto? La vendita dei prodotti ai rarissimi bastimenti che la sorte ha condotto in vista dell'isola. «Una nave in vista!». Ecco l'annunzio che, diramato di casa in casa, scuote tutta l'isola. Gli uomini scendono alla spiaggia per varare le due barche che costituiscono tutto il naviglio della colonia: le donne e i fanciulli si dànno a raccogliere agnelli, oche, pollame, uova e i prodotti dell'industria primitiva ed esotica, cioè pelli di albatri ed altri uccelli marini, corna di giovenchi tratte a pulimento, e tappeti formati con pelli di quei pinguini che Anatole France ha preso a personaggi simbolici del suo romanzo. Raggiunta sempre faticosamente e talora pericolosamente la nave veleggiante, sul ponte ha luogo nel presente secolo XX la forma di commercio per baratto di derrate descritteci nell'*Iliade*, nell'*Odissea* e nell'*Eneide*.

Bisogna aver trascorso una cinquantina di giorni in mare nutrendosi di viveri conservati (come accadde a chi, scrivendo oggi, ricorda i tempi della vela) per provare qual sollievo alla macchina umana rechino i *viveri freschi*. S'immaginino poi gli stimoli giustificati della gola in equipaggi di balenieri che non toccano porto alcuno, fuorché quando abbiano colmato di olio di cetaceo tutte le botti che la stiva contiene! La signora Barrow ha descritto con vivezza gl'infrequenti contatti degli uomini dell'isola cogli uomini del mare.

Durante i tre anni di soggiorno dei signori Barrow — per dire il vero piuttosto monotono — nell'isola, gli approdi furono pochissimi, ma che lieto giorno fu il 5 settembre del 1908 in cui una scuna francese che andava alle isole Kerguelen a caccia di foche diè una cassa di sapone in cambio di carne e di patate! Un'altra volta un bastimento di passaggio lasciò una lettera. Era dettata dalla ingenuità, oppure dalla ignoranza? Il lettore giudichi. L'aveva scritta una casa commerciale ed intraprendente di Liverpool e la mandava al *direttore della dogana di Tristam da Cunha*, dimandandogli una lista di commercianti stabiliti nell'isola, e confessando che a Liverpool non era riuscito loro trovare in nessuna pubblicazione ufficiale i nomi delle case commercianti di Tristam da Cunha. La firma di Liverpool dicevasi disposta a mandare articoli d'uso corrente, per *via diretta*, vale a dire senza trasbordi. La ingenua o ignara lettera citata nel diario dei Barrow prova che il nostro tempo non concepisce l'esistenza di un'isola disabitata e tagliata fuori da qualunque comunicazione postale.

Si è formata tra il 1816 ed il 1909 una lingua nuova a Tristam da Cunha? Sì, perché l'idioma inglese vi ha subìto una lieve deformazione e, mentre si è impoverito (così doveva accadere in paese ove il cozzo delle idee è limitatissimo) ha acquistato 19 vocaboli tra semplici e composti, i quali sono assolutamente di conio locale. E si è anche formata per opera di Andrea Repetto una meteorologia del paese, desunta dalle osservazioni: queste limitate ai venti ed alle pioggie, cioè alle due preoccupazioni specifiche del marinaro.

Jack la Bolina.

Heine nei "Reisebilder"

Una buona occasione per rileggere Heine la nuova traduzione dei *Reisebilder* che ci offre V. Trettenero (1). I *Reisebilder* non sono tutta l'arte di Heine; ma quasi tutta la sua vita, quella che conta, la giovinezza. Impeti e scoramenti, illusioni e irrisioni, tutta l'anima che pervade il libro reca il divino segno della giovinezza.

Eppure i *Reisebilder* sono un libro quasi centenario. Se non ha cento anni ancora il libro, ne hanno più di cento molti dei fatti e delle persone che nel libro appaiono come ricordi e come immagini. Più di cento anni dal giorno che un tamburino della *grande armée*, battendo la Marsigliese e il *Ça ira* insegnava i miracoli della rivoluzione francese a un giovinetto di Düsseldorf. Più di cento anni dal giorno che a quel giovinetto apparve in forma umana il più grande miracolo della rivoluzione, Bonaparte. Un secolo preciso dalla battaglia — Lipsia — che, rimutando il corso della storia, toglieva a Heine di rimanere un buon francese della Confederazione renana per divenire qualcuno che poté sembrare un tedesco rinnegato.

Immagini di viaggio, ma in un mondo la cui storia e la cui geografia sembrano quasi irriconoscibili alla nostra geografia e alla nostra storia. Se li avesse scritti un altro, sarebbero viaggi di un interesse quasi soltanto retrospettivo. Oramai è difficile anche soltanto risognarla quella Germania tranquilla e filosofica, gretta e pedantesca, che il poeta viaggiatore del Harz ama e deride, accarezza facendole dei dispetti. E dov'è quell'Inghilterra conservatrice cocciuta di storiche barbarie? E quell'Italia, affascinante straccione, di cui il viaggiatore non riesce a comprendere la lingua, ma di cui intuisce la sublime malattia fin nelle gioiose musiche rossiniane e nel gaio frastuono della Scala?

Chi viaggia e nota, a caso secondo il capriccio del momento, è uno studente di Gottinga che dall'Università ha avuto il *consilium abeundi*, l'ordine di espulsione. Tra i suoi compatriotti c'è qualcuno che ancora gli fa una colpa di non aver saputo nemmeno finire i suoi studî di giurisprudenza. Non si accorgono che il cattivo studente è l'incarnazione perfetta del *clericus* vagante medioevale; il mondo per cui va errando è ancora per lui un medioevo, e il suo cuore goliardico sogna un bel rinascimento pagano. Viaggiando a piedi — non è anima tedesca quella che viaggia a piedi? — di paese in paese, fin sulle romantiche vette del Brocken, si comporta come uno studente che si diverta un po' alle spalle dei suoi professori: non tutti gli studenti possono essere dei violini di spalla. Ma la sua bizzarria beffeggiatrice non si arresta alle vendette della scuola. La ribellione accademica si estende ad una ribellione più vasta: se sulla sua strada incontra personaggi e idee anche più auguste di quelle che ha lasciate a Gottinga, le tratta con la medesima irriverenza. Il lettore serio comincia a mettersi in sospetto contro questo ragazzaccio che ha l'aria di canzonarlo. Raccontando i casi suoi vi innesta delle bisbetiche fantasie che evidentemente sono anche delle bugiòle: ma le dice con un'aria così candida e convinta che non si capisce più se faccia proprio per chiasso.

No, non fa sempre il chiasso. Alle volte, per un fiore che odora più forte, per un ricordo che lo sorprende più vivo, si commuove e commuove fino alle lacrime. C'è nello studente errabondo un poeta di una sensibilità inaudita. Immagini e casi che si filistei sfiorano appena la pelle a lui sconvolgono il cuore tragicamente: e il suo *pathos* è comunicativo. Poi all'improvviso si distrae dalle sue commozioni; apre il suo sacco di viaggio per dar l'aire ad un volo di piccole farfalle galanti. Pare che anche i suoi voli non possano essere più alti dei voli di una farfalla capricciosa. La farfalla ha incontrato un'aquila: il poeta si leva a salutare da pari a pari l'aquila dell'Imperatore: il volo della fantasia si è fermato sulla funebre isola atlantica. La voce del poeta si fa terribilmente sonora come quella dell'Oceano: parla con gli alcioni di Nordeney, s'imbarca sul funebre vascello dell'olandese volante.

Guai a chi tocca i suoi sogni. Walter Scott, che ha osato scrivere di Napoleone come un compatriota di Wellington, è maledetto, annientato. Platen ha osato attaccare la sua arte: egli diventa Aristofane e Archiloco; venti pagine giambiche per annientare nell'arte, nella fama, nell'onore Platen. Poi si pente:

« In questo mondo non si dovrebbe scrivere contro nessuno. Ognuno è per conto suo abbastanza ammalato in questo ospedale, e certe polemiche letterarie mi rammentano una contesa della quale fui spettatore in un ospedale meno vasto, a Cracovia. Era un'orribile cosa sentire i malati rinfacciarsi l'un l'altro, per ischerno, le loro infermità: l'etico spolpato dar la baia all'idropico gonfio, l'uno ridere del polipo dell'altro e questo a sua volta del labbro leporino e dell'oftalmia del vicino. Alla fine i deliranti di febbre, balzando dal letto, nudi, strapparono dai corpi piagati dei compagni infermi coperte e lenzuola e non si vide altro che miserie atroci e mutilazioni spaventose ».

L'implacabile diventa pietoso, degli uomini che si torturano e dei popoli che sono torturati. Egli appartiene a una razza che nell'oppressione secolare ha acquistato il diritto di vendicarsi e di chieder vendetta per tutti gli oppressi. I suoi eroi sono dei vendicatori e dei rivoluzionari: il Dio che più ama questo ebreo è Cristo, il buon dio cittadino. Non vuol male nemmeno al suo vecchio Geova. Nemmeno ai suoi correligionari che lo accusano di averli rinnegati per comodo e per viltà. Nemmeno ai suoi compatrioti tedeschi, contro cui ha tante ragioni di inimicizia, può voler male. Non è la patria tedesca che gli ha dato tutto lo spirito fantastico per cui davanti ai suoi occhi la realtà così facilmente si colorisce di leggenda? Le Ondine del Reno hanno cullato la sua infanzia, e le loro nenie gli ricantano sempre nel cuore.

Ama tutta la vita perché è capace di trasformarla in una fiaba. Ama tutti coloro che hanno sognato scambiando la realtà con il sogno: Don Chisciotte è il suo eroe preferito, anche se lui, a rovescio di Don Chisciotte, alle volte vede dei molini a vento dove sono dei giganti, e delle pecore dove sono degli uomini con un re a capo. Non distingue dove è realtà e dove è sogno. Non distingue nemmeno le donne che lo hanno amato come potevano amarlo delle donne — forse delle umili ostesse — da quelle che egli ha amate nella sua immaginazione prodigiosa: delle statue contemplate in un parco, delle fanciulle morte intravedute nella bara. Sa gioire e piangere di tutte, delle creature perdute nella sua fantasia e della ballerina incontrata ai bagni di Lucca; anche di quelle che non sono più che ritratti in qualche galleria gentilizia.

Ma poi gli viene un'altra volta da ridere perché si è imbattuto in un tedesco più goffo degli altri che pretende di fare dell'ironia. Lo maltratta, gli grida in faccia che è brutto e barbaro: l'ultimo mendicante italiano ha una espressione più nobile, una mente più gentile della sua. Ma non insiste. E per consolarlo gli racconta la storia del buffone Kunz delle Rose che confortò l'imperatore Carlo V, quando questi fu prigioniero e tutti lo avevano abbandonato; e fu l'unico che giurò al prigioniero che egli era ancora l'imperatore. E poiché Carlo V gli chiese come poteva, quando tornasse libero, compensarlo della sua fedeltà, lo pregò di una sola grazia:

« Caro imperatore, quando sarete libero, non mi fate impiccare ».

Questo fantastico viaggio di un'anima romantica è vecchio di quasi cento anni. Lo si rilegge — tradotto bene dal Trettenero, anche se un po' duro e legato in confronto dell'originale — e non pare che abbia perduto né una lacrima né un sorriso. Ci si sperde con gioia e con ansia in questo labirinto di visioni: la loro meravigliosa incoerenza rivela una profonda unità spirituale. I dissidî che la turbano non sono incoerenza, sono dramma.

***

In una pagina dei *Reisebilder* Heine indica, a chi non l'avesse trovata da sé, la ragione delle sue incoerenze. « Caro lettore, se vuoi deplorare questo sbrano, deplora piuttosto che il mondo si sia fatto in due. Poichè il cuore del poeta è il centro del mondo, esso doveva bene al giorno d'oggi spezzarsi ». È vero; quando faremo la storia dello spirito umano, ci accorgeremo che ad un certo momento l'unità dello spirito, l'interezza delle idee e delle fedi si è spezzata per sempre. Ogni intelletto umano che provvisoriamente viva in un ordine morale o spirituale sente anche le ragioni del suo contrario. Sia pur uno soltanto l'aspetto divino della vita, anche l'altro aspetto, che potrebbe essere quello diabolico, ci tenta. Per molti secoli gli uomini hanno potuto stare o tutti con Dio (fosse pure soltanto un dio posticcio) o soltanto col Diavolo. È più di un secolo da che il bisogno di comprendere in noi quanto più possiamo dell'universo e del suo mistero ci fa stare contemporaneamente con Dio e col Diavolo: col Diavolo per beffeggiare Dio, con Dio per compiangere coloro che non lo riconoscono. La crisi romantica che ha rotto l'unità non è stata una crisi, ma un nuovo modo di essere e di sentire.

Heine è stato il primo poeta che abbia sentito profondamente in tutte le cose questa — scusate il termine nuovo — contemporaneità dei contrari. Di lì è nata la sua ironia, un agile ponte per passare e ripassare continuamente da un contrario all'altro. La sua unità di poeta è nella intensità sempre uguale della sua sensibilità, non può essere in un sistema logicamente unico di idee. Tutto si può amare e odiare secondo la reazione momentanea.

Del resto, ad analizzare i *Reisebilder* e a distinguere tutte le immagini che provocano sul poeta una reazione positiva da quelle che ne provocano una negativa, si ritroverebbe anche una coerenza interna fra gli oggetti del suo amore e quelli del suo odio. Si potrebbe rifare una specie di storia universale secondo le sue intenzioni, accettando con lui quel tanto che gli conviene ed eliminando quella parte che non gli piace. E allora non parrebbe strano se colui che si è compiaciuto più della vita civile latina che di quella germanica, che ha deriso Arminio per esaltare Napoleone, si sia intenerito ogni volta che gli è tornata al cuore una fiaba germanica. Il suo cosmopolitismo è principalmente estetico: è quello di cui ha bisogno il poeta per scegliere liberamente tra le immagini di tutti i sogni di tutti i tempi quelle che convengono meglio al suo spirito. Heine ha preso dovunque le trovasse le favole che gli servivano a comporsi una immagine di una umanità gioiosa. Da tutte le realtà che venivano a turbargli la sua immagine si è difeso violentemente.

Il bisogno di trasformare la storia in favola, la realtà in sogno è costante nel poeta. La sua grande arte è di confondere i due termini, di scambiarne magicamente le proprietà. Un certo momento non è che un burlone che pare si diverta a corbellarci con una storiella assurda: ma la sua storiella di *pince-sans rire* si esalta, diventa un mito in cui la cosiddetta realtà è sparita. Egli è il primo ad essere persuaso della sua fantastica assurdità: non è più un giuoco bizzarro a cui costringa il vero, ma è la verità più profonda del suo spirito che si rivela in forma di sogno. Egli ha l'arte di raccontarci la sua autobiografia immaginaria in modo che noi non distinguiamo più fino a che punto è immaginaria e dove no. Può interromperla, richiamarci alla realtà più cruda, costringerci a sorridere dei suoi salti improvvisi; la sua narrazione non esce più dall'atmosfera di sogno dove l'ha collocata. Chiusi nel suo pentagono non possiamo uscirne: dobbiamo seguirlo dove vuole, dargli ragione quanto vuole.

Dopo, ripensandoci, possiamo magari farci le nostre riserve. Può darsi che alcuni gliene debbano fare moltissime. Anche in Italia. L'Italia che prima conobbe Heine, quaranta anni fa, fresca di rivoluzione poteva accettarlo tutto come un suo ideale alleato. Oggi pare che alcuni ideali della rivoluzione comincino a divenire un po' incomodi: la prudenza di nazione, sempre giovane ma con gli obblighi di molte nazioni vecchie, consiglia a sostituire alcuni ideali heiniani con alcuni idoletti che somigliano a taluni di quelli contro cui Heine si divertiva a far la sassaiuola. Sì, il poeta Heine ha avuto il torto di ragionare qualche volta con gli argomenti sentimentali che non si permettono più nemmeno ai nostri studenti. L'Italia d'oggi ha troppa stima per la sua alleata Germania per non convenire che, anche in bocca di un poeta di quella grandezza, certi esempi sono sempre cattivi esempi....

Oh! non è mai un cattivo esempio Heine, se non altro perché non è un esempio imitabile. Li abbiamo avuti anche in Italia i prodotti secondari della distillazione dello spirito heiniano. Li abbiamo conosciuti anche da noi i piccoli iconoclasti che hanno scimmiottato qualcuno dei suoi versacci beffeggiatori, che hanno tentato di corrodere qualche cosa con un po' di veleno stemperato dai suoi libri se non dal suo cuore. Abbiamo riudite invettive letterarie che sarebbero potute sembrare heiniane a chi non vi avesse riconosciuta piuttosto la tradizionale polemica dei nostri grammatici umanisti. Non sono stati terribili. La terribilità di Heine è in tutto ciò che l'iracondia volgare dei polemisti minori non riesce a far suo: nella commozione che è anche dentro il suo scherno, nel *pathos* — sia pure un *pathos* romantico — che vi piange, nella prodigiosa quantità di amore che equilibra tutti i suoi odî. La fiaccola è incendiaria, ma odora d'incenso.

Giulio Caprin.

(1) Enrico Heine, *Reisebilder*, figure di viaggio, versione italiana con prefazione e note di Vittorio Trettenero. 2 vol. Milano, Fratelli Treves edit., 1913.

Il disegno di legge Credaro e la Scuola media

Il disegno di legge dell'onorevole Credaro, che vuol offrire migliori condizioni agli insegnanti e migliore ordinamento alla scuola media, è venuto secondo la promessa, e chiede sollecita approvazione. Chi ne consideri, con mente spassionata, la mole, la complessità delle disposizioni, il vario coordinamento delle parti, l'attento riguardo alle conseguenze, non può disconoscere che esso attesta un lungo e difficile lavoro ed un animo diligente verso la scuola.

Non intendo qui di prenderne in considerazione il lato finanziario. Io muovo dal presupposto che il progetto offra, in questa materia, tutto quanto lo Stato può dare agli insegnanti, che compiono così delicato e così faticoso lavoro; muovo dal presupposto che esso appaghi i legittimi desiderî dei funzionari. Lo stesso inasprimento delle tasse, proposto in questa occasione, fa supporre che la pubblica finanza abbia compiuto, in questo argomento, il dovuto sforzo.

Io voglio esaminare soltanto l'aspetto didattico del disegno di legge: se esso giovi, e fino a qual punto, alla scuola e ai suoi fini generali e particolari; se, nelle riforme da esso proposte, obbedisca ad un criterio organico e sano, per cui si possa sperarne un pratico beneficio. L'enumerazione precisa e impressionante dei mali di cui soffre l'insegnamento secondario, contenuta nel primo capitolo della relazione ministeriale, sembra garantire che i rimedi vogliono essere, almeno nell'intenzione del proponente, adeguati al corpo infermo a cui si rivolgono e capaci di rianimarlo.

E nemmeno, nel giudizio, si dovrà dimenticare che la materia è estremamente ardua e delicata. Altro è indicare una riforma dalle pagine di un libro o dalle colonne di un giornale, ed altro è operare in concreto sulla realtà di una intelaiatura estesa e aggrovigliata di rapporti, che hanno già un assetto stabilito e che mal sopportano una mano ruvida o crudele. Il legislatore, bisogna riconoscerlo, trova, nel vasto sistema di una scuola di Stato, una falange di professori, che hanno diritti acquisiti, condizioni stabilite, desiderî urgenti; una massa di scolari, appoggiati dalle aspettative delle famiglie, che hanno pure esigenze non trascurabili; tutto un corpo imponente di strumenti di lavoro, che non possono essere buttati da un canto. Vi sono condizioni che legano l'azione del riformatore; né si può pretendere opera perfetta. Ma si può e si deve chiedere che la riforma rechi, come vuole la relazione, un effettivo « miglioramento delle attuali condizioni della scuola », e che questo miglioramento obbedisca ad un criterio razionale ed organico, il quale, in una direzione determinata, apra il passo a nuove benefiche provvidenze.

Sotto il primo aspetto, non mi par dubbio che il disegno di legge dell'onorevole Credaro contiene alcune buone disposizioni. Anzitutto, esso tende verso l'unificazione dei ruoli almeno per gli insegnanti delle scuole principali, e questo è già un buon segno, anche se non ha avuto il coraggio di superare l'ultima barriera. Di più il progetto accenna ad accostarsi al principio dell'aggruppamento delle materie, sostituendo all'aggrovigliato e sterile sistema delle classi aggiunte quello più logico e semplice dell'insegnante chiamato ad insegnare più materie affini e pur di sua competenza. È vero che tale aggruppamento è proposto soltanto per ragioni esteriori e con forme anche difettose, poiché è fatto dipendere soltanto da ragioni d'orario, addossando all'insegnante, che non raggiunga le ore prescritte, altre discipline, che gli permettano di raggiungere i termini di tempo ad ogni professore assegnati. Ma intanto, dopo che il principio della specializzazione estrema aveva saputo invadere così abilmente anche la scuola media, quel principio dell'aggruppamento si affaccia, sia pure timidamente, ed è già un passo innanzi, che una savia applicazione pratica potrebbe forse anche meglio mettere in valore.

Così criteri molto più razionali vengono proposti per la scelta degli insegnanti, correggendosi l'eccessivo meccanismo delle leggi precedenti, e introducendo qualche equo temperamento, come quello dell'assunzione degli idonei.

Ottima e feconda di conseguenze pratiche mi pare l'idea di creare un nucleo di *assistenti tirocinanti*, scelti tra i giovani laureati, i quali vengono assunti a coadiuvare i professori negli istituti più frequentati, ed a sostituirli, in caso d'impedimento o d'assenza. L'istituzione darà eccellenti frutti, specialmente se potrà essere praticamente innestata alle Scuole di magistero, istituite presso le Facoltà di lettere e di scienze; scuole che han dovuto fin qui fingere di funzionare, su una materia quasi inesistente. Il sistema del tirocinio, sapientemente sviluppato ed esteso, potrà formare un corpo veramente preparato di insegnanti, sotto la direzione di abili e provetti maestri, addestrando i giovani alla pratica dell'insegnamento.

Ed altre disposizioni utili contiene il progetto, specialmente in qualche minuto particolare, che non potrebbe essere seguito in un esame riassuntivo.

Ma, di fronte a questi pregi, non si debbono tacere i difetti più gravi, che si scorgono a prima vista nelle linee generali e particolari del progetto, e che ne diminuiscono il valore. La riforma non obbedisce ad un criterio organico, non affronta i problemi urgenti della scuola media, non semplifica, come potrebbe, gli organismi scolastici. A tutto questo l'onorevole Credaro, lo dice nella relazione, non ha voluto volgersi; egli è rimasto forse irretito nella vieta opinione che la riforma della scuola media sia cosa estremamente rivoluzionaria e difficile; sicché, a parte il lato economico, ha preferito conservare integro l'organismo esistente, ritoccandolo soltanto dove gli pareva più bisognevole di riforma. E poiché le riforme urgentemente richieste non erano poche, non volendo o non potendo smuovere l'assetto attuale, nemmeno nelle parti più difettose, ha dovuto recare nella legge molte e complicate disposizioni, pronte a rabberciare quell'assetto; ha dovuto moltiplicare i mezzi di controllo, accrescendo oltre misura i carichi e i poteri dei capi d'istituto, creando l'ibrida figura del vice-capo (art. 24), aumentando il personale delle segreterie; ha dovuto, insomma, costringere l'organismo deficiente e stridente a funzionare quasi a forza, tra le compressioni di regole ingegnose e sotto il controllo di congegni scriniocratici. Ora tutto ciò, che può forse servire a far camminare un ufficio amministrativo, anche se recalcitrante o difettoso, poiché nell'amministrazione la sapienza dei mezzi tecnici può supplire il difetto del buon volere e delle responsabilità personali, non sembra il mezzo più adatto alla scuola, che ha bisogno di intense e devote prestazioni personali, di spontanei convincimenti, pronti anche al sacrificio, di un senso vivo e assiduo della responsabilità della propria funzione. Questi elementi morali, che non si sollecitano con mezzi meccanici, nascono soltanto da un sistema, che lasci libera l'attività dell'insegnante, attendendolo rigorosamente alla prova dei fatti; da un organismo, che procuri soddisfazioni morali ed emulazione di sacrifici.

È qui il lato più manchevole del nuovo disegno di legge. L'onorevole Credaro, che avrebbe potuto rendersi veramente benemerito della scuola, operando quella coraggiosa riforma, che egli stesso si è proibita, ha preferito proporsi un compito apparentemente più semplice, in realtà molto più difficile e meno fecondo: quello di puntellare e galvanizzare il vecchio organismo, ritoccando qua e là gli istituti esistenti, sollecitando con mezzi puramente esterni l'attività degli insegnanti.

Vediamo più da vicino. È noto che le sofferenze della scuola si sono acuite in questi ultimi anni, per l'insufficienza degli organi attuali, per l'accrescimento notevole della popolazione scolastica, per il peso soverchio delle materie e dei programmi, per la mancanza di organiche e precise disposizioni. Queste manchevolezze, additate già dalla Commissione Reale, sono confessate e notificate anche nella relazione dell'onorevole Credaro. Parrebbe che una semplificazione di organismi e di metodi dovesse essere il primo rimedio. Invece la riforma proposta stabilisce per gli insegnanti l'elevazione degli orari e quindi per la scuola l'irremovibilità di tutti i vecchi difetti. L'aumento degli orari, promosso per ragioni puramente esterne di perequazione fra gli insegnanti, non è certo fatto per semplificare i congegni e per sollecitare l'intensità e la fecondità del lavoro nella scuola. Il mantenimento del numero eccessivo delle discipline, attualmente impartite da un numero eccessivo di insegnanti, non può certo giovare a guarire la crisi di cui soffre la scuola.

Io ho già esposto la mia ferma convinzione che soltanto una grande semplificazione di congegni, uno sgravio coraggioso di materie e di insegnanti, un ordinamento più razionale e più conforme alla nostra tradizione e alla nostra indole nazionale possano recare quel beneficio, che da lunghi anni si attende. Non si tratta di attuare alcuna rivoluzione. Le basi del nostro ordinamento scolastico, quelle fissate dalla legge Casati, sono ottime. L'organismo si è guastato più tardi, quando si è esagerato nell'applicazione pratica di qualche tendenza non in tutto perfetta di quella legge, quando si è enormemente accresciuto il carico delle materie e dei programmi, quando ad ogni materia si è voluto dare una autonomia non dovuta e dannosa, quando il fine informativo, che è certo uno dei fini della scuola, è prevalso su tutti gli altri in modo esorbitante, facendosi quasi da esso dipendere gli altri fini della scuola, che dovevano rimaner prevalenti, i fini educativi e formativi della coscienza dei ragazzi. Si tratta ora di congegnar la scuola in modo da correggere quel vizio, da rimettere nel giusto posto questi fini; e si saranno tosto sanati i mali della scuola e degli insegnanti. Non scosse e non rivoluzioni, dunque, ma soltanto correzioni e semplificazioni. L'aumento del carico degli insegnanti e la conservazione integrale del carico degli alunni continuano quel nocumento alla scuola di cui tutti giustamente si sono preoccupati.

Luigi Einaudi ha rappresentato in questi giorni, nel *Corriere della Sera*, come la diminuzione degli orari scolastici possa in pari tempo giovare al miglioramento economico degli insegnanti, sgravando considerevolmente il bilancio dello Stato, e rinnovare le virtù della scuola, sgravando le menti giovanili da inutili pesi, e rendendo gradevole l'insegnamento. La riforma da lui proposta, già più volte affacciata dagli amici della scuola e accolta ora con largo consenso, deve essere completata ed integrata con uno dei compiti altamente educativi della scuola, fin qui trascurati: quello dell'educazione fisica.

Il disegno di legge dell'onorevole Credaro sente la gravità del problema, e reca alcune disposizioni utili in materia di educazione fisica. Ma non sa smuoversi dall'erroneo concetto, che ha guidato fin qui il legislatore, e continua a stabilire l'obbligo degli alunni di « frequentare regolarmente le esercitazioni pratiche di educazione fisica nella palestra dell'istituto cui appartengono, per due ore settimanali, in due pomeriggi liberi da altre lezioni » (art. 42), e coordina a questo concetto tutto un pesante organismo di scuole di magistero, di direttori di palestra, di diplomi e di assistenti. Tutto ciò complica un problema estremamente semplice e forse non è dannoso, soltanto perché è perfettamente inutile.

Carlo Cattaneo, aveva già, con mente geniale, veduto la connessione tra il pubblico insegnamento e l'educazione fisica. È vero che egli, il quale scriveva in tempi di servaggio straniero, vedeva soprattutto, nell'esercizio fisico della disciplina scolastica, il fine militare, per apprestare la gioventù alla difesa della patria. Ma egli voleva anche « che alla ginnastica

e all'esercizio delle armi debba venir indirizzata quella sovrabbondanza di vitalità e di moto che pulsa in tutte le fibre della gioventù, e che lasciata volgere altrove la conduce da un lato alla dissipazione, alla frivolezza, allo snervamento, dall'altro a una selvaggia brutalità: egli vedeva come l'insegnamento teorico potesse giovarsi delle istruzioni pratiche date all'aperto, davanti al gran libro della natura.

Quel concetto è stato oggi ripreso, con gli stessi scopi militari, dal senso pratico inglese, che ha formato in tutte le scuole le schiere degli *scout-boys*; e accenna ormai a persuadere, anche le scuole francesi, con gli *éclaireurs*, e finalmente anche la scuola italiana, a Genova, a Venezia. So che una mente organizzatrice di primo ordine, il professor Achille Sclavo, intende a Siena, con l'istituto dei *ragazzi esploratori*, a portare l'idea a contatto della nostra indole e dei nostri fini nazionali.

L'orario breve delle lezioni teoriche, rese veramente intense e feconde, è destinato ad integrarsi con l'istruzione pratica delle escursioni periodiche all'aperto. Vi sono intere discipline, a mio modo di vedere, che non richiedono affatto l'insegnamento chiuso e faticoso tra le pareti della scuola; ma possono, essere rese veramente proficue e piacevoli nelle libere esplorazioni, che le classi compirebbero due volte la settimana, sotto la guida di insegnanti capaci, di amatori volontari organizzati degni di fiducia, di maestri e d'assistenti d'educazione fisica. Geologia, mineralogia, botanica, geografia fisica, agraria ed altre discipline del genere, in quanto abbiano proposito di dare soltanto nozioni generali, troverebbero la loro sede degna in queste periodiche esercitazioni, che non debbono essere soltanto a scopo militare, ma soprattutto a scopo di facile e pratica informazione e a scopo di formazione fisica, morale e intellettuale della gioventù. E come si potrebbero dare meglio le prime e necessarie nozioni della storia dell'arte, se non in qualche visita ai monumenti artistici, di cui è ricca ogni regione italiana? E come si potrebbe render meglio evidente una lezione di storia, se non accompagnandola da qualche visione di luoghi storici o di monumenti? E non è questo il modo più acconcio per formare la mente dei giovani?

Né si dica che la stagione può impedire le esercitazioni periodiche. Intanto, potranno essere sempre preveduti ed eseguiti spostamenti e compensi; e poi si potrà scegliere la mèta acconcia ad ogni stagione. Ma l'educazione fisica non può e non deve essere inutilmente isolata nelle palestre e resa odiosa da discipline inconcludenti; ma dovrà accoppiarsi, come voleva il Cattaneo, alla formazione morale dell'animo dei giovani e alla preparazione intellettuale delle loro menti. Ecco subito un'altra riforma, che risparmia grosse spese allo Stato, e lunghe noie ai giovani; e rende invece infinito profitto ai corpi e alle menti giovanili.

Non è con l'istituzione dei *dopo-scuola* che si può sul serio giovare alla scuola, né limitando lo sgravio delle materie all'agraria dei corsi normali. I *dopo-scuola*, a volte utili, possono diventare albergo di noiose ore o di meditazioni inconcludenti; e l'agraria, a mio parere, non deve essere assolutamente soppressa, soltanto perché dovrà essere in altro modo insegnata.

Qualche dubbio solleva anche, nel progetto, l'aggravio delle tasse. Un aggravio era giusto, ma è diventato un inasprimento troppo improvviso e troppo forte e può volgersi a danno delle famiglie numerose della media borghesia, famiglie che meriterebbero invece facilitazioni e premi, sia per il beneficio che recano alla patria, sia perché perseguono coraggiosamente il fine di dare la migliore istruzione ai propri figliuoli. L'istituto dell'esonero totale e parziale è certo un utile correttivo, ma talvolta potrà premiare la inerte ed abile diligenza, non le attitudini e l'ingegno, spesso disuguali. Né mi sentirei di approvare la differenza proposta tra scuole tecniche e ginnasio, differenza che mi pare un nuovo danno alla scuola classica.

Questi ed altri dubbi solleva il disegno dell'onorevole Credaro, che attesta tuttavia, lo ripeto, un utile lavoro e un grande amore per la scuola. Esso ha il merito di aver affrontato il problema della riforma, anche se questo problema ha toccato soltanto in punti secondari e laterali, ritraendosi quasi pauroso davanti a qualche riforma semplificatrice che poteva essere utilmente contemplata. Se dovesse aver effetto di ritardare i mutamenti, che sono richiesti da ogni parte a gran voce, recherebbe involontariamente un grave danno alla scuola; ma potrà essere di grande beneficio, se, correggendo qualche erronea concessione o rinunciando a qualche inutile proposta, persuaderà invece, nelle sue stesse disuguaglianze, ad affrontare in pieno il problema della riforma della scuola media.

Né si dica che il problema è troppo difficile e che trova gli animi divisi. È questo un comodo mezzo di procrastinazione e di conservazione. Sulla riforma della scuola si è formata, in questi ultimi anni, una coscienza comune e concorde, almeno nelle linee generali. Si tratta soltanto di saperla raccogliere e interpretare.

Arrigo Solmi.

MARGINALIA

Laura Milani

Colei che è scomparsa così inaspettatamente ed immaturamente, suscitando un cordoglio così sincero ed accorato, era figlia di Domenico Comparetti e consorte di Luigi Adriano Milani; ma ella aveva in sé stessa tanto da farsi distinguere anche senza i nomi che portava. Eppure è difficile dire perché. Ella era una bella e colta signora, una donna di spirito, una padrona di casa piena di tatto e squisitamente gentile; ma quante signore non saranno pronte a riconoscere anche sé stesse, e non senza ragione, in quest'elogio? Eppure non sono la signora Laura.

Forse più di quell'elogio positivo, riuscirà a far capire chi ella era, a chi non la conobbe, un elogio fatto in forma negativa. Ella non avrebbe voluto essere un'intellettuale, pur avendo, o forse perché aveva, un elevato intelletto e un forte giudizio; non si dava pensiero di stare in corrente con le ultime novità; si teneva volentieri e con sincera naturalezza in disparte, quando poteva, e forse non era tanto fiera di saper essere la padrona di casa nel suo salotto quanto di saperlo essere in tutta la casa. Era una vera donna. E tanto più forse perché credo avesse un poco combattuto anche con sé stessa per diventare quale era. Ella lasciava scorgere talvolta una lieve ombra di pessimistica amarezza, nei primi anni che la conobbi, e non era senza pericolo esporsi alle punte dell'ironia, che aveva facile e che non sempre riusciva a trattenere in tempo, come voleva, sul sommo delle labbra. Ma ella tendeva verso una serenità e un equilibrio, che di giorno in giorno più si affermava nel suo spirito, contribuendovi le sue cure di madre esemplare per l'ultima nata, la sua Elisa, la sua Dolcina, che fu a lei anche ispiratrice di teneri versi, di alcuni de' suoi caratteristici versi, noti per ora solo a pochi amici.

Nel 1908 fu tra le prime e principali fondatrici del fiorentino *Lyceum*, e sua fu la relazione, sue furono senza dubbio in parte anche le giudiziose idee della relazione, nella quale il Comitato promotore esponeva che le signore fiorentine non potevano fondare un circolo di professioniste, secondo il vero modello inglese, ma volevano fondare un circolo di signore intelligenti, pronte a favorire e secondare ogni bella iniziativa. E nel *Lyceum*, a cui diede poi, fino a quando poté, molta della sua attività, sarà stata, io credo, quale nel suo salotto, uno spirito elegante ed arguto ma una signora semplice e schietta e buona, ed uguale con tutti.

Non mi sono mai accorto che facesse differenza tra uomini celebri e non celebri, e che, non dico si trovasse meglio, ma mostrasse di trovarsi meglio con quelli che con questi. Sono sicuro poi che, tra gli uni e gli altri, dovendo proprio scegliere, avrebbe ancora preferito le graziose e vispe ragazzine e giovinette, figlie delle sue amiche e dei professori colleghi del professore, o amiche della sua piccola Elisa, delle quali amava essere circondata per trovare il modo di tenerle allegre, specialmente quelle che, per un motivo o per un altro, ne avessero più bisogno. Per il suo salotto, dunque, passavano spesso persone celebri, ma senza privilegi o diritti speciali, senza che si mettesse in subbuglio per esse o che al loro passaggio rimanessero tanto o quanto conculcati i diritti acquisiti degli umili, senza che questi si sentissero meno apprezzati o meno amati. Il salotto della signora Laura era quello che era perché non aspirava ad esserlo.

Ci si stava bene, ecco il segreto, che non è poi un tanto piccolo segreto! E mi perdonino i carissimi amici, il marito ed i figli, essi sui quali pesa più che su tutti il doloroso sentimento dell'irrevocabile passato, se io in questo momento non so esprimermi che col passato, benché di ciò che era spetti tanta parte di merito anche a loro. Ci si stava bene, perché ci si stava con agio, in una tranquilla e deliziosa intimità. Non era un porto di mare, dove i visi sono sempre nuovi, visi di persone che nascondono sotto un involontario sussiego un involontario imbarazzo, o di persone frettolose che hanno avuto un momento di curiosità, ma, pronunciate quattro frasi, possibilmente spiritose (così si chiamano), soffocato uno sbadiglio, infilano la porta e via, per non tornare mai più. E non era una palestra, né un palcoscenico; era un luogo di equilibrato e vivo e geniale riposo. Perciò, anche chi non aveva perduto la sua giornata e non sentiva il bisogno di continuare a tenere in esercizio o di «trenare» faticosamente il proprio cervello, pensava con desiderio che poteva passar la serata in casa della signora Laura, dove non si cercavano per ospiti solo dei cervelli. Ivi, in una cara continuazione della propria casa, o di una propria casa ideale, poteva con interesse e con gioia ascoltare, e poteva, sicuro di essere ascoltato, anche parlare, o, sicuro che si sapeva rispettare il silenzio, anche tacere, anche sognare. Dormire, no, né sbadigliare non era possibile, e non si vide mai, benché paia cosa tanto strana ed inverosimile.

Quanti italiani e stranieri sono stati accolti nella palazzina del Viale Principe Eugenio? Forse un archeologo, un filologo, uno studioso d'arte di qualche nome non passava per Firenze senza affacciarvisi; ma non erano soltanto filologi, eruditi, dotti i suoi visitatori o frequentatori, poiché vi regnava un elevato e savio eclettismo. Passavano e non avevano fretta di andarsene, ma quando se n'erano andati si ricordavano e desideravano di ritornare. L'intimità che ivi si respirava, la spontanea, delicata, attenta cordialità di tutta la cara, veramente invidiabile e impareggiabile famiglia, aveva sugli ospiti questo effetto, che subito si sentissero amici tra loro e continuassero poi ad essere amici. Forse se, come nel medio evo, ci fosse stato anche ai nostri tempi bisogno di pensare a far fare le *paci*, pochi luoghi come la casa della signora Laura sarebbero stati adatti per prepararle. Così si tessevano ivi le fila di relazioni, che poi resistevano al tempo e alla lontananza, e il salotto della signora Laura ne rimaneva sempre come il centro ideale; rimaneva come il centro ideale di molti affettuosi pensieri, di molti cari ricordi, di molte gentili ispirazioni ch'erano sparse per assai lontani paesi del mondo, e che pur non cessavano di rivolgere ogni tanto verso di esso con desiderio il loro volo.

Anni addietro, uscendo di lì una sera con un giovane e valente archeologo tedesco, col quale avevo stretto subito una grande amicizia, egli, mentre si passeggiava sotto una bellissima e soave luna primaverile, mi manifestò che aveva la più viva ammirazione per la signora Milani, ma che, avanti di conoscerla, aveva temuto di rimaner deluso nella sua molta aspettazione. Come mai? Egli mi raccontò che, quando la prima volta era venuto in Italia, il Mommsen gli aveva detto: si fermi a Firenze, se non fosse altro per conoscere la signora Milani, che tra le signore italiane lo merita. Forse le sue parole furono anche più calde di quelle che io riferisco; ma il giovane archeologo alla signora non aveva avuto il coraggio di ripetere ciò che dal Mommsen aveva udito, e glielo dissi io. È naturale che le facesse piacere, e sorrise, ma non so che l'aneddoto avesse per opera sua nessuna diffusione. Così il villino del Viale Principe Eugenio se ne stette sempre modesto, all'ombra dei grandi alberi del viale, quasi nascondendosi nella sua lieta e viva solitudine; il salotto della signora Laura non aspirò a prendere posto in prima linea, a salire di categoria, ad essere classificato ufficialmente, ma esso ebbe ed avrà un suo posto invidiabile e indimenticabile nei ricordi di molti cuori che, lontani nei più diversi paesi, in quest'ora si sentono più che mai legati da un comune acerbo rimpianto.

E così avvenne che tante persone, così diverse tra loro, non sapendo l'una dell'altra, si trovarono raccolte davanti alla casa di lei, a rendere alla sua salma un estremo tributo di affettuosa ammirazione e di compianto, nel comune accorato sentimento che tutti avevano fatto una grave perdita. E il corteo funebre procedette, muto e composto, come di rado si vede, assorto veramente nel pensiero della repentina scomparsa di questo luminoso sorriso di donna, che aveva brillato serenamente anche nel suo istante supremo, quasi ad abbellire di un raggio di mitezza e di pace il suo crudele destino.

E. G. Parodi.

★ **Al Politeama Fiorentino.** — Per il concerto Visconti-Respighi-Certani c'era, al Politeama Fiorentino, non molta gente: certo assai meno di quella che accorse ad ascoltare un recente non memorabile concerto orchestrale, diretto da un maestro che dicevasi ex-direttore di orchestre di Lipsia, Amburgo, ed altre città tedesche. Il nazionalismo del buon pubblico italiano in genere e fiorentino in ispecie è ancora — nel campo dell'arte musicale che si può prendere sul serio — del tutto *in fieri*: una qual si sia etichetta straniera attaccata al nome di un mediocre concertista o di una mediocre orchestra attira ed interessa il nostro buon pubblico assai più del vero merito di tutta escamo nostrana. Tanto peggio, in ogni modo, per coloro che non assistettero al concerto dell'altra sera, ché, in verità, a Firenze non se n'era avuti da molto tempo di ugualmente interessanti. Il conte Guido Carlo Visconti di Modrone è un buon pianista-esecutore e possiede, ciò che più conta, un temperamento musicale sensibilissimo. Tanto il delizioso *Concerto in fa maggiore* (N. 6) di Bach, quanto le bellissime *Variazioni sinfoniche* del Franck ebbero in lui un interprete-esecutore lodevolissimo. Soltanto avrebbe giovato alla perfezione dell'esecuzione un po' meno di *pedale* nel *Concerto* e un po' più di energia nelle *Variazioni* (l'egregio artista fu soprattutto ammirevole nei passi espressivi di dolcezza). Il *Concerto per violoncello e orchestra*, del Dvořák, è bello e interessante a tratti, non interamente. Vi sono, qua e là, episodi pieni di freschezza d'inspirazione, non inferiori a simiglianti episodi — dolci a ricordare — della sinfonia *Aus der neuen Welt*: ma vi sono anche, e non son pochi, tratti di puro *verbiage* inconcludente, che si fanno ascoltare senza dar noia soltanto in grazia della loro sempre interessante disposizione strumentale.

Il Certani, che è un ottimo violoncellista dalla cavata non molto ampia ma dolce e penetrante, seppe far risaltare non solo la sua valentia di esecutore ma anche le sparse bellezze della composizione. E credo che tanto il Certani quanto il Visconti avrebbero potuto essere anche maggiormente apprezzati se il concerto fosse stato dato in ambiente più adatto. Il magnifico Politeama Fiorentino mi pare, per concerti di solisti, troppo vasto; e se poi i solisti sonano con accompagnamento di orchestra non si può evitare che fra la sonorità del loro strumento e quella dell'orchestra non si avverta uno spiacevole squilibrio. Nei tre concerti, del Bach, del Franck e del Dvořák, l'orchestra fu diretta molto efficacemente da Ottorino Respighi. Ma del Respighi convien parlare, più che come direttore d'orchestra, come compositore. Le tre composizioni sue incluse nel programma sono composizioni quali non avviene di poterne ascoltare di frequente: considerevoli sotto ogni aspetto, per molti rispetti ammirevoli. La *Ouverture Carnevalesca* mi pare, delle tre, la meno bella, sebbene sia di essa sempre interessantissimo e piacevolissimo lo strumentale (già lo scrissi tre anni or sono e lo ripeto oggi: Ottorino Respighi è dello strumentale, in Italia, un maestro). Ma il *Notturno* e la *Danza dell'Aurora* (tratta, questa, dall'opera *Semirama*) sono composizioni, più che interessanti, veramente belle, e scritte, grazie a Dio, da un musicista che *sente* sinfonicamente (quanti ce n'è, in Italia, dei quali si possa dire altrettanto?). Il nostro pubblico fu soprattutto colpito dalla bellezza della *Danza*, sì che ne chiese insistentemente, con vivissimi applausi, il *bis*. A proposito di applausi aggiungeremo che tutti i pezzi del programma furono accolti con vivissime e unanimi dimostrazioni di gradimento. I. P.

★ **Wanda Landowska alla Filarmonica.** — È stato un doppio successo e una duplice rivelazione: dell'artista colta e squisita e della persistente vitalità del clavicembalo da lei rimesso in onore. Almeno per il pubblico fiorentino: poiché all'estero ed anche in altre città italiane il talento della geniale musicista si era già da tempo e luminosamente affermato. Wanda Landowska — l'autrice di *Musique ancienne*, l'interessantissimo volume così ricco di geniali osservazioni sullo stile, sull'interpretazione musicale, sugli strumenti e sugli artisti — già si era raccomandata all'attenzione degli studiosi come osservatrice fine ed originale di cose musicali. Dedicandosi allo studio profondo del clavicembalo, lo strumento di Couperin, di Purcell, Bach, Haendel, Scarlatti, essa è riuscita ad essere qualche cosa di più d'una concertista specializzatasi in uno strumento da gran tempo messo in disparte. Oltre a far rinascere lo studio del clavicembalo, essa ha dimostrato col fatto di quanto giovamento possa essere alla perfetta comprensione delle opere di quegli antichi e gloriosi maestri il poterli eseguire sul medesimo strumento sul quale e pel quale essi le ideavano. Se qualche dubbio poteva sussistere in proposito, le sue esecuzioni magnifiche per nitidezza, meccanismo, colorito e nobiltà di stile lo hanno ormai eliminato del tutto. Le *Variazioni* e *Il fabbro armonioso* di Haendel, il *Concerto in stile italiano* di Bach, i brani di Rameau e di Purcell, la *Sonata in la magg.* di Scarlatti parvero l'altra sera assumere sullo strumento a penna (suscettibile di effetti, di delicatezze ed anche di sonorità insospettate) la loro vera ed unica fisonomia, quale il pianoforte forse non ha mai potuto darci. La gentile concertista aggiunse, a richiesta del pubblico che non si stancava di applaudire, molti pezzi fuori programma, dei quali l'arte sua, finissima e potente al tempo stesso, fece altrettanti piccoli capolavori. Già nella *Sonata in re magg.* di Mozart, in quella in *mi* di Haydn e in un brano di Schubert essa aveva dimostrato notevoli qualità pianistiche: ma certo in Wanda Landowska la clavicembalista supera di gran lunga la pianista; ed è dinanzi al clavicembalo che essa ci dà l'intera rivelazione di un talento non comune, di un temperamento artistico mirabilmente equilibrato. C. C.

★ **Le profezie di Lamartine intorno ai Balcani.** — È noto che Lamartine nel 1832 fece un lungo viaggio in Oriente portando provvigioni d'ogni genere, una biblioteca di cinquecento volumi, un arsenale d'armi e una gran voglia di conoscere quei paesi a lui ignoti, la Turchia, la Grecia la Palestina. Nel ritorno, l'anno seguente, Lamartine passò per Costantinopoli, Ciatalgia, Adrianopoli, Filippopoli, Sofia, vivendo tra quelle popolazioni e facendo osservazioni a proposito delle quali l'*Opinion* oggi osserva che Lamartine uomo politico è stato preso troppo poco sul serio e meriterebbe invece un più attento studio. Le linee seguenti scritte nel '33 provano, ad esempio, che egli sapeva vedere assai lontano: «I bulgari disprezzano ed odiano i turchi; essi sono completamente maturi per l'indipendenza e formeranno con i serbi loro vicini la base degli stati futuri della Turchia d'Europa; il paese che essi abitano sarebbe ben presto un delizioso giardino se l'oppressione cieca e stupida non del governo, ma dell'amministrazione turca li lasciasse coltivare la terra con un po' più di sicurezza. Essi hanno la passione della terra!» La regione da Costantinopoli ad Adrianopoli non piacque a Lamartine, che tuttavia ne protrasse la descrizione. Ma ecco che egli ritorna ad interessarci quando parla dei serbi, pur lamentando di non conoscerli più a fondo: «Se questo popolo, come esso lo desidera e lo spera, diventa il nucleo d'un nuovo impero slavo unendosi con la Bosnia, una parte della Bulgaria e le orde bellicose dei montenegrini, l'Europa vedrà un nuovo stato sorgere dalle rovine della Turchia e coprire le vaste e belle regioni che regnano tra il Danubio, l'Adriatico e gli Alti Balcani. Se le differenze di costumi e di nazionalità resistono troppo a lungo a questa fusione, si vedrà almeno nella Serbia uno degli elementi di questa federazione di stati liberi o di protettorati europei destinati a colmare il vuoto che la sparizione dell'impero ottomano lascerà in Europa ed in Asia». Lamartine va più lontano ancora ed augura al futuro impero slavo l'accesso al mare Adriatico..., «a quel mare Adriatico che gli darebbe ben presto dei porti ed una marina tali da avvicinarlo all'Italia....». Mai poeta fu miglior profeta e mai profezia fu più esplicita, ragionata e giusta. Fin dal 1833 Lamartine ha predetto la fondazione d'una Serbia, d'una Bulgaria, l'elevazione economica del paese dopo la cacciata dei turchi; ha predetto che i serbi e i bulgari sarebbero stati la base degli stati futuri della Turchia d'Europa, ha veduto l'obbligo pel futuro regno serbo di avere una «finestra» sull'Adriatico, ha predetto una federazione balcanica, ha predetto che la disfatta turca si stenderebbe sino alla Turchia asiatica. Per un uomo che non si intendeva di politica estera le predizioni sono considerevoli.

★ **La piccola Venezia a Versailles.** — Diciam meglio, nei giardini di Versailles che oggi Pierre de Nolhac illustra in un libretto delizioso. Il Canal Grande tracciato nell'asse del castello e che prolunga la prospettiva dei giardini a Versailles fu una delle principali creazioni di Luigi XIV quando s'allargò il Viale Reale e s'inaugurarono gli «effetti» del Bacino d'Apollo o dei Cigni. Il canale, prima di proporzioni modeste, fu allargato a partire dal 1671 e prese in pochi anni la forma grandiosa che oggi gli vediamo. Ha 1520 metri di lunghezza su 120 di larghezza.... Lo specchio d'acqua vicino al Bacino d'Apollo formava un tempo il porto dei battelli riuniti sul canale. Questa flottiglia, che è stata conservata sino alla Rivoluzione si componeva, al tempo di Luigi XIV, di navigli d'ogni specie, eleganti riduzioni di scialuppe, di galere ed anche di fregate, costruite da ingegneri della casa reale. Più d'una volta tentativi di forme nuove furono provati sul canale di Versailles dove lavorarono i migliori carpentieri del porto di Dunckerque. Tourville, Duquesne, il marchese di Langeron furono chiamati a volta a volta a far disegni e a sorvegliare le costruzioni. Se la flottiglia di Versailles tiene un posto nella storia della marina francese, ne ha uno anche in quella dell'arte. Le graziose imbarcazioni furono sempre scolpite e decorate dai migliori artisti come Tubi, Maseline, Marsy e specialmente Filippo Caffieri capo della dinastia celebre degli scultori di questo nome e i fratelli Keller fusero all'Arsenale tutta la piccola artiglieria d'una nave da guerra in miniatura di cui un cannone tirava a polvere. La più bella imbarcazione era la «gran galera» con i suoi scudi e le sue sculture, le sue tappezzerie, le sue banderuole tutte di seta, d'oro e di cremisino. Essa ricordava la *Reale* scolpita da Puget pel Mediterraneo, della quale era quasi una riproduzione.... La Repubblica di Venezia aveva offerto al Re pel suo «Canal Grande» delle magnifiche gondole dorate di cui le prime giunsero a Versailles nel 1674. Esse erano guidate da gondolieri veneziani inviati contemporaneamente ai battelli. Costoro attirarono, a poco a poco, un certo numero di loro concittadini che formarono, con i provenzali sudditi del re, gli equipaggi regolari del canale. Ben presto si sviluppò, in un angolo del parco, una specie di corporazione nautica raggruppata con regolamenti e costumi quasi come in una «piccola città» chiusa da mura i cui cittadini dai nomi italiani si moltiplicarono e vissero in pace sino alla fine del secolo XVIII. Le loro basse casette sono ancor oggi in parte conservate e portan tuttora il nome antico di *Piccola Venezia*... È inutile il dire che sul Canal Grande di Versailles Luigi XIV e la sua corte cercarono di imitare le grandiose e fantasticamente luminose feste del Canal Grande vero, quello di Venezia, imbarcandosi spesso nelle gondole veneziane e trasfigurando il canale e i bacini con grandi effetti d'acqua e di luce.

★ **Le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa.** — Anche il teatro greco di Siracusa sta per rinnovarsi e risorgere con alcune rappresentazioni classiche che vi verran date nella primavera del 1914. L'idea di rinnovare e ripopolare il teatro non è nuova — leggiamo nell'*Aretusa* — ma, per parecchio tempo vagheggiata da vari cittadini, rimase sempre nello stato di silenziosa aspirazione. Ora è risorta gagliarda specialmente per opera di un giovane patrizio innamorato della bellezza classica, Mario Tommaso Gargallo, il quale alla sua iniziativa ha già fatto aderire Corrado Ricci, Ettore Romagnoli e Gustavo Salvini. Il Gargallo in una solenne adunanza tenuta in questi giorni ha illustrato l'importanza gloriosa che può aver la rinascita del teatro greco siracusano. «Chiunque sul principio del crepuscolo in quell'ora che volge al desio — egli ha detto — si sia ritrovato sui gradini del nostro teatro greco, non può essere rimasto insensibile al fascino che emana dalla meravigliosa e dolcissima visione che di là, agli occhi ed al cuore danno il vetusto monumento, il digradar degli agrumeti densi, la città molle adagiantesi tra il mar Jonio e il placido vastissimo porto. Subitamente rapito, lo spirito che non sa distanze, rifà tutto il tempo trascorso e vola al periodo più glorioso della storia di Siracusa e rivede come in sogno risorgere ovunque portici e palazzi e nella lontana Ortigia in un trionfo di purpurea luce, maestoso levarsi il tempio sacro ad Atena cui altri templi e nobili edifici fanno degna corona, e lungi a destra sorger sui piani e le paludi il tempio del Tonante invitto, confuso nell'ombra

della prima sera. E vede ripopolarsi piazze e strade, case e giardini ed affollarsi il teatro di coronato popolo, intento al recitar degli attori maestosi. Oh, per un momento almeno e magari solo in parte poter rievocare un simile spettacolo! E non sarà possibile? Non potranno esser rialzate le città cadute nè richiamati in vita gli antichi abitanti. Ma i luoghi sono pur gli stessi, lo stesso è il glauco mare, la stessa è la lontana orizzontale linea dei monti tanto cara ai greci; come allora, il sole indora questa terra albergo dei Numi, e quanti ricordi, quante tracce dell'antico splendore e, fra tutte, imponentissimo il teatro, il teatro che vide i trionfi di Eschilo, dove Epicarmo creò la commedia e Formide innovò scene e costumi ». Tra grande entusiasmo si è dunque deciso a Siracusa di imitare l'esempio dato da Firenze col teatro romano di Fiesole ricorrendo alla stessa esperienza fiorentina per consiglio. Le rappresentazioni nel teatro greco di Siracusa dovrebbero tenersi tra gli ultimi d'aprile e i primi di maggio del prossimo anno e il comitato generale sotto la presidenza del Sindaco ed il Comitato esecutivo si sono già posti di buona lena al lavoro per la riuscita dell'ottima impresa che ha già assicurato appoggi entusiastici ed alla quale auguriamo larga fortuna.

★ Shakespeare e la causa della pace tra i popoli — William Shakespeare è il più grande valore internazionale che l'Inghilterra posseggа ed abbia mai posseduto e la *Review of Reviews* lamenta che il popolo inglese non cerchi di persuadersene e di realizzare praticamente l'efficacia di questo possesso. È inutile — essa dice — stare a discutere se le opere meravigliose che vanno sotto il nome di Shakespeare sono state scritte da lui o da Bacone o da Tom o da Dick. L'importante è che queste opere sono grandi, più grandi ed eterne del loro autore che, qualunque sia stato, è ormai morto. L'importante è che queste opere attirerebbero l'attenzione dell'Inghilterra e del mondo intero anche se fossero rappresentate senza il nome del loro autore. In questo mese Stratford-on-Avon, la piccola città dove il bardo è nato, ha festeggiato con grandi cerimonie e belle rappresentazioni il giorno natalizio del suo poeta e, secondo la rivista, l'Inghilterra ha perduto una buona occasione per stringere in amichevoli contatti coloro che in questi tempi di guerre e di eccidi han bisogno di trovare, magari nella letteratura, un qualche cosa che li accomuni con gli stranieri. Shakespeare è uno dei più alti ed internazionali comuni denominatori e dovrebbe essere adoperato per la causa della pace e della fratellanza tra i popoli. Senza diminuire l'importanza delle feste che ogni anno Stratford-on-Avon tributa al suo poeta, bisogna dire che esse non sono altro che una pallida ombra di quelle che si dovrebbero realmente celebrare. Le opere di Shakespeare sono rappresentate in tutti i paesi, in qualcuno più assiduamente e seriamente che in Inghilterra. Queste opere sono pubblicate in tutte le lingue e i più grandi attori d'ogni nazione si onorano nell'affrontare l'interpretazione d'un personaggio shakespeariano. Eppure l'Inghilterra è contenta di manifestare i suoi entusiasmi per Shakespeare dentro una piccola cerchia, dando loro un'importanza semplicemente parrocchiale. Ciò che si desidera dunque sono delle celebrazioni di Shakespeare internazionali. Bisogna che alle cerimonie che ogni anno d'aprile si tengono per onorare il poeta a Stratford-on-Avon partecipi sempre almeno una nazione. Bisogna che si costituisca un comitato composto delle più autorevoli personalità inglesi, il quale inviti per l'occasione quanti all'estero si sono onorati onorando Shakespeare. D'altra parte nella stessa occasione sarebbe bello far recitare le tragedie e le commedie del poeta inglese da attori stranieri. Questo sarebbe un doveroso omaggio al culto che anche nei teatri non inglesi si tributa al sommo autore inglese. La *Review of Reviews* spera che qualche cosa si farà subito in questo senso e che l'anno prossimo, d'aprile, qualche ammiratore, anzi molti ammiratori del continente saranno invitati a venire a bruciare il loro incenso sulla tomba del poeta.

★ L'introduttore di Beethoven in Inghilterra. — Chi fu l'introduttore di Beethoven in Inghilterra? Lo rivela un articolo del *T. P.'s Weekly*. Fu un certo William Gardiner di Leicester, un modesto ma appassionato studioso di musica. Tra le conoscenze del Gardiner che nacque nel 1770, proprio l'anno della nascita di Beethoven, era una signora Bowater la quale aveva vissuto per molti anni a Bonn, ma quando i francesi invasero i Paesi Bassi si decise a riprender la via dell'Inghilterra. Essa fu accompagnata ad Amburgo dall'abate Dobler, cappellano dell'Elettore di Colonia, il quale abate fu dichiarato ad Amburgo un emigrante e fu costretto in fretta ed in furia ad andare a stabilirsi a Leicester con la signora Bowater. L'abate Dobler era un ottimo suonatore di violino, aveva anche diretto molti concerti nel castello dell'Elettore ed aveva avuto nella sua orchestra un rosso e capelluto ragazzo, Lodovico van Beethoven, i cui meriti artistici gli si erano subito tanto imposti che a sua istigazione egli era stato mandato a Vienna a studiar musica sotto Haydn. Una delle prime produzioni di Beethoven era stato un concerto per violino e l'abate, partendo, aveva cacciato la partitura di questo concerto in una sua valigia. Quando si trovò a Leicester non seppe far di meglio che tornare a divertirsi con la musica in casa della Bowater dove fu invitato anche, come il miglior intenditore del luogo, il Gardiner. Fu proprio il Gardiner che una sera scoprì la partitura beethoveniana e la volle leggere subito. Ne rimase entusiasta e dichiarò che bisognava immediatamente far eseguire in pubblico il concerto. L'esecuzione ebbe luogo nel 1794 alcuni anni prima, cioè, che a Londra fosse conosciuto Beethoven. Un giorno che il Gardiner ebbe occasione di andare a Londra si affrettò a domandar notizie del giovane musicista del quale aveva fatto eseguire un concerto per violino, ma non riuscì a saper altro che questo: che si trattava d'un pazzo e che scriveva musica da manicomio! Egli non riuscì a trovar nessuno che possedesse una nota di Beethoven, ma sentì dire che la musica di lui, paragonata a quella di Haydn, era così strana ed inintelligibile che dava evidenti prove d'esser parto d'una intelligenza disordinata. Gardiner per fortuna aveva un amico in Amburgo, si rivolse a lui chiedendogli musica di Beethoven e, per quanto l'Europa fosse allora tutta in convulsioni per la guerra, riuscì a farsi spedire e a ricevere qualche pagina del giovane maestro diletto. Fu una grande consolazione. Nella solitudine di Leicester il Gardiner assaporò quelle partiture e continuò a dedicare a Beethoven un culto appassionato. Nel 1845, quando Bonn inaugurò una statua al sommo maestro, il Gardiner vecchio e stanco volle recarcisi. Andò anche ad ascoltare la *Missa solemnis* ma la sua commozione fu tanta che non potè resistere. Fu dovuto portare, in preda ad una violenta febbre, da un medico.

★ Maurizio Maeterlinck per Paul Fort. — Tutti ricordano che ora è qualche mese Paul Fort è stato eletto rumorosamente « Principe dei Poeti ». La elezione non mancò di suscitare polemiche non ancora sopite e pare non abbia giovato gran che alla buona fortuna del poeta stesso. L'elezione, anzi, sembra aver recato al poeta parecchi fastidi. « Quel vaso di fiori che m'è caduto sulla testa sette od otto mesi or sono — scriveva egli or non è molto a Maurizio Maeterlinck — ha ben poco accomodato le cose mie. M'ha ferito per sempre? In questo momento quel vaso, quel copricapo (m'han detto che è una corona) mi ha chiuso tutte le porte ». Il Maeterlinck cerca di dar qualche consolazione al povero poeta dedicandogli un articolo di fondo del *Figaro*. Se si è abbondantemente chiacchierato sul principe, non si è parlato affatto del poeta, egli scrive, pensando di averlo seppellito sotto le rovine di cartone di un regno che tutti s'eran sforzati di render conforme a quell'ideale un po' carnevalesco che molti uomini di spirito nutrono in fondo al cuore. Da qui comincia l'ingiustizia e non bisogna che il malinteso si prolunghi. Si sappia — esclama il Maeterlinck — che Paul Fort non è soltanto, più o meno suo malgrado, un principe d'operetta, ma innanzi tutto un vero ed anche un grande poeta. È tempo che gli si dia, e non solo nelle piccole cappelle e nelle torri d'avorio dei cenacoli, ma sulla piazza pubblica, la parte di gloria di cui ha diritto da vivo. « Non l'avremo sempre tra noi ed i rimorsi e le riparazioni verranno quando sarà troppo tardi. Io non mi lusingo che il mio appello quasi solitario valga a mutare il suo destino, ma forse risveglierà altre coscienze e, in ogni caso, farà tacere i rimproveri della mia ». Così il buon Maeterlinck crede suo dovere d'avvertire che Paul Fort è forse il solo poeta integrale che la Francia posseggа, ciò che non vuol dire che sia il migliore o il più grande. Tra i poeti degni di questo nome non v'è nè migliore, nè più grande, nè primo, nè ultimo. V'è quello che si legge più volentieri o che commuove più profondamente perchè si è in questo o quel momento della vita o si possiede questo o quel genere d'immaginazione e di sensibilità. In ogni caso, secondo il Maeterlinck, Paul Fort è il solo poeta integrale francese. Per la sua gloria e la sua sfortuna egli non può fare che poesia e gli è impossibile fare qualsiasi altra cosa. Pubblica uno dopo l'altro, con abbondanza disastrosa, una quindicina di volumi in cui l'universo, prati, boschi, storia, mitologia, città, oceani, cieli, trasmutati in ballate, danzano una ridda vertiginosa. È una prodigalità malefica: Paul Fort pubblica quasi delle enciclopedie poetiche, non ha misura, non ha senso critico.... Ma quante magnificenze, qual cuore ardente, quanta sostanza ed essenza di vera poesia! Maeterlinck dice di sentirvi un dono inimitabile ed incomunicabile.... Speriamo che Paul Fort, il povero principe, possa essergli grato del suo articolo!

★ Un poeta del Bengala. — Presentato al pubblico inglese da un altro poeta, W. B. Yeats, sta oggi facendo la sua prima apparizione nel mondo letterario anglosassone un poeta del Bengala che risponde al grazioso nome indiano di Rabindranath Tagore, un poeta la cui suprema musa è la semplicità e che merita, a quanto si dice, di essere paragonato a San Francesco per i suoi spiriti umili e la sua completa, assoluta, dedizione al divino. Il senso della sua poesia si può ricavare da questi suoi versi: « Il mio canto l'ha spogliata dei suoi adornamenti. Ella non ha nessun pregio di vesti e di decorazioni. Gli ornamenti troncherebbero la nostra unione, così si frapporrebbero tra me e te. Il loro tintinnio nasconderebbe i tuoi bisbigli ». « La mia vanità di poeta muore di vergogna dinanzi alla tua vista. O Maestro Poeta, io mi prostro ai tuoi piedi. Tu fa' che la mia vita semplice e diritta sia come uno zufolo di canna da riempire con la tua musica ». Rabindranath Tagore è ormai famoso sebbene sia ancora giovane e rassomiglia ad uno dei bardi degli antichi tempi perchè scrive contemporaneamente da sè le sue parole e le sue musiche. A diciannove anni egli compose la sua prima novella che fu seguita da varie opere teatrali molto rappresentate a Calcutta. Secondo un critico suo concittadino, egli non solo ha scritto la più bella poesia d'amore che sia mai stata scritta nella sua lingua, ma è nel suo paese « il primo dei santi che non abbiano rifiutato di vivere ». La vita che il poeta conduce è, però, fondamentalmente contemplativa. Egli si alza tutte le mattine alle tre e rimane immobile per due ore in contemplazione. Discende del resto da una famiglia di sapienti indiani religiosissimi come lui. Suo padre restava assorto in meditazioni per giornate intere e si racconta che un giorno, sulla riva d'un fiume, egli cadde in estasi dinanzi alla bellezza del paesaggio e i barcaioli che dovevano traghettarlo furono costretti ad aspettare otto ore prima che si riscotesse e si muovesse! La famiglia del nostro poeta ha dato molti altri uomini illustri; anche un fratello di lui ha fama di essere un grande filosofo. Rabindranath Tagore può essere paragonato a San Francesco anche perchè la sua poesia è una continua preghiera, l'arte della comunicazione con Dio, di attender la venuta di Dio. « O signore, — egli canta — dammi la forza di sopportare le mie gioie e i miei dolori! Dammi la forza di rendere il mio amore fruttifero per altrui! Dammi la forza di non far mai torto al povero e di piegar le ginocchia dinanzi all'insolenza! Dammi la forza di sollevar la mia mente al disopra delle futilità quotidiane e dammi la forza di cedere la mia forza alla tua volontà con amore! » Ed ecco come egli sente venire Dio: « Nei fragranti giorni del soleggiato aprile attraverso i sentieri della foresta, egli viene, viene, sempre viene. Nella piovosa oscurità delle notti di luglio, sui tonanti carri delle nuvole, egli viene, viene, sempre viene ».

★ Un corso di storia del giornalismo. — L. Piccioni, che ne dà notizia nella *Rivista d'Italia*, ha iniziato quest'anno all'Università di Torino un corso di storia del giornalismo italiano. È un tentativo nuovo, egli dice, negli annali dei nostri Atenei quando già da parecchi anni nelle Università di Berna, di Zurigo, di Ginevra, di Heidelberg — per non citare che le meno lontane da noi — la storia del giornalismo è argomento di corsi assai frequentati e stimati. Il tentativo italiano è riuscito in modo soddisfacente. Si tratta più che d'altro di scuotere l'indifferenza per un genere di indagini e di studi storici quasi completamente trascurato, di dissodare un terreno che si può dire vergine e che cela spesso tesori ignoti e miniere ricchissime di fatti e di notizie preziose per lo storico, pel sociologo, pel letterato, di aprire insomma un nuovo campo all'attività indagatrice della gioventù studiosa e alla feconda curiosità dei cultori pazienti e appassionati delle memorie storiche della loro città o della loro regione. All'Italia manca ancora una storia del suo giornalismo, proprio all'Italia a cui si può ben dire spetti il vanto di aver dato al mondo da quasi quattro secoli l'esempio dei fogli pubblici, e troppo tempo è già passato invano anzi con danno grave pel disperdersi continuo e sempre più pericoloso e più facile dei fogli stessi e delle loro collezioni, su cui quella storia deve pur essere condotta. Oggi come oggi, per la storia del giornalismo italiano c'è fin da preparare i materiali. « Non v'è soggetto — scriveva in proposito il Bonghi — che nel rispetto storico, politico, sociale, statistico, morale, meriti maggiori ricerche e certo ve n'han pochi che ne richiedano di più minute ». Quando il giornalismo delle varie città della penisola avrà avuto i suoi storici, quando dei più importanti ed autorevoli giornali e giornalisti si sarà conosciuta l'anima e il valore e i molti carteggi relativi ad essi saranno stati esaminati e sfruttati e l'occhio dello storico sarà penetrato più addentro nei loro rapporti e nella loro vita, allora soltanto potrà essere invocato il vero storico generale del giornalismo italiano. Ora di tutto questo vario, paziente lavoro pochissimo è stato fatto e non sempre con quella serietà e quel rigor di metodo indispensabili. Eppure basta gettare un colpo d'occhio su qualche catalogo di biblioteca o d'archivio, basta appena iniziare qualche ricerca in collezioni di vecchi giornali, basta anche sfogliare un volume e scorrerne le pagine ingiallite dal tempo perchè ci si apra un campo insospettato di studi e di speculazioni. Una promettente fioritura di studi sulle vicende del giornalismo di parecchie città e regioni nostre si ebbe dopo il 1881 quando l'Associazione della stampa periodica italiana pubblicò un *Sommario per la storia del giornalismo in Italia*. È probabile e sperabile che ora che questa storia può contare anche una cattedra, questi studi rifioriscano e continuino e si venga a poco a poco accumulando e discernendo quel materiale che permetterà di costituire una storia del giornalismo su vaste e salde basi.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Ancora sulle opere di Leonardo.

Nello scorso agosto informai in questo periodico sulle vicende della Edizione Nazionale delle opere di Leonardo da Vinci: reputo conveniente continuare a dirne adesso; e tanto più che le notizie odierne saranno intese con grande soddisfazione da tutto il pubblico intelligente, che tanto s'interessa a questo lavoro che ha importanza nazionale.

Ai commissari ricordati nel precedente articolo è da aggiungere Corrado Ricci, che per la sua competenza e per la sua posizione è una nuova forza nella Commissione. Se poi questa ha potuto, come vedremo, incominciare un periodo fattivo e manifesto del lavoro suo, è per il nobile e potente aiuto delle lire centomila donate da Gino Modigliani di cui si è potuto disporre, e per comprare tutto il lavoro fotografico Piumati, e per poter cominciare la campagna fotografica, inviando provetti e notoriamente sicuri operatori fotografici per tutta l'Europa, a raccogliere le esatte fotografie di tutto il disperso materiale vinciano.

Vadano perciò nuovi ringraziamenti a Gino Modigliani; e voglia la fortuna del nostro paese che egli trovi imitatori. Naturalmente, a suo tempo il governo nostro, troppo compreso dall'alto valore dell'impresa, farà anche finanziariamente il dovere suo.

Nell'ultima adunanza della Commissione, tenuta non è molto in Roma nell'Ufficio della vice-presidenza del Senato, e presieduta dal Blaserna, furono determinate le condizioni del lavoro da farsi, assunto da persone e da Istituti che dànno le massime garanzie di successo. Tutto il materiale vinciano che si conserva in Biblioteche ed in Istituti nostrani ed esteri, cominciando da questi ultimi, deve essere fotograficamente riprodotto, con i metodi odierni migliori. Tutte le garanzie sono prese perchè il lavoro riesca perfetto. I luoghi nei quali gli operatori fotografici devono condursi, perchè ivi è il materiale vinciano, sono i seguenti: Parigi, Londra, Windsor, Norfolk, Chatworth, Oxford, Hamburg, Weimar, Monaco, Vienna, Budapest ed altri. Le fotografie da eseguirsi sono in numero di 4000 circa, in dimensioni che variano da 90 a 390 millimetri. La raccolta deve esser completa nell'anno corrente. Un locale, mezzi e condizioni adatte serviranno per lo studio che i singoli commissari, ognuno per la sua parte, dovranno fare sul materiale vinciano, curandone la pubblicazione.

E riferendomi più specialmente a quanto già accennavo nel precedente articolo relativamente alle cose anatomiche di Leonardo, dalle quali nasce sempre più il sicuro convincimento che egli sia stato il vero restauratore dell'anatomia; poichè il numero dei cadaveri che sapientemente e mirabilmente dissecò e sezionò in Firenze, Milano, Pavia e Roma, e che meravigliosamente utilizzò nei suoi disegni, è superiore di certo a quello usato dagli anatomici dell'epoca sua, sia permessa una nuova raccomandazione.

Ho già accennato come per gentile intercessione della regina Maud di Norvegia, i *Quaderni di anatomia* di Windsor si siano già incominciati a pubblicare. Da allora, al primo quaderno con i facsimili splendidamente esatti di 13 fogli (70 disegni) con trascrizione e note, si è aggiunto il secondo quaderno di 24 fogli (240 disegni), che ha una straordinaria importanza, poichè contiene forse i disegni più importanti, quelli sull'anatomia del cuore umano, dove sono svelate e disegnate particolarità di struttura, di disposizione e di funzione mostrate vari secoli dopo. Ma vi ha di più: è già annunziata vicina la pubblicazione del terzo quaderno, contenente quanto è relativo agli organi della generazione, fogli che conosco e che so quale importanza essi hanno.

Se dobbiamo esser grati all'Istituto Anatomico di Cristiania che coll'opera degli anatomici Hopstock e Fonahn e dei filologi Ove e Vangensten ci ha dato la bellissima pubblicazione, sarebbe onesto desiderio che la edizione italiana giungesse in tempo per mostrare ancora l'opera nostra.

Pisa, aprile 1913.

Guglielmo Remiti.

★ Una leggenda veneta su San Pietro anche in Sicilia.

Signor Direttore,

Ho letto sul *Marzocco* (n. 17) la « Leggende venete di San Pietro » di Margherita G. Sarfatti.

Non credo sia inutile far sapere che l'ultima — « più graziosa e più ricca di significato.... e poetica » — esiste anche tra il popolo di Sicilia come la scrittrice l'ha riferita.

Una sola modifica porta la nostra leggenda: la madre di San Pietro andò nell'orto per cogliere una cipolla, invece di un radicchio.... e non disse neanche « Vada per i poveri » mentre ne gettava una foglia interrata.

Certamente in fatto di letteratura popolare non è la prima volta che si constatano simili casi; ma per un folklorista qui potrebbe esserci buon indizio di interessanti ricerche.

Con distinti ossequi

Messina, 24 aprile 1913.

Dev.mo
LUCIANO NICASTRO.

BIBLIOGRAFIE

ANDREA CORSINI, *Malattia e morte di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino.* — Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1913.

Quando, nel 1875, per necessità di restauri alle Cappelle Medicee di San Lorenzo, dovette schiudersi il sepolcro che serrava le spoglie di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino e di Alessandro de' Medici duca di Firenze, si pensò di profittare della non comune occasione per visitarne il contenuto, ed esaminare lo stato in cui si trovavano i resti dei due illustri personaggi. Fu steso un verbale di verifica delle relative operazioni, e furon fotografati i due crani rinvenuti nella tomba: dall'atto notarile relativo resulta che in quello di Lorenzo venne constatato « a sinistra della protuberanza occipitale, un foro causato da carie ».

Sebbene il professore Luigi Paganucci, allora insegnante di anatomia nel nostro Istituto di Studi Superiori, cui fu commesso di studiare con miglior agio i due crani in parola, stabilisse, in un suo *parere* pubblicato il 30 maggio dello stesso anno, tre mesi dopo l'apertura del sarcofago, che quella lesione doveva essere stata « cagionata manifestamente da un corpo acuminato », e sebbene, su questa indicazione, si potesse poi identificarla col postumo di una *trapanazione* dell'osso occipitale, intervento operatorio già ben noto ai chirurghi del tempo ed al quale in realtà Lorenzo de' Medici dovette sottomettersi per una ferita d'archibugio alla testa ricevuta il 20 marzo 1517, nella guerra per la rioccupazione del Ducato d'Urbino ritoltogli dai Della Rovere, tuttavia il primo e più rapido reperto anatomo-patologico sembrò ricco di notevolissima importanza, come quello che pareva convalidare il giudizio più autorevole e più diffuso fra gli storici, a proposito della malattia che avrebbe tratto a morte immatura, — ei non contava che 27 anni, — il giovane ed impetuoso nipote di Lorenzo il Magnifico.

Dal Giovio al Roscoe, infatti, dal Pitti all'Albèri, dal Capponi al Tommasini, dal Leoni al Bardi, all'Ugolini, al Reumont, tutti, — storici veri e propri, e cronisti, e diaristi, illustri ed anonimi, sincroni e lungamente posteriori, — sostengono Lorenzo de' Medici essere stato spento, il 4 maggio 1519, da *mal franzese*, cioè da infezione sifilitica. Ed il « foro causato da carie » in una delle ossa craniche, per la parvenza, per la località, per il suo valore di sintomatologia clinica, appariva proprio come il suggello di postuma ma indiscutibile diagnosi alla conclamata ipotesi.

Un giovane ed erudito sanitario fiorentino, il dottor Andrea Corsini, non nuovo alle sottili ricerche della critica e della esegesi medica, ha oggi, con un suo dotto e lucido studio che si intitola appunto: *Malattia e morte di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino*, ristabilita la verità dei fatti, distruggendo vittoriosamente la avventata e non di rado un po' maligna sentenza degli storici.

Con molta copia di documenti, tratti per la più gran parte dall'importantissimo *Minutario* delle lettere di Goro Gheri, fedele ed affezionato Segretario

del Duca, che si conserva, manoscritto, nel nostro Archivio di Stato, — e con diligente ed acuta disamina delle notizie da esso fornite, ha potuto ricostruire completamente il quadro nosografico della malattia che trasse al sepolcro Lorenzo de' Medici, ed interpretandolo secondo i dettami della scienza moderna, formularvi sopra una chiara e persuasiva diagnosi. Colui per il quale, se fosse vissuto, papa Leone X avrebbe fatto quel che un altro papa Medici, — Clemente VII, — fece poi per Alessandro, morì, non per sifilide, ma per tubercolosi diffusa, prima gastro-intestinale, e quindi polmonare.

Non certo ch'ei fosse dotato di singolare continenza, che non è mai stata virtù di casa Medici: perché anzi, come dice il Vettori: « *piacevoli le femmine* » aggiungendo però che « *per esse non offese mai alcuno et si contentava di quelle che gli volevano acconsentire* ». E seguita poi, con una curiosa pennellata che lumeggia stranamente i costumi del secolo umanista, in una interversione comparativa cui non può mancar qualche modernissimo sorriso, che egli era però « *dalla obscena libidine de maschi tanto alieno, chome se fussi nato in mezzo d'Alemagna* ».

Ma, in ogni modo, il sagace studio del Corsini non solo ripone in più pietosa luce la fine dell'infelice principe, ma anche lui assolve di maggior peccato: quello di aver contagiata la giovine moglie, Maddalena de la Tour d'Auvergne, e di esserle stato, così, causa di morte.

Proseguendo incidentalmente anche per essa il già intrapreso lavoro di critica dei documenti, l'autore giunge infatti a dimostrare che la madre di Caterina de' Medici soggiacque ad una rapida forma di *infezione puerperale*, contratta nel dare alla luce la figlioletta, cui si riserbavano sì alti destini Maddalena de la Tour d'Auvergne, pallida ed evanescente figura che altro cómpito non ebbe all'infuori dell'incremento nobiliare procurato per le sue nozze alla famiglia di mercanti affrettantisi verso la corona, precedette il marito nella tomba sol di pochi giorni. Ed, al tempo stesso, dall'esame e dalla indagine dei documenti, ha modo di stabilire anche la diagnosi dell'ultima malattia della madre di Lorenzo de' Medici, la superba ed ambiziosa Madonna Alfonsina Orsini: essa fu tratta a morte da una neoplasia maligna, — da un carcinoma; — che il Corsini propende ad opinare di localizzazione uterina, ma che a me, per quanto almeno può rilevarsi dagli accenni e dalle notizie con molta cura raccolte, sembrerebbe però doversi accagionar piuttosto alla sfera epatica o gastro-epatica.

Comunque sia di ciò, la bella e completa pubblicazione di questo sagace indagatore di vecchie carte, ha, per gli studiosi di storia della medicina e per tutti gli storici in genere, una notevolissima importanza, sia per la ricchezza delle fonti come per il rigore del metodo e per la salda argomentazione scientifica. Edita con eleganza di tipi e con leggiadra copia di illustrazioni da ritratti e da *tavole* del tempo, essa fa onore all'Istituto Micrografico Italiano, per opera del quale vede la luce; ed aggiunge lustro nuovo ad una Ditta fiorentina che già, su queste colonne, ebbe lode per altre sue opere, condotte con singolar finezza ed improntate a nobili ideali d'arte.

E se un giorno il dottor Andrea Corsini assolverà la promessa che fa traluccre dalla prefazione a questo suo volume, dandoci tutta quanta la *patologia e la clinica storica* della intera famiglia medicea, io credo ch'ei compirà geniale fatica dalla quale non solo la storia di una particolare branca della scienza, qual'è la medicina, ma anche la più grande storia, l'austera e togata *magistra vitae*, potrà ritrarre importantissimo giovamento, a spiegare non pochi dubbî e a dar ragione di molti meccanismi di fatti che ci rimangono oscuri e malagevoli a comprendersi.

G. R. P.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Si è detto, anche da valentissimi cultori del Risorgimento, come il Masi, che il materialismo storico prevalso in Italia non molti anni sono era stato la causa principale della trascuranza in cui erano caduti gli studî sul Risorgimento. Il libro di S. Nicastro (*Dal Quarantotto al Sessanta.* Contributo alla storia economica sociale e politica della Sicilia nel secolo XIX — Biblioteca del Risorgimento italiano) è la prova migliore della inesattezza dell'affermazione. Il Nicastro è un vero materialista della storia, studia con grande passione il Risorgimento, e dei suoi studi e del suo ingegno ha dato prova con questo grosso volume, « contributo, — come egli nota nel titolo — alla storia economica, sociale e politica della Sicilia nel secolo XIX ».

La novità della trattazione e dell'argomento consiste nell'aver fatto materia di un vasto studio un piccolo comune della Sicilia, Mazara, una grossa borgata più che una vera cittadina prima del '60, situata nella costa occidentale dell'Isola, non lontana da Marsala.

Il Nicastro non si propone d'illustrare la storia di quel piccolo comune, sibbene un fenomeno generale, esaminandolo in un campo ristretto, dove a lui è parso di potere seguir meglio le fasi di sviluppo del fenomeno stesso. Il disegno del lavoro è tracciato a larghe linee: il fatto politico non è considerato che in rapporto a quello economico e sociale, che anzi è posto quasi sempre in rapporto di causalità. L'A. giustifica quell'indirizzo di ricerche unilaterali così notando nella prefazione: « Ogni generazione considera un aspetto degli avvenimenti del passato: noi ci sforziamo di mettere in luce i fattori economici e sociali trascurati dai nostri padri, che studiavano soprattutto l'elemento politico ». È questa la confessione più schietta di un materialista della storia: e i resultati dello studio, da lui condotto con tali criteri, sono la prova migliore che le ricerche, sia pure unilaterali, costituiscono un vero contributo alla storia. Senonché non bisogna far molto a fidanza sul fattore economico nella spiegazione degl'impeti generosi di un popolo in quell'ora solenne in cui l'entusiasmo per un ideale patriottico esalta gli animi, e spinge al sacrificio della propria vita. In quell'ora non vi è materialismo storico, vi è la poesia della storia. « La speranza di subiti guadagni » che il Nicastro indica come ragione che spinse molti popolani a seguire Garibaldi da Marsala a Volturno è un errore di giudizio, dovuto al volere assurgere a teorie generali da alcuni fatti particolari. E non solo si tratta, io dubito, di errore dovuto ad elementi soggettivi, ma obbiettivi del campo stesso di osservazione. Quel campo di ricerche è molto angusto: quelle classi sociali che il Nicastro studia nel piccolo comune siciliano sono numericamente così ristrette, che talvolta gli atteggiamenti di quei gruppi più che da cause economiche generali derivano magari da motivi particolari.

Le osservazioni fatte non tolgono merito al libro pregevolissimo, che è uno dei primi, e per la Sicilia il primo, in cui la storia del Risorgimento è trattata sotto l'aspetto economico e sociale.

NOTIZIE

Riviste e giornali

★ **Luisa Colet ed i suoi amanti.** — La signorina Mestral de Combremont ha pubblicato in questi giorni un libro su Luisa Colet, in cui compaiono numerose lettere inedite di Victor Hugo e di Sainte-Beuve. Nessun uomo avrebbe osato scrivere una requisitoria simile. L'autrice se la prende in malo modo con Luisa meravigliandosi che essa abbia potuto essere amata da uomini tanto giudiziosi quanto illustri. Il nuovo libro è una specie di vendetta femminile contro la scrittrice romantica, che del resto di vendette si intendeva assai come lo prova il suo tentativo di pugnalare Alphonse Karr. Per fortuna, Karr riuscì a toglierle il coltello dalle mani e lo pose in cornice con la scritta « Dato da Madame Louise Colet, nella schiena ». Tuttavia una cosa non bisogna dimenticare: che Luisa era bella, tanto da poter venire paragonata alla Venere di Milo. Una fronte ammirevole, un naso puro, una bocca deliziosa, dei grandi occhi azzurri, una capigliatura bionda che incorniciava il suo volto di lunghi riccioli « inglesi ». Fu la sua bellezza che le acquistò così considerevoli amanti: Victor Cousin, pari di Francia, spiritualista ed eclettico che faceva pubblicare la sua cattiva prosa nella *Revue des Deux Mondes* ed intrigava per lei all'Académie; Alfredo de Musset, Alfredo de Vigny e Flaubert. Quest'ultimo *lasciava* la consuetudine mirabilmente per la corrispondenza del Flaubert in cui è veramente pietoso di veder a fronte il grande scrittore tenero e feroce con colei che Barbey d'Aurevilly chiamava « la Musa turbolenta, imprecatoria e spumosa ». Non aveva alcun ingegno, è vero. Eppure conobbe la celebrità; ma non vivrà nella memoria degli uomini che grazie alla qualità dei suoi amici fra i quali alcuni, Hugo e Béranger, ad esempio, giunsero a crederla donna di genio. La bella Musa facile conobbe anch'essa, però, le amarezze dell'abbandono, quando la sua bellezza fu sul declinare. Le ragioni fisiche della sua notorietà sparirono ed ella restò sola col suo egoismo, i suoi rancori e la sua abilità negli insulti.

★ **Il centenario di Hebbel.** — In occasione del primo centenario della nascita di Hebbel i cui ammiratori crescono di numero e d'entusiasmo ogni giorno di più, la Società letteraria di Amburgo, come leggiamo nella *Semaine Littéraire*, ha fatto erigere, affidando il lavoro all'architetto Hermann Grage, un monumento originale sulla tomba di Elisa Lensing di Ohlsdorf con questa iscrizione: « A Elisa Lensing, l'amica di Federico Hebbel », seguita da un pensiero dello scrittore: « Il più leggero vento d'avvent toglie all'uomo le corone di fiori; ma la più forte tempesta non strappa le corone di spine ».

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile.*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l' Italia. . . .	*L.* **5.00**	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l' Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 19 — 11 Maggio 1913 — Firenze

SOMMARIO

ANTICHI SPETTACOLI FIESOLANI

Firenze ritroverà ancora alla distanza di sei secoli la via delle sue colline per assistere ad una rappresentazione drammatica. Ritroverà quella dei colli fiesolani che dovette esser per lei la più battuta di tutte, se dobbiamo credere a ciò che ci resta della letteratura delle sacre rappresentazioni. È là che, o in qualche refettorio di convento o all'aria aperta, in qualche spianata piena d'ombra, il « Festaiolo » induceva gli attori di alcuna delle molte « Compagnie » che anche in città davano spesso splendidi spettacoli, più che a edificazione dei fedeli, a soddisfare il crescente gusto del popolo per la magnificenza degli apparati. Colà la Compagnia della *Cicilia*, aveva un suo oratorio, oltre la Cappella che possedeva in città, e non sempre il trattenimento era sacro. Là pure l' altra del *Vangelista*, la più famosa di tutte, e che a Firenze aveva il suo oratorio in via Guelfa, mandava spesso i suoi « Aquilini » a ripetervi qualcuno dei suoi drammi più belli, ad invito forse di qualche importante Festaiolo. E il pubblico accorreva in gran folla. Il prologo dell' *Abramo e Sara* ci rappresenta un padre e un figlio che s' avviano da Firenze verso la collina, e affrettano il passo incerti se troveranno posto, impensieriti di arrivar troppo accaldati e non sicuri se i loro vestiti saranno decenti. Dice il padre al figliuolo :

> E vo che noi andiamo
> ai fiesolani poggi,
> ch'io mi ricordo ch' oggi
> una festa non vista
> mai più, al Vangelista
> vi fa e rappresenta.

Il *Vangelista* aveva per insegna l' aquila e i suoi attori erano, come quelli di tutte le altre Compagnie, dei giovani che non oltrepassavano l' età di ventiquattro anni. E vi furono ascritti nientemeno che i figli stessi del Magnifico : di qui forse l' eccellenza dei suoi apparati e l' interesse ch' essi destavano, finché almeno Gerolamo Savonarola non riformò l' istituzione, togliendole ogni attrattiva profana, e forse diminuendo il concorso di coloro che erano avidi più delle emozioni artistiche che della salute dell' anima.

Comunque del resto stieno le cose, è certo che Fiesole conservò per tutto il secolo XV e forse anche nel XVI una preminenza notevole sulle altre parti del contado fiorentino nell'allestimento di spettacoli scenici. Chi scorra la più ricca collezione a stampa che abbiamo in Italia di sacre rappresentazioni, quella di Alessandro D' Ancona, si imbatterà non di rado nel nome della madre di Firenze. I due giovinetti del Prologo della *Disputa del Tempio* vanno « a Fiesole alla festa » e nell' annunziazione del *Giuseppe* gli spettatori sono avvertiti che sono « ragunati in questi poggi — Per fuggir le pazzie che si fanno oggi ».

Radunati spesso in qualche sala di convento, come s' è detto più sopra, ma non di rado anche all' aria aperta. Dove ? Non ci è dato di saperlo. Ma quest' altro ammonimento della *Conversione della Maddalena* è esplicito :

> Lascia giuochi e taverna
> e festa a quest' ombracolo
> ove un bello spettacolo
> oggi si rappresenta.

Non diversamente oggi, i moderni festaioli, che hanno da una più lontana sede spinti, con maggior comodità di mezzi, in cima al bel colle gli attori contemporanei di cui la sede abituale è nei chiusi teatri delle città, potrebbero dire agli spettatori mentre si affolleranno per quella stessa via che i loro antenati percorrevano col medesimo intento. Non si tratta di lasciare « giuochi e taverna », ma spesso le insulsaggini di qualche lunga farsa, o la noia di qualche inutile problema cosiddetto psicologico, e trovarsi così di fronte alla furia delle più oscure e delle più violente tempeste dell' animo : dinanzi ad uno spettacolo di pura e di grande bellezza, e nel quale la voce di un' arte che è più viva quanto più si allontana da noi nel tempo, esprime con parole definitive ed incancellabili gli eterni commovimenti dell' uomo.

Anche oggi, del resto, come nel quattrocento, è nell' intenzione dei promotori di allestire uno spettacolo religioso ; di ravvivare nel cuore di coloro che l' hanno smarrito il sentimento di una fede : la fede di un' arte esaltatrice e purificatrice.

Dinanzi al magnifico scenario che offre il teatro fiesolano, nel cui sfondo corre come una melodia alternata di tenero e di scuro verde che l' aprirsi delle gemme nuove e lo schiudersi dei primi gracili fiori rende più intensa, l' anima si dispone naturalmente per questa esaltazione. E se non è possibile trattenere gli spettatori in un « ombracolo », non sarà gran danno ; visto che l' ascesa non è oggi così faticosa, come per i due cittadini dell' *Abramo* che salivano a piedi l' erta più scomoda delle vecchie vie. La gloria del sole primaverile irradierà fulgidamente lo spettacolo degli attori e quello non meno interessante degli spettatori disposti per gli ampi giri dei gradi. Un po' d' ombra la dànno oggi quando è desiderata gli schermi femminili. E nella libertà del cielo si effonderanno più limpide le parole dell' antico poeta e il fremito di consenso che egli ritrova, a tanta distanza di secoli, nel cuore dei postumi ascoltatori.

★

ROMA AI TEMPI DEL BELLI

Ogni anno, quanti sono a Roma amici dell' arte ricevono, verso la fine della primavera o al cominciare dell' autunno, l' invito di assistere a una nuova mostra che si inaugura nel Gabinetto Nazionale delle Stampe, annesso alla Galleria Corsini. L' invito, per una gentile consuetudine, è sempre accompagnato da una deliziosa piccola stampa riprodotta da una delle opere della Mostra. E la stampa è per i collezionisti come la pagina di un *album* destinato a comporsi anno per anno, in cui ciascuno potrà ritrovare un giorno la sintesi di molte sue impressioni passate, di tutte le ore in cui il suo spirito potè concedersi un tranquillo e pensoso vagabondaggio in un mondo diverso, in vista a paesaggi che non sono più, tra figure che sembrano sognare nelle cornici di legno scuro la loro vita d' altri tempi. Quest' anno — cioè domenica scorsa — la mostra del Gabinetto Nazionale delle Stampe era dedicata a Roma al tempo di Giuseppe Gioacchino Belli, e il piccolo cartoncino offerto in dono agli invitati rievocava una semplice scena di vita popolare : una donna che leva in alto il suo bambino sorridente e felice, mentre il padre seduto su una panca guarda l' uno e l' altra. Sul gruppo un albero protende i suoi rami e sembra l' albero raro della felicità. Una casetta è poco lungi, e sembra la casetta ormai demolita dell' amore pacifico. In fondo, le linee basse dei colli chiudono l' orizzonte dell' antica famiglia romana, quasi per custodirla nel loro breve giro e per proteggerla dalle insidie dei tempi nuovi. Siamo ritornati, così, per un' ora ai tempi del Belli, alla Roma provinciale delle vecchie stampe, con usi, costumi, tradizioni che non si ritrovano più, con feste che oggi ci sembrano troppo rumorose e con rovine che, circondate d' edera, di rose e di silenzio, fanno pensare che siano appena le antenate di quelle di oggi, un po' degeneri, cioè un po' troppo preoccupate di far buona figura, incastrate nel tumulto della nuova città, ed esposte, nonostante la loro venerabile età, alla curiosità e all' ammirazione di tutti. La mostra di quest' anno è una mostra d' attualità. Mentre essa si apriva, a poca distanza, nel vecchio Trastevere, sotto la rossa torre degli Anguillara, si inaugurava il monumento al Belli : un monumento che a taluni piace, che ad altri dà un' impressione di eccessiva originalità, non tanto perché il poeta è in *redingote* e cilindro — cioè in perfetto costume da statua moderna — ma perché il piedestallo, da lontano, può anche parere un pianoforte sulla cui tastiera il medesimo poeta sia salito, tanto per farne una delle sue.... Ma occupiamoci della mostra, ordinata anch' essa come tutte le altre più recenti, con grande amore e con fine discernimento, da Federigo Hermanin, in modo da offrire ai visitatori, nelle sue quattro sale, una serie preziosa e indimenticabile di visioni e di rievocazioni. La prima sala è dedicata a Gregorio XVI, la maggior vittima della satira del Belli, il cui spirito aleggia ironicamente intorno, e il cui volto sorride un po' beffardo, anche oggi, da un bel ritratto di lui che ci ha lasciato — per fortuna incompiuto — Giuseppe Pazzi. Un' incisione ci colpisce subito in una vetrina : rappresenta una bottega di barbiere del tempo e contiene forse un' allusione a Gaetano Moroni, il *Ghetanino* del Belli, che fu il barbiere di fiducia di Gregorio XVI. L' aria deve essere impregnata di maldicenza e di calunnie, a giudicare dalle figure maliziose del barbiere e della vittima : vittima anche perché su una fila di mensole ricorrenti lungo le pareti si alzano pile e piramidi di mele, che allora si mettevano in bocca al cliente per gonfiargli le guance sì da rendere facile al rasoio la sua opera depilatoria. Dicono i vecchi romani che in talune di queste botteghe, le più umili, si nascondesse un cane sotto la sedia per raccogliere — chi sa ? — qualche lembo di orecchio o di labbro che, distratto dalla chiacchiera maligna il barbiere, potesse tagliare invece del pelo. Ma nella incisione non c' è nessuna traccia del cane : segno che si poteva varcare la soglia della bottega senza pericolo. Poco lungi, ecco una vetrina che è battezzata il Golgota, sempre in ricordo delle Satire del Belli, i cui sonetti — sia detto subito — sono riprodotti in quasi tutte le vetrine, di modo che al verso risponda sempre il disegno. E sul Golgota sono inchiodati in effigie il papa, nel mezzo ; il cardinale Torti, a destra, e il Moroni, a sinistra.

E più oltre, ecco l'Osteria della Colonna dietro San Claudio : è di Stefano Pinelli, così ritratto dal Belli :

> .... quello che pportava il ciuffoli
> pp'er grugno e la mosca ar barbazzale
> ... ttor de Trastevere, Pinelli
> E crepato pe' ccausa d' un bucale.

Ed ecco ancora un Campo Vaccino di Luigi Rossini, e poi la scena della dimostrazione liberale, del 12 febbraio 1831 a Piazza Colonna e di quella, diciamo così, di espiazione che i popolani fecero al papa una settimana dopo ; e poi ancora, del Ciuli, due popolane romane e una contadina, le prime due col cappello a cilindro ornato di nastri e di fiori e l' altra col capo coperto dalla tovaglia. Seguono tre stampe del Locatelli, del Carocci e del Fontana raffiguranti rispettivamente E. Q. Visconti, Antonio Nibby e Carlo Flor, a cui si debbono i maggiori scavi del tempo. La seconda sala è quasi tutta occupata dall' opera di un artista, G. B. Thomas, che fu allievo di Villa Medici. Col Thomas una grande parte della vita di Roma ci si offre piena di evidenza e di colore. E, naturalmente, il Belli commenta sempre il disegno. Per il funerale di una ragazza, egli scrive :

> Armeno chi ha ddu deta de scervello
> Ciaveria da fa mmette : pe' le donne
> Una scuffia, e ppell' ommini un cappello.

I morti non erano più trasportati al cimitero in bare scoperte, e il poeta protestava contro la nuova moda.... Piazza Navona inondata d' agosto e occupata da una folla gioconda di signori e di popolani ; una rappresentazione sacra, come se ne facevano allora, con la resurrezione dei morti che scoperchiano le tombe e con l' angelo alato che suona la tromba e si regge su un bastone ; la grande processione del Corpus Domini che allora girava tutto il colonnato di San Pietro e alla quale interveniva il papa, riproducono altre scene dell' epoca. Da notare, che alla processione il papa interveniva seduto sulla sedia gestatoria, ma gli era composto intorno un corpo finto che dava alla folla l' illusione che egli fosse inginocchiato : la processione durava immancabilmente tre ore, che il papa non avrebbe potuto passare in ginocchio. Qualche corsa dei barberi, e poi il teatro Argentina con i palchi forniti di tende che si chiudevano all' ora della cena : gabinetti riservati, dove la cena poteva anche durare più del necessario, specialmente se i convitati non erano tutti uomini. I signori si divertivano al teatro, il popolo ai Prati di Roma, dove sorge ora il quartiere Testaccio, nelle osterie « verdi e luminose ». Vi si andava in carrozze a molle, in comitive festose, con donne che cantavano agitando tamburi e nacchere, mentre gli uomini suonavano la chitarra. E per andarvi, si ricorreva al Monte di Pietà, pignorando perfino la coperta del letto :

> Ma pperchè l' impegnassi ? — Oh, questa mo
> È ppiù bbuffa dell' antra — Insomma, ebbè ? —
> Pe annà ar Testaccio a divertimme un po'.

Al Testaccio si beveva e si ballava il saltarello : le vecchie stampe non dicono altro, ma non significa calunniare i buoni antichi costumi sospettando che il divertimento non finisse lì.... Il buon Thomas non ritraeva soltanto le scene liete ; accanto alle giostre e *a li fochetti* di Castel Sant' Angelo egli riproduceva la pena del somaro e del cavalletto ; dopo aver ritratto i frittellari che vendevano le frittelle in occasione della festa di San Giuseppe a una turba di donne e di ragazzi, si immalinconiva accompagnando al supplizio con la sua matita i condannati a morte che andavano, tra i frati incappucciati e certi terribili gendarmi armati fino ai denti. La vita mondana riappare in altre vetrine : c' è la passeggiata al Pincio con gli eleganti del tempo in cilindri di *rat musqué* ; c' è la giostra delle vaccine al Corea dove si faceva a pugni per comprare un biglietto, come accade ora a chi vuole ascoltare una sinfonia di Beethowen o una serenata di Mozart nel Corea divenuto Augusteo ; c' è — infine — tutta la Roma che splende, canta e ride sulle rive del suo vecchio fiume pigro. Nella terza sala le belle rievocazioni continuano. Come è deliziosa un' incisione in cui è riprodotta la prima stazione di Roma : una baracca di legno, che ha la campanella fuori, e una fila di omnibus con l' imperiale che giungono coi passeggeri ! Il treno non si vede : forse non è giunto ancora, forse giungerà in ritardo. Sembra inverosimile, ma è vero : anche sessanta anni fa i treni giungevano in ritardo ! Una parte di questa sala è occupata da ritratti di artisti, di cantatrici, di ballerine celebri. Adelaide Ristori è accanto alla sua implacabile e invidiosa rivale Carolina Internari ; sono così vicine che quasi si toccano, ma sono di carta e non suscitano nessuna paura. Così di parete in parete, la vecchia Roma si svela. E nella quarta sala ci dà nuove impressioni e anche qualche rimpianto con le vedute di Luigi Rossini, il grande scolaro di G. B. Piranesi. E si torna a sorridere davanti un' incisione, non bella ma interessante, in cui si ammira la guardia civica nell' atto di ricevere la bandiera dalle mani di Pio IX. La guardia civica non è guerriera, ed ha paura delle sue armi. Il Belli lo sa, e le fa dire :

> Buggiarelle, pe ddio, chi l' ha inventate
> St' armacciacce da foco bbuggiarone.
> Ché ggià de certo dovett' esse un frate
> Co' un po' de patto tassito a Pprutone.
> Sor sargente, nun tamo bbuggiarate :
> Quanno che mme mettete de piantone
> O ccapateme l' arme scaricate
> O più ppiù senza povvere ar forcone.

Scegliere le armi scariche, era il desiderio della guardia civica, la quale concludeva lodando il coltello, *er cortello santo*, che è un po' di tutti i tempi. Una serie di caricature di uomini celebri chiude la mostra, da cui si esce un po' a malincuore ad affrontare l' aria dei tempi nuovi che hanno per la maldicenza, invece della bottega di barbiere, i corridoi di di Montecitorio e le sale del Caffè Aragno e, invece del « coltello santo », di tanto in tanto un articolo di giornale. ..

L. B.

Il futurismo a casa sua

Il gruppo principale dei futuristi vive a Milano, capitanato dal fondatore del movimento, F. T. Marinetti. Sono poeti e pittori, in massima parte : si radunano di frequente al Savini ; discutono di rado. Qualche volta siedono altri alla loro tavola, quegli altri molti che simpatizzano con le persone del futurismo piuttosto che con le idee e col movimento che essi rappresentano

E, diciamolo subito, è difficile non simpatizzare con uomini come il Marinetti, il Boccioni, il Carrà, il Russolo, il Buzzi, come è impossibile non riconoscere che, futurismo a parte, parecchi degli iniziati hanno molto ingegno. C'è in quel gruppo anche il Cavacchioli, ma si potrebbe considerarlo « dormiente » a guisa di certi massoni. Ha trovato una nicchia nella redazione del *Secolo* e si è messo a scrivere libretti d'opera. Ciò è poco futurista ; il Cavacchioli è incamminato a diventar lentamente un buon borghese.

Ma il faro del gruppo, il più alto papavero è naturalmente il Marinetti. Insieme coi capelli ha perduto da qualche tempo la smania del soverchio chiasso personale : non invia più ai giornali quotidiani quei telegrammi circolari che annunziavano i suoi trionfi ; s'è fatto pratico ; ha organizzato all' estero fortunate esposizioni di quadri futuristi ; ha curato le vendite ; ha dato una specie d'amministrazione attenta e severa al movimento del gruppo. È diventato pratico a tutto vantaggio dei suoi accoliti che, in Germania specialmente, pare abbian fatto buoni affari.

E resta ciò che era : un uomo di grande ingegno, che ha visto molte cose, che ne parla con molto spirito, che dimostra ad ogni istante un coraggio il quale io chiamerei il lusso del coraggio, la civetteria dell' imprudenza. Ha fatto, per esempio, la campagna d' Africa, (Tripolitania), esponendo la pelle, cacciandosi innanzi tra i primissimi, per puro dilettantismo, pel solo gusto di vedere. Era bensì corrispondente di non so qual giornale francese, ma credo non gli abbia mai mandato una riga.... Poi è balzato in Bulgaria, sul principio della atroce guerra turco-balcanica ; è vissuto tra stenti e pericoli, ha visto cose orrende, ha arrischiato la pelle, ed è tornato a raccontare. Dalla campagna d' Africa ha tolto argomento per un suo discorso futurista ; dalla campagna turco-balcanica ha tolto argomento per non fare nemmeno un discorso. Si è contentato di vedere e di raccontare agli amici ; perché non è facile trovare un più agile, un più arguto, un più veemente raccontatore del Marinetti. Quando egli narra con parola velocissima e con qualche fiorettatura di gergo francese, alla sua tavola siedono a poco a poco tutti quelli che non sono occupati a giuocare a scacchi o alle carte ; e il suo uditorio, composto di letterati, di artisti, di giovani eleganti, di buoni borghesi, di uomini d' affari, non interrompe mai. La Bulgaria raccontata dal Marinetti, le sue avventure bulgare, certi episodi di quella campagna, certe osservazioni di quello strano corrispondente che non mandava corrispondenze neppure a supplicarlo, sono capitoli d'un libro che non sarà mai scritto, ma che è tra i più dilettevoli ch' io mi conosca. Il brio del Marinetti è in fondo il brio dell'uomo un poco scettico il quale ride volontieri di tutto, e vede volontieri il « bluff » e ve lo descrive con un umorismo incomparabile.

Ma non è a credere che il Marinetti sia sempre e fiaccamente e uggiosamente scettico. Egli e il Boccioni sono, ad esempio, tra i più caldi nazionalisti : farebbero d'ogni tavolino del caffè una corazzata e d'ogni bottiglia un cannone e d'ogni chicchera un proiettile per la più grande Italia ; e vorrebbero che Italia fosse il mondo intero. Hanno, insomma, nel fondo della loro anima un entusiasmo violento e appassionato per il loro paese, una tenerezza gelosa per la sua gloria, una sollecitudine trepida per il suo avvenire, che sono, diciamolo pure, commoventi, e che ci ripagano dei tentennamenti e delle tepidezze di altri giovani.

Qualche volta l'entusiasmo del Marinetti si rovescia tutto sul suo futurismo : io ho provato un giorno, o meglio una notte, a discutere con lui la teoria del Russolo, il quale vorrebbe creare la nuova musica : la musica dei rumori. La musica fatta coi rumori mi sembra.... un profumo fatto col puzzo. Ma non ho potuto dirlo al Marinetti : egli era entusiasta della trovata ; quella notte non esisteva per lui se non la musica nuova, la musica del fracasso, di tutti i fracassi cozzanti in un fracasso generale e gigantesco.... E non mi è stato possibile discutere ; l'entusiasmo del Marinetti mi prese, mi travolse, mi rovesciò, e per conservar l' amicizia dovetti tacere. Poi si parlò d'altro, si rise, e il fondatore del futurismo ritornò l' amabile uomo che tutti apprezzano a Milano.

C'erano, vicini a lui, quella sera, il suo segretario, Decio Cinti, il quale non parla mai ; e tozzo, quadrato, duro, il pittore Carrà ; elegante e sottile il Boccioni ; poco più là il Russolo, che aveva appena pubblicato il suo manifesto sulla musica dei frastuoni....

Perché di tanto in tanto compare un manifesto, che sarebbe il grido di guerra contro qualche cosa : ora è il manifesto del Marinetti contro il chiaro di luna o il vocabolario ; ora il manifesto d'un musicista contro la musica del passato ; ora il manifesto di Valentina de Saint-Point contro il vecchio amore e pro lussuria.

Il Carrà e il Boccioni discutono volontieri e teorizzano ; anche il Russolo qualche volta sostiene con furore le sue idee. E dico « con furore » perché il futurismo ha questo di particolare : la veemenza. Non è possibile ragionare pacatamente : un' ira dionisiaca è in quei petti e si sprigiona non appena voi toccate uno tra i mille temi del futurismo. Il Carrà ha la violenza dura e cocciuta che conviene alle sue larghe spalle ; il Russolo ha il furore a scatti e v' investe di tanto in tanto : il Boccioni si anima e s'entusiasma e pare un puledro che, rotta la cavezza, batta la campagna con la coda ritta, nitrendo.... Messi insieme, il Marinetti, il Boccioni, il Carrà e il Russolo, e invitati a discutere, credo formerebbero la più adatta orchestra di quella musica del frastuono di cui non abbiamo ancora un' idea adeguata.

Qualcuno sta nell'ombra : il Buzzi, ad esempio. Lo si vede di rado ; ma lavora ; è riuscito ad entrare in casa Treves e il suo ultimo volume di liriche, di cui si discorse testé in queste colonne, è stampato appunto dalla celebre casa editrice. Il Cavacchioli siede più volontieri alla tavola dei maestri di musica (di quella vecchia), che non alla tavola dei confratelli futuristi. Ma ho già detto che l'autore delle *Ranocchie turchine* sta per cambiar colore alle sue ranocchie.

Poi, di tanto in tanto, il gruppo scompare : è andato a Roma, è andato a Torino, è andato a Venezia, a dar battaglia. Giungono notizie di conferenze e di patate, di sinfonie e di pugni, di liriche e di baruffe. E quando il gruppo ritorna e riprende il suo posto al tavolino del Savini, si parla d'altro ; ormai siamo abituati : conferenza futurista vuol dire scambio di pugni ; ciò equivale allo scambio di vedute nel linguaggio degli altri poveri mortali.

E il Marinetti, il Boccioni, il Carrà sarebbero molto sorpresi se noi fossimo sorpresi. Forse pensano, e giustamente, che il giorno in cui tutte le loro idee fossero accolte, non avrebbero più niente da fare, e dovrebbero scambiarsi i pugni in famiglia.

È forse per questa saggia concezione del futurismo, che in fatto di idee sono fecondi, e ne inventano ogni giorno una, badando che sia molto balzana, molto irritante, molto ostica.... L'ultima è quella sulla musica, di cui aspettiamo un saggio ; la penultima, quella del Marinetti contro la forma letteraria, a cui egli sostituisce i segni aritmetici : un saggio

di questa letteratura nuova era intitolato: *Peso + Odore.*

E intanto il futurismo racimola qua e là nuovi adepti: a Roma ha armato cavaliere un giovane che ha preso il nome di Dinamo Corrente; poi ha conquistato il Papini, che è rimasto Papini. In generale, da Luciano Folgore (il quale si chiama poi bonariamente allo stato civile Omero Vecchio), a Dinamo Corrente, i letterati futuristi preferiscono pseudonimi da darvi i brividi. Sono elettrici e fulminanti, e bisognerebbe applicar loro sulle spalle la scritta minacciosa: « Non toccare! Pericolo di morte.... »

Ma sopra un tema son rimasti imperturbabilmente passatisti: la bellezza della donna. Amano le belle ragazze.

Il Marinetti non ha osato ancora proclamare in un manifesto che la donna deve essere brutta; noi gliene scaraventeremmo una dozzina perché se le patullasse.

No: in questo egli è ancora sapientemente antiquato; e le sue idee sono vecchie, come le vostre e come le mie. Perché, diciamolo a loro onore, i futuristi amano la vita e tutti i suoi comodi e tutte le sue grazie; e per ciò, troveremo sempre qualche argomento che ce li rende simpatici.... La donna, per esempio;... purché ciascuno si tenga la sua....

Luciano Zùccoli.

La riforma della libera docenza nelle Università

Forse in questo scorcio della XXIII legislatura, verrà in discussione anche alla Camera dei deputati un progetto di legge dell'onorevole Ministro Credaro che tende a disciplinare il funzionamento della Libera Docenza nelle Università e negl'Istituti Superiori. Anzi, quasi certamente ciò avverrà, poichè già il Senato se ne sta occupando da qualche giorno, avendo il Ministro creduto opportuno di presentar, prima, al Senato il suo disegno di legge. Il quale, diciamolo subito, è destinato, nella intenzione di chi lo ha pensato, a delibare uno dei più complessi e ardui problemi del nostro insegnamento superiore, prima ancora che la Commissione reale, incaricata appunto di proporre una riforma radicale dell'insegnamento universitario, abbia presentato le sue conclusioni.

Anzitutto, si potrebbe osservare che stralciare la riforma della Libera Docenza da quella, più generale e più comprensiva, dell'insegnamento universitario non è stato un pensiero felice, non foss'altro perchè la Commissione reale si troverà davanti ad una legge nuova, certamente da modificare, fra le tante che dovranno essere modificate o distrutte. Si poteva benissimo attendere che fosse compiuta l'opera della Commissione reale, e ne sarebbe venuto fuori non un piccolo progetto che ha tutta l'aria di un provvedimento transitorio e parziale, ma una legge organica, e, nei limiti del possibile, definitiva. Si sarebbe così evitato il sospetto che si sia inteso dare un colpo mortale all'insegnamento libero e pareggiato, sotto la pressione di sentimenti e risentimenti che nulla hanno di comune con l'opera legislativa.

***

Ma bisogna subito soggiungere che, effettivamente, la Libera Docenza ha bisogno di riforme radicali e urgenti, e che il progetto Credaro è probabilmente dovuto proprio al fatto che l'urgenza delle riforme è diventata in questi ultimi anni grandissima. In origine, secondo lo spirito informatore della legge Casati, del 13 novembre 1859, della legge Matteucci, del 31 luglio 1862, e delle leggi e regolamenti successivi, specialmente quello Bonghi del 1875 e quello Nasi del 1903, l'insegnamento libero e quello pareggiato si svolgevano parallelamente all'insegnamento ufficiale e dovevano servire a integrare e arricchire, a vantaggio dello studente e della cultura superiore, l'insegnamento impartito dai professori titolari. E, in sostanza, la diversità dei metodi, la discussione libera, e il diverso modo d'intendere e risolvere i problemi della scienza costituì non solo la ragion d'essere della Libera Docenza, ma rese utili servigi alla cultura universitaria. Nelle grandi Università, specialmente, dove il numero degli studenti è tale da non consentire, in alcuna Facoltà, un insegnamento «ufficiale» molto proficuo, la Libera Docenza è stata ed è veramente benemerita; sarebbe impossibile, per esempio, che si formassero dei medici, dei naturalisti, dei matematici, degli avvocati, a Napoli, se la Libera Docenza non funzionasse. Ciò è tanto vero che, se, per una ragione qualsiasi, i corsi liberi e pareggiati fossero ostacolati, bisognerebbe duplicare e triplicare il numero delle cattedre ufficiali — quando si pensi che gli studenti di Medicina furono, nell'anno scolastico 1911-12, 1440, e quelli di Giurisprudenza 2100; che il numero degli esami speciali ascese alla cifra di 5027, nella Facoltà di Medicina, e alla cifra enorme di 8372, nella Facoltà di Giurisprudenza, e che, finalmente, i laureati in Medicina furono 223, e i laureati in Giurisprudenza 318. Come sarebbe possibile che uno solo fosse, per esempio, il titolare di istituzioni di Diritto Romano se i soli studenti che sostennero l'esame in questa disciplina furono 575? Come consentire che una sola fosse la cattedra di Diritto Civile quando gli esaminati furono 420? E che cosa diventerebbe l'insegnamento universitario, mantenendo l'unità delle singole cattedre ufficiali, se pensiamo per un momento che, nella Facoltà di Medicina, gli esaminati in Fisiologia furono 324, in Clinica chirurgica 212, in Patologia medica 234, in Fisica 265, in Patologia generale 304?

E ciò senza tener conto del fatto doloroso che molti, troppi, sono i professori ufficiali che fanno i medici e gli avvocati e non dànno all'insegnamento che le briciole del loro tempo e della loro attività intellettuale!

Nessun dubbio, dunque, su la utilità dell'insegnamento pareggiato e di quello libero, in genere, e nessun dubbio su la convenienza e l'opportunità che lo Stato, conservandolo, ne irrobustisca la fibra e ne elevi il livello morale, anche perché niente sarebbe più deleterio per la cultura italiana che consentire e agevolare il costituirsi di un inviolabile monopolio del sapere scientifico, che mortificherebbe le energie giovanili e creerebbe una stasi dolorosa e umiliante nel progresso della cultura. Ma bisogna pur riconoscere che la Libera Docenza ha subito, specialmente in questi ultimi quindici anni, una crisi impressionante, tale che quanti vivono nell'insegnamento non possono e non debbono dissimularsene la gravità. E la crisi, che è ancora nel suo periodo acuto, consiste in questo: la Libera Docenza non è, in molti, in troppi casi, accordata a chi offra prove non dubbie del proprio valore scientifico e delle proprie attitudini didattiche, ma a chi è legato da vincoli di amicizia, di parentela, di sudditanza e servilismo scientifico col professore titolare. Qualche anno fa, quando la Commissione esaminatrice dei titoli dei candidati alla Libera Docenza era composta soltanto di tre membri della *Facoltà* presso la quale si domandava il pareggiamento — compreso, ben s'intende, il titolare della materia — le cose si facevano addirittura in famiglia! Così che, diventarono, e continuano anche oggi, a diventar professori abilitati all'insegnamento universitario persone che quasi nulla hanno saputo produrre nel campo scientifico, che nulla mai produrranno, e che si son serviti e si serviranno del titolo conquistato solo per meglio esercitare la professione libera e per mettere insieme, a fin d'anno, qualche migliaio di lire tra quote d'iscrizione e propine di esami! Naturalmente, nelle Università affollate codeste persone sono numerosissime e costituiscono un perenne attentato alla serietà degli studi ed alla stessa moralità del pubblico insegnamento; e non mancano quelli che nei cortili e nei corridoi (e su per le scale stesse) dei locali universitari si appostano sapientemente per dar la caccia alla firma degli studenti spensierati che passeggiano tranquillamente per passare senza noia un'ora della loro giornata. La cosa, spesse volte, è di una comicità irresistibile — dato che è bene non crucciarsi troppo per le piccole miserie della piccola gente!

***

Bisogna supporre che a codesti mali abbia voluto provvedere il progetto di legge, poichè, in realtà, il pensiero che lo informa è di rendere molto difficile il conseguimento della Libera Docenza, disponendo che essa si potrà conseguire solo per titoli scientifici e didattici (*e non più per esame*), e che la Commissione esaminatrice sarà nominata e funzionerà come le Commissioni esaminatrici di concorsi universitari — con la sola differenza che essa sarà composta di quattro professori titolari e di un libero docente. E che questo sia il pensiero informatore del disegno di legge si desume anche dal fatto che esso fissa, tra gli altri, questo concetto: «Colui che riesce classificato nella terna di un concorso per straordinario od ordinario, ha diritto al titolo di libero docente per la *materia messa a* concorso» (art. 1) — disposizione, che implicitamente significa dover essere la Libera Docenza considerata come il primo e decisivo passo su la via dell'insegnamento ufficiale da parte di chi la domanda e la conquista.

Se, dunque, il disegno di legge si formasse qui, il suo scopo sarebbe assai chiaro e i suoi effetti sarebbero *assolutamente* benefici. Ma esso contiene anche una disposizione molto elastica la quale, se mantenuta, potrebbe riuscire a distruggere, *di fatto*, quella Libera Docenza che si vorrebbe, invece, guarita dei suoi mali e resa più degna. La disposizione suona così: «La Facoltà determina anno per anno il massimo delle iscrizioni ai corsi dati da privati docenti, che lo studente può prendere; ma questo numero non deve mai essere tale che le quote per essi corsi dovute agli insegnanti privati superino i tre quinti della tassa d'iscrizione pagata dallo studente per quell'anno» (art. 5). Ora, anche ammettendo la legittimità di un provvedimento che contraddice a tutta la nostra legislazione scolastica — la quale *costantemente* ha ritenuto che la tassa pagata dallo studente non abbia carattere fiscale, ma quello di «*rimunerazione per un servigio*», e che, quindi, di essa lo studente abbia la piena e completa disponibilità per potersi iscrivere ai corsi pareggiati fino all'esaurimento della *sua* tassa — anche ammettendo che un atto del potere esecutivo possa dirsi corretto, costituzionalmente, se tende ad annullare gli effetti pratici di una sentenza della Corte di Appello di Roma, del 6 luglio 1912, emessa in favore della Libera Docenza contro il Ministero della Pubblica Istruzione, è evidente che, nella pratica quotidiana, le Facoltà potrebbero benissimo servirsi di codesto articolo di legge per diminuire, anno per anno, il numero dei corsi pareggiati ai quali lo studente possa prendere iscrizione. E chi può dire che un bel giorno una Facoltà non possa ridurre a zero o ad una cifra irrisoria codesto numero? Chi può dire che la intolleranza accademica, sempre viva e sempre terribile nel nostro paese, non giunga, domani, col provvidenziale aiuto della legge, a chiudere in faccia alla Libera Docenza le porte delle Università? Questo pericolo, anzi, è tanto più grave e reale quanto più è noto.... anche al Ministero, che spesse volte le Facoltà agiscono sotto l'impulso di una sola volontà più forte delle altre — e non è detto che sia sempre la più illuminata! — e che è cosa perfettamente naturale che un giorno, per esempio, un titolare di Economia Politica o di Fisiologia, in odio a questo o quel libero docente, riesca a strappare alla Facoltà una deliberazione che riduca quasi a zero il numero dei corsi privati consentiti allo studente....

***

Nè ciò basta. Al Senato è avvenuto che l'Ufficio centrale, discutendo il progetto di legge Credaro, ha formulato un «emendamento» tendente a confiscare *tutta* la tassa annualmente pagata dallo studente, e ad addossare allo studente stesso il pagamento delle quote di iscrizione ai corsi liberi o pareggiati, dei quali egli senta il bisogno. Ognuno vede che qui non si tratta più di cultura, ma, più modestamente, di fiscalismo, e che non si tenderebbe più ad elevare il livello morale della Libera Docenza, ma, semplicemente e puramente, a distruggerla. A rigor di logica, non sarebbe più un «emendamento», ma un «sovvertimento» dello stato attuale della Libera Docenza e di quello previsto dal progetto Credaro. Con un «emendamento», infatti, si verrebbe a distruggere tutta la legislazione universitaria italiana, dalla legge Casati del '59 a quella Nasi del 1903; si darebbe alla tassa universitaria il carattere fiscale che essa non ebbe e non ha; si violenterebbe il pensiero informatore dello stesso progetto di legge, e si condannerebbero gli studenti a non seguir più i corsi pareggiati, e i professori ad abbandonare l'Università per mancanza di studenti.

Si può obbiettare, ed è stato effettivamente obbiettato dal senatore Foà, che, se un corso pareggiato o libero è veramente utile e dottamente impartito, lo studente interessato vi si iscriverà egualmente, anche se dovrà pagare una quota di iscrizione oltre la tassa fiscale. Ma, questa è veramente della metafisica più trascendentale, e si potrebbe scrivere un piccolo libro a proposito dell'«interesse» dello studente universitario, in genere, per la cultura.... Non si sa, dunque, che il nostro è un paese immensamente povero, e che, quindi, le più gravi preoccupazioni delle famiglie e degli studenti son proprio le tasse scolastiche? Non si sa, forse, che nella maggior parte dei casi — fatte cioè non molte eccezioni — gli studenti non domandano all'Università che un diploma che loro assicuri un impiego o l'esercizio [illegible] meno stentato di una libera professione [illegible] sia il pane quotidiano? Non si sa, [illegible] in Italia non si leggono i libri che costano appena poche lire, perchè di queste poche lire pochi hanno la libera disponibilità? Non si comprende, forse, che anche i più desiderosi di sapere non *potrebbero* fare altri sacrifici economici oltre quello, gravissimo, del pagamento delle tasse fiscali? Non si vede, forse, tutta la profonda umiltà della cosa, che il professore diventi un accattone autorizzato, a cui il diritto alla vita darà pure il diritto di importunare in mille modi vergognosi lo studente? E da che cosa sarebbe giustificato l'annientamento della Libera Docenza, ossia il colpo gravissimo vibrato contro la cultura superiore? Come mai non si comprende che, in dannata ipotesi, la retribuzione *diretta* potrebbe essere sostenuta solo quando si giungesse una buona volta agli esami di Stato, e solo quando fossero meno gravose le tasse fiscali? Nè io riesco a rendermi conto del fatto che uomini anche insigni possano, *allo stato della nostra legislazione universitaria*, dire e sostenere che *oggi* è lo Stato che paga i corsi pareggiati — mentre è vero il contrario, che cioè, ammesso (per le leggi precedenti e per lo stesso progetto Credaro) che lo studente disponga di tutta la tassa o di una parte di essa per pagare i corsi pareggiati, *lo Stato non fa che il servizio di cassa ai Liberi Docenti*.

Concludendo, a me pare che il progetto Credaro avrebbe potuto benissimo venire in discussione quando si discuterà la grande riforma universitaria, *resa* indispensabile dallo stato di prostrazione e di confusione in cui è caduto l'insegnamento superiore, e che, essendosene affrettata la discussione, dovrebbe essere emendato in quei punti che facilmente potrebbero essere fonte di equivoci, di rappresaglie, di agitazioni, contro le stesse intenzioni del Ministro. Ma è evidente che, nell'interesse della cultura, e nell'interesse supremo del funzionamento stesso delle Università più numerose, si debba respingere (e speriamo che Senato, Camera dei deputati e Ministro pensino altrettanto) il così detto emendamento dell'Ufficio Centrale — non per questa o quella ragione particolare, ma perchè sia conservato in onore quel libero insegnamento a cui appartennero in ogni tempo uomini insigni e a cui è dovuto, anche oggi, parte così cospicua della produzione scientifica italiana.

Romolo Caggese

Raspollature critiche

Il bel discorso commemorativo di Giosue Carducci che Pasquale Papa lesse il 26 maggio 1907 nel teatro di Girgenti, pubblicato ora, dopo sei anni (Arezzo, tip. Sinatti), appare un po', per la mutata atmosfera intellettuale, un frutto fuor di stagione; ma tuttavia la forma troppo colorita e l'intonazione troppo oratoria (l'autore stesso le riconosce ed alla meglio se ne scusa) non c'impediscono di apprezzarvi una ordinata sintesi della poesia carducciana secondo i suoi fattori politici, storici, religiosi. I giudizi non hanno, e non potevano avere, gran pregio di novità: è materia, l'opera del Carducci, così sottoposta ad incessanti analisi che assai di rado ci vien fatto d'imbatterci, soprattutto nella letteratura necrologica ed encomiastica, in vedute profonde, definitive; ci tocca scorrere sul già convenuto, accettare, per adesso, l'opinione comune, nell'attesa di interpreti, liberi dall'influenza del possente maremmano e meglio disposti da natura a giudicarlo a distanza con occhio di storici non di sudditi.

Ora è la volta degli esegeti modesti, dei biografi, dei bibliografi, dei vocabolaristi. Nel volume del Papa attrae, per esempio, il nostro interesse, oltre alle ricche note, un'appendice sul concorso del Carducci alla cattedra di greco nell'I. e R. Liceo di Arezzo, annullatogli, quando già il Carducci lo aveva vinto (fine del '57), per la inframmettenza vendicativa di Pietro Fanfani, come ebbe a raccontare nel *Marzocco* Ermenegildo Pistelli frugando per entro le filze del tempo che si conservano nell'Archivio di Stato fiorentino. Il Papa completa le ricerche del Pistelli con ricerche sue proprie fatte ad Arezzo e scolpa la Comunità aretina di ogni correità nella trama ordita proprio a Firenze nel Ministero dell'istruzione pubblica per opera di Vanni Facci filologo.

Oggi i filologi vogliono molto più bene al poeta. La Casa Sansoni di Firenze annuncia un dizionario della prosa e poesia carducciana dovuto alle cure di G. L. Passerini; la Casa Giusti di Livorno pubblica un secondo *Dizionaretto Carducciano* di L. M. Capelli: mentre il primo, uscito due anni fa, comprendeva il commento ritmico e storico di tutte le odi barbare, il volume recente ha per oggetto i *Giambi ed Epodi* e le *Rime Nuove*; infine gli editori Mattei e Speroni di Pavia contribuiscono a sì ricca fioritura esegetica con un nuovo e ampio dizionario di Alberto Allan «delle voci delle forme e dei versi notevoli contenuti nelle *Odi barbare* e in *Rime e Ritmi*». Se si ricorda il diligentissimo volume di Demetrio Ferrari, dove si fa la minuta storia esterna di ogni ode barbara, bisogna convenire che non mancano gli strumenti necessarii per comprendere il Carducci sotto l'aspetto storico e scolastico.

I dizionarietti del Capelli, nella modestia della loro veste editoriale (appartengono alla giustiana *Biblioteca degli studenti*), hanno meriti intrinseci non di semplice diligenza. I frequentissimi accenni di storia, di mitologia, di cronaca, disseminati nell'opera poetica del Carducci ricevono qui ricca e quasi sempre esatta spiegazione, al che han servito numerose letture ed una abilità rara di dir molto in poco, risparmiando anche nello spazio tipografico. Le *Opere* in prosa son sempre presenti per il commento delle liriche: alcuni confronti, se svolti con adeguatezza, avrebbero potuto dar luogo a veri saggi letterari. Di ogni poesia si dà anche l'interpretazione estetica, e da commenti, libri, articoli si estrae quel tanto, magari un periodo o una frase, che spiega, illumina, corregge.

Il dizionario dell'Allan completa il primo dei due volumetti del Capelli e vuole essere soprattutto un lessico linguistico e stilistico. Anche qui una miniera di raffronti d'ogni genere, assai utili agli studiosi del Carducci. Sono d'accordo con l'Allan nell'opinione che gli esercizi stilistici, se anche non facciano intendere tutto l'autore, ci iniziano al suo modo di concepire e di esprimere, a volte sono essi stessi saggi critici in quanto la ripetizione di certi costrutti e di certe parole saggiamente rilevata indica la monotonia poetica, le *ficelles* nascoste, la stanchezza, l'abitudine; mentre la ricchezza della lingua, constatata e precisata col vocabolario alla mano, è spesso la prova diretta di ricchezza psichica, di esuberanza di fantasmi. Rilevo infine, e l'Allan ha ragione di ricordarcelo, che alcune voci omesse dal Capelli, perché si trovano nelle poesie rimate di *Rime e Ritmi*, sono riuscite nel commento dell'Allan, come le altre voci più importanti nel commento del Capelli, piccole monografie, miniature di critica, ritratti cui nulla o poco manca perché ci riportino senza fatica a quel che intese il poeta.

***

Un ameno caso di necrofobia letteraria complicata con accessi di parossismo stilistico ci presenta il professor Mariotius Mariotti (il nome è tradotto in latino, ed io non mi attento a ridurlo nella forma originale), un giovane, credo, di relativo buonumore e discutibile buon gusto che inizia, a Belluno, in opuscoli da lui detti «libelli», e con la collaborazione del professor Francesco Biondolillo, una «Biblioteca di critica militante cesariana». Cesariana, non per somiglianza col chirurgico taglio cesareo, ma purtroppo perché i due critici affermano (l'uno afferma anche per l'altro) di applicare alla letteratura italiana i criteri estetici di G. A. Cesareo, il valente poeta e studioso siciliano. Il primo «libello» che ho sott'occhio è alquanto diffamatorio e non rispetto all'autore preso di mira, il buono e innocuo Ippolito Pindemonte, ma rispetto al Cesareo reso mallevadore, con l'autorità del suo nome, di ciò che scrive l'egregio Mariotius suo discepolo. Questi ama il latino maccheronico come si vede dal titolo del suo saggio *Amputatio capitis Pindemontis*; ma nessun latino raggiungerà il maccheronismo dell'italiano mariottesco: «Con la scure che il mio Maestro m'ha da Palermo affidata, ho eseguito senza rancore quest'opera di giustizia contro di te». Povero Pindemonte! C'è, per lui, anche questa epigrafe: «Qui giace — il cavaliere Pindemonte Ippolito — poeta seccante — nacque in Verona addì 13 novembre 1753 — fu ghigliottinato in Belluno addì 30 marzo 1913 — per i suoi delitti letterari». L'epigrafe è macabra: un uomo di 160 anni, ridotto polvere; si parla, con s empia metafora, di tagliargli la testa! C'è da farsi nas ere i vermi nello stomaco e nel cervello; ma non v'ha rimedio possibile. Il Carducci aveva detto, di seconda mano, che Emanuel Kant *decapitò* Iddio; il Mariotti *ghigliottina* Ippolito Pindemonte. Lo spirito d'imitazione portato sino alla parodia.

A parte ciò. Il Mariotti ha inteso di fare una critica demolitrice ed umoristica ed i suoi errori sono almeno due. Primo: male scelto il soggetto. Heine inferociva contro il Platen, che non era il primo venuto; il Carducci contro Ferrari, Rovani, Zendrini, allora in auge tutti e tre; Vittorio Imbriani contro il Goethe e, immensamente inferiori ma per quei tempi intangibili, contro lo Zanella e l'Aleardi; contro il Carducci stesso, appena calmatasi l'apoteosi, avventò qualche abile dardo Enrico Thovez. E lui, Mariotti, mi sceglie uno fra i più bonari e tranquilli e intonsi poeti moderni, il traduttore dell'*Odissea*! Dimostra che è un ometto accanto al Foscolo! Che non merita di essere letto.... Ed egli lo ha letto, studiato, beffeggiato per giungere ad una conclusione semplice, intuitiva a cui ognuno di noi era giunto con molto minore fatica.

Secondo errore: lo stile bislacco fa ridere, ammetto, ma alle spalle di chi? Apro il «libello» e leggo: «Pindemonte! Alla gogna!... L'estrema tua ora è scoccata, e non potrai sperare soccorso mai più! Non reagire! Rassegnati al tuo fato, e inginocchiati davanti a me, perché io, io stesso sono il terribile *Mariotius* che ti deve uccidere, che ti deve incenerire! Guarda, finalmente io mi svelo! Finalmente pongo termine ad ogni finzione verso di te! Io, io sono il tuo carnefice, sono il capo supremo di coloro che da infinito tempo hanno decretato la tua rovina, o seccantissimo cavalier Pindemonte!».

***

Il duello Pepe-Lamartine è giustamente famoso e per il motivo che l'occasionò e per le persone dei duellanti che rinnovarono nel terzo decennio dell'ottocento la gran bontà dei cavalieri antiqui, cari allora ed oggi al pubblico sentimentale. Se n'è discorso più volte sia dagli ammiratori dell'uno, sia da quelli dell'altro; chè il poeta francese e il colonnello sannita concretarono in un atto materiale e tangibile il contrasto ideale da cui si sentiva lacera l'anima di quanti prima del Risorgimento confidarono in una Italia forte non di sole memorie e rimasero delusi nei silenzi dell'inerzia, nei tentativi senza esito. L'Italia no, non c'era, ma un colpo di spada all'insolente che affermasse simile verità — tanto più se con l'ausilio di una faconda poesia — faceva bene al nostro spirito, era un «fatto compiuto», lasciava una traccia. Dunque Gabriele Pepe si battè, ferì il Lamartine, colpendo, più che il suo braccio, la leggenda quasi veritiera di una nazione in cui la pianta uomo da qualche secolo dava scarsi frutti. Come il duello avvenisse è raccontato con minuta precisione di particolari e corredo di documenti inediti da Giovanni Jannone in un opuscolo (Terni, 1912), cui seguirà tra poco, a quel che si annuncia sulla copertina, un saggio completo sulla vita e le opere di Gabriele Pepe. Le settanta pagine che ora si leggono sono buona promessa dell'opera futura; infatti la diligenza del raccoglitore di notizie riceve lume e calore dalla vivacità dello stile, dall'interesse umano dello storico per il suo eroe e per l'episodio di cui ci offre il racconto. Ben descritto l'ambiente fiorentino del 1825 allorchè vi eran convenuti, esuli da Napoli, dopo tristi vicende, il Pepe, il Colletta, la famiglia Poerio; e Alfonso Lamartine, trentacinquenne, poeta celebre ma semplice segretario d'Ambasciata, rappresentava in subordine la Maestà Cristianissima di Carlo X presso Leopoldo II. Il 24 aprile 1824 era morto a Missolungi Lord Byron e il Lamartine aveva creduto di onorarlo aggiungendo al *Pellegrinaggio d'Aroldo* un canto rimbombante d'eloquenza. La sorte non gli fu propizia, sia perchè è di rischio aggiungere code alle opere degli altri e mettersi alla pari di quelli che, per esempio, han scritto *La Monaca di Monza* o *I figli di Renzo e di Lucia*; sia perchè, in Italia, una «tirata» su la miseria presente e la grandezza antica di Roma (tema d'obbligo per improvvisatori e letterati in viaggio), venne accolta come l'ingiuria gratuita d'un ospite ingrato. Il Jannone ricorda che il Giordani preparò una violenta risposta in prosa, l'abate Giuseppe Borghi in poesia; ma la timidezza per il primo del Vieusseux, per il primo e per il secondo del Governo Granducale impedì che i due nobili sfoghi vedessero la luce sulla fiorentina *Antologia*; e se la prosa giordaniana fu edita postuma a cura del Gussalli, le terzine del Borghi solo oggi vengono messe a stampa nell'opuscolo del Jannone. Dove è bene leggerle per intero; a darne un'idea valgano pochi versi:

> Pur l'italico plettro anch'oggi è noto,
> E tuona il foro, e il latin lauro e il greco
> Fra noi verdeggia in sua radice immoto.
>
> Nè cerchiam tra i sepolcri e l'aer cieco
> Vano conforto alle mortate offese,
> Negli eroi che rimembra inutil' eco.
>
> Ei vive ei vive nelle caste imprese;
> E tutto pago l'immortal drappello
> Ferma le luci sul gentil paese.
>
> Forse, perch'altri il vuol, gli fia men bello
> Se scolti marmi a eternità consacri
> O splendid'opre di gentil pennello?
>
> Ma già nol crede chi pur or ne' sacri
> Penetrali si trasse, e inverecondo
> Rapì l'eccelse tele e i simulacri.
>
> E schierar li facea nell'infecondo
> Natal suo clima, e come suo tesoro
> Parea superbo di mostrarli al mondo.

I versi rimasero dunque inediti. Ma Gabriele Pepe usò il notissimo strattagemma di inserire una stoccata al Lamartine in un suo opuscolo dantesco; il francese dovette capire; vi furono spiegazioni reciproche di ammirabile correttezza e di inesorabile dignità. Come si battessero i due emuli non occorre ch'io ripeta, tanto più che sciuperei, riassumendola, la drammatica narrazione del Jannone; come la polizia granducale rimanesse dapprima scornata, per le febbrili ed infruttuose precauzioni di impedire il duello (tutte le polizie si somigliano, in tutti i tempi e in tutti i luoghi!) e come poi quasi quasi si trovasse contenta, perchè, del resto, un atto di coraggio vittorioso piaceva anche a quei poliziotti che per di più erano italiani; anche ciò è da leggere nelle pagine del Jannone. Il Lamartine, commosso, divenne amico del Pepe e riscosse plausi italiani per la sua conversione. Pare che in Francia lasciasse credere di non aver voluto uccidere l'avversario offertosi, nell'orgasmo dello scontro, alla punta della sua spada; e ciò se, come non è, fosse stato vero, egli doveva nascondere nel più cavalleresco dei silenzi. Ma un francese rinuncia più volentieri a un colpo di spada che a un colpo di penna, e non compie un bell'atto se non è sicuro che il giorno dopo può tramandarne il segreto nel petto di un intimo amico....

G. R.

I GIARDINI

Chi ti condusse ai magici giardini?...
Non sai. Lasciasti l'ombra nel cortile
diaccio, di pietra. Ora nel dolce Aprile
per vie d'erba e di mammole cammini.

Ma forse sogni. - Oh, non destarti, o squallido
cuore infermo!... - A capriccio, piove e spiove:
sotto le rade lacrime non move
pure una foglia, e il cielo è tutto pallido.

E le gemme sui bronchi sono bionde
d'infanzia, e i peschi e i mandorli ed i meli,
entro le aeree nuvole dei veli
caduchi, attendon l'ora delle fronde.

Alte magnolie rosee s'affacciano
ai cancelli ove a spire il biancospino
s'ingiglia. A tratti, nel languor divino,
qualche petalo muor su la tua traccia.

Tutto è sì lieve che par fatto d'ale
e d'aria; anche il tuo passo e la tua forma
terrena; e il senso par che in te s'addorma
sotto l'incanto che non è mortale.

Giardini ignoti sotto cieli ignoti
benedicenti!... - Or tu rinasci, infante
gaia, con pura bocca ancor fragrante
di mistero, con puri occhi ancor vuoti

di visioni; occhi di maraviglia
innocente, pel prato ch'è sì verde,
pel cielo ove la nuvola si perde
e il pesco che tremando s'invermiglia.

Niuno ancora sul labbro ti baciò.
Niuno ancora sul cuor ti camminò,
le vesti con le carni ti stracciò,
sotto suola di ferro ti pestò.

Salvati!... Spranga della tua memoria
tutte le porte!... - Sei bambina. Hai viso
di fiore, carne che non duole, riso
senza doppiezza, cuore senza storia.

Scrive ora sulla tua pagina bianca
i primi segni di bellezza il petalo
aereo, che in tacita e quieta
discesa, dal sognante albero, manca.

T'appare, per la prima volta, Iddio.
Ne hai, sommo, per la prima volta, il senso.
Te adori in Lui, Lui stringi in te. L'immenso
Volto si assorbe nel tuo volto pio.

In fiore in frasca in nube in acqua in pianta
l'anima inesauribile ritrova
la sua gioia d'origine. - Oh, la piova
d'April ti lavi, o Rinverdita!... E canta.

LA SOSTA

M'appoggio a un tronco, scivolo a ginocchi,
confondo anima e corpo alle contorte
radici. - E tu credevi d'esser forte,
povera donna!... - Or sosto un poco. Ho gli occhi

stanchi di sole: anche il cervello. Ho questi
densi effluvi nel sangue, come un tossico
inebriante ed omicida. Ho gli ossi
che mi dolgono, come in chi si desti

da lunga febbre. E il combattuto orrore
ch'io credetti d'aver pur ieri ucciso,
eccolo, è qui, mi abbranca al petto, il viso
mi schiaffeggia, mi sputa, ecco, sul cuore.

.... Dio che mi vedi, a questo m'hai condotta
Tu, perch'io tocchi un segno eterno. E lunga
ed aspra è l'erta ancor, perch'io il raggiunga,
e già m'accascio come cosa rotta....

Fa almen ch'io non mi volga indietro, ch'io
non dubiti, non tremi, non mi penta
del già compiuto: e dentro me ti senta,
sola fiamma e inesausta, ardere, o Dio.

Ada Negri

Le "Sonate" del Della Ciaja

Leggendo le tre *sonate* che del buon cavalier sette entista Bernardino Azzolino Della Ciaja senese ci ha riesumate e riedite Giuseppe Buonamici con l'aiuto dell'editore Bratti di Firenze, la prima cosa che colpisce chi abbia un po' di pratica con la musica antica è una strana mistura di sacro e di profano, di gravemente religioso e di elegantemente sensuale. Queste *sonate* (che noi moderni chiameremmo più volentieri *suites*, tanto ci appaiono diverse da ciò che le più recenti creazioni di Mozart e di Beethoven ci hanno abituati a considerar per *sonata*) constano infatti di pezzi in apparenza affatto discordi; contengono cioè sul principio due larghe composizioni in stile austero e religioso — una *toccata* e una *canzone fugata* — e contengono inoltre altre brevi composizioni in stile elegantemente brillante — come sarebbero arie, minuetti e siciliane — trattate con quella tecnica delicatissima e un poco leziosetta che nel settecento così aggraziatamente sapevasi usare tanto nella pittura che nella musica. La qual tecnica finissima nel disegno contrappuntistico e nel colore strumentale ed armonico se da una parte poteva indicare a qual grado di raffinatezza quasi morbosa era giunta l'arte italiana del '700, dall'altra era anche tutto quello che rimaneva all'Italia della ferrea e vergine forza dei trecentisti, dell'umanità dei quattrocentisti, dello splendore opulento dei cinquecentisti e del pomposo barocchismo del secolo XVII.

Ho detto che noi moderni chiameremmo volentieri *suites* le *sonate* del Della Ciaja. Infatti per *sonata* nei secoli XVII e, in parte, XVIII non intendevasi quello che oggi per *sonata* s'intende. Allo stesso modo per prendere un esempio ben noto dalla letteratura, molto probabilmente i primi poeti che adoprarono i nomi di *canzone* o di *sonetto* non avran certo dato tali denominazioni a quelle forme poetiche che ormai tutti sanno esser composte di strofe tessute di richiami obbligatori di rime e di disposizioni di versi. Comunque, risparmierò al lettore il pericolo d'un'erudita disquisizione sulle origini della *sonata* e sul posto che il Della Ciaja tiene nella preparazione secolare alla nascita di questa famosissima forma musicale destinata ad accogliere nelle sue capacità il femmineo epicureismo di Mozart e l'eroismo individualista di Beethoven. Dirò soltanto a chi ami saperlo che il nome di *sonata* in Italia specialmente (come anche quello di *sinfonia*) era dato dapprima a un sol brano di musica per lo più iniziante una serie di pezzi generalmente ballabili, il cui complesso chiamavasi appunto *suite* o anche *partita*. Qualcosa di analogo è accaduto alla *ouverture* che ogni paziente studioso delle *suites* e *partite* dell'inesauribile Bach sa essere spesso posta come introduzione ad alcuna di quelle sue bellissime composizioni. Se non che era difficile che al titolo di *ouverture*, per il suo particolar significato, potesse accadere la stessa sorte che al titolo di *sonata* o di *sinfonia*, vocaboli di significato così esteso e generico che facilmente poterono a poco a poco dal primo pezzo d'una *partita* o *suite* estendersi a tutta la *suite* medesima. Come poi questa *suite* o *partita*, germe di tutta la musica strumentale da camera moderna, si trasformasse nella *sonata* moderna, composta, come ognun sa, secondo certe regole determinate e infrangibili, non è qui il caso di ricercare. Tanto più che il nostro Della Ciaja appunto per la sua già rilevata misura di religiosità quasi arcaica e di grazia più moderna, non è precisamente uno di quei compositori del '700 nel quale (come in altri dello stesso secolo) vengasi nemmeno albeggiare quell'ansioso desiderio di trovar nuove tecniche e nuovi stili, desiderio che poi nel susseguente romanticismo dovrà degenerare molto spesso in smania futuristica della novità e dell'antitradizionalismo. Anzi a me pare che nelle *sonate* del Della Ciaja si palesi l'opposto desiderio (non so se riflesso o spontaneo) di attenersi il più possibile a modelli assai arcaici e questo, soprattutto, nella *toccata* e nella *canzone*. Chi scriveva più *canzoni* nel '700 dopochè la fuga e il fugato avevano quasi del tutto sostituito, fin dal secolo precedente, certe forme ormai antiquate come il *ricercare* e la stessa *canzone*? Tuttavia il Della Ciaja faceva poi con le *arie*, i *minuetti* e le *siciliane* abbondanti concessioni alla moda del tempo suo, moda così lontana ormai dai sentimenti, in musica, pur sempre fieri e sani del cinque e seicento.

Sonate dunque religiose e profane al tempo stesso, o, come dicevasi allora, «sonate da camera e da chiesa» queste del Della Ciaja? Esaminiamo brevemente l'intreccio se non proprio la fusione di questi due elementi, il religioso e il profano, nella musica del Della Ciaja e ricolleghiamola esattamente con la sua motivazione storica.

Il Della Ciaja (1671-1755), contemporaneo ma più vecchio di quattordici anni di Sebastiano Bach, sembra sentir molto meno di costui l'influenza della fioritissima scuola francese allora in auge con la «dinastia» dei Couperin; anzi a me sembra che non la senta affatto. Neppure mi pare il caso di dover parlare di una possibile influenza della scuola tedesca contemporanea, che se mai sulla fine del '600 accadeva proprio il contrario. Egli, nato e vissuto molto più vicino a Roma che a Venezia, doveva risentire delle scuole italiane in generale e del mezzogiorno in particolare. Carattere precipuo della musica italiana dell'ultimo seicento e della prima metà del '700 è, presso quasi tutti i nostri compositori, il riecheggiamento postremo del grande stile polifonico specialmente vocale del secolo XVI, riecheggiamento rifiorente invano in mezzo alla grazia raffinata e un po' leziosa del nuovo stile quasi del tutto *monodico* (contrario cioè di *polifonico*) dovuto alla progressiva indipendenza che a mano a mano vengono conquistando la voce sola, gli strumenti ad arco e il clavicembalo. Non che questo riecheggiante arcaismo religioso, affievolito lentamente per opera della dilagante plasticità sensuale umanistica, si spengesse d'un tratto. Nella scuola veneziana, accanto al nuovo stile sensuale e mondano persistevano echi d'arcaica castità. La musica di Antonio Lotti (667-740) che riceve questi echi dai precedenti maestri di cappella in San Marco (per esempio il Legrenzi) e dagli organisti della misteriosa Venezia mistica ed eroica del quattro e cinquecento, li tramanda sempre più fievoli al suo discepolo il Marcello (686-739) che pur lui presenta salmi di sublime arcaica severità accanto a opere di stile melodrammatico e profano, ove vampeggia la plastica e coloristica sensualità del 600. È quindi naturale che anche nel nostro Della Ciaja perdurino queste traccie di arcaismo religioso accanto alle adolcinature minuettanti proprie al secolo in cui viveva.

Tuttavia chi ormai in questo ambiguo e polisenso settecento, corroso e al tempo stesso rinverginato dallo scetticismo umanista, giunto al suo pieno sviluppo col razionalismo, avrebbe più avuta tanta forte e ingenua fede da innalzare le vaste architetture corali di Palestrina, libere nella loro complessità grandiosa come le costruzioni di quei semplici e audaci artefici dell'edificio e del tempio che ci hanno date tante e tante chiese di bellezza infinita? Pure quanto non è simpatico questo cavalier Della Ciaja senese, costruttor d'organi e certo un po' solitario cultore di musiche arcaiche e forse obliate dai contemporanei! Le sue *toccate* sono *rêveries* musicali, improvvisazioni piene di estasi fuggevoli, di rapimenti intimi, di abbandoni dolcissimi e ricordano le ampie *fantasie* religiose del padre Bach e, forse, in alcuna parte, più di queste sono ardite e snelle. Se delle sue *canzoni* la prima e la terza (della presente edizione) sono, a parte gli svolazzi monotoni e retorici di certe progressioni un po' stanche, squisite per il tema e per certi squarci di svolgimento, la seconda è un gioiello di ancor forte e sana musica italiana del primo settecento; e per la dolcezza malinconica del tema, per la flessibilità velata e un po' ansiosa dei *divertimenti a sincope*, per i riattacchi veramente magistrali di naturalezza e per la finitezza d'ogni particolare, essa canzone (chiamata dall'autore con grazioso settecentismo «canzone languente») è non solo la gemma della pubblicazione, ma una composizione delle più belle che noi italiani possediamo del nostro settecento strumentale.

Altrettanto deliziose sono l'*aria* della stessa seconda *sonata*, le *siciliane* della prima e della terza (notevoli per l'armonizzazione abilissima) e il *minuetto* della terza; anche interessanti mi sembrano il *finale* della seconda e l'*allegro* (chiamato *primo tempo* dal Della Ciaja) della prima sonata. Questi due pezzi scritti se non forse innanzi alle sonate di Domenico Scarlatti, certo insieme, presentano una somiglianza strana con lo stile dello stesso Scarlatti, contemporaneo del Della Ciaja, ma più giovane di circa quattordici anni. Si tratta d'una somiglianza voluta, o non piuttosto d'una di quelle coincidenze fortuite che avvengono all'insaputa dei compositori stessi in quelle epoche di pronta maturità, in cui il nuovo sgorga dal passato per diverse bocche, come l'acqua d'una vena troppo gonfia prorompe dai vari pispini d'una stessa sorgente?

Il Buonamici sta ora preparando una nuova pubblicazione della musica del Della Ciaja. Conosco già di essa un *preludio*, il cui disegno a arpeggi squisitamente armonizzati e, nella seconda parte, convertiti in arpeggi sincopati (mi pare una peculiarità stilistica del Della Ciaja questo amore della *sincope*), ricorda stranamente il notissimo preludio bachiano su cui il Gounod tessé la sua famosa *Ave Maria*. Qui la coincidenza a parer mio non può essere spiegata che dal comun senso armonico e disegnativo della generazione di musicisti a cui appartengono il Della Ciaja e Sebastiano Bach. Giacché in musica io credo si producano e si diffondano certi bisogni grammaticali e sintattici con lo stesso fenomeno di simultaneità che si riscontra nel linguaggio parlato. Sotto questo aspetto penso che sarebbe più che possibile una glottologia musicale. Comunque, sopra questo soggetto delle somiglianze occorre essere ben prudenti e non lasciarsi ingenuamente affascinare, come tanti fanno, dal sospetto di plagi e d'influenze che se anche esistessero, di poco, anzi, per me, di nulla muterebbero il valore della musica di Bach, da chiunque la si voglia plagiata, o, per prendere un esempio più recente, della musica di Wagner, che oggi la si vuole, ad ogni costo diminuire con dei presunti plagi dal Liszt.

In queste sonate del Della Ciaja possono trovare buon pascolo di studi gli storici, fecondità di suggerimenti impreveduti i compositori di musica da camera pericolanti troppo di chiudersi nell'imitazione dei prossimi e troppo dimentichi che negli ultimi quartetti e nell'ultime *sonate* Beethoven non rompe (come volgarmente si dice) la forma della sonata, sebbene, con mirabile intuizione storica, ritorna alla *forma-suite* o *partita* arcaica; ed infine in queste sonate e nelle nuove che ci promette il Buonamici, potranno trovare buona musica per variare i loro fissi e stereotipati programmi i concertisti. A uno dei quali — Harold Bauer — ha voluto il Buonamici dedicare la sua pregevole raccolta.

Giannotto Bastianelli.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione

MARGINALIA

I tre amanti

C'è ancora un autore italiano che scriva un dramma, di vita contemporanea, piuttosto che una tragedia o un poema drammatico o un dramma storico? C'è un pubblico nostro che presenzi l'audace impresa senza ripetere la professione di fede eminentemente negativa che la commozione o l'«interesse» bisogna cercarli nel teatro dialettale, nei molti nei troppi teatri dialettali, oppure nel teatro nazionale di altre nazioni? Il doppio miracolo è stato constatato a Firenze in questi giorni per merito dei *Tre Amanti* di Guglielmo Zorzi e io lo addito con viva compiacenza agli storiografi della nostra scena di prosa. L'ultima sciagura della quale, da un decennio a questa parte, è stata precisamente la poesia: o piuttosto, per non nominare invano un nome sacro che non c'entra, sono stati i versi. Perché, pare impossibile, ma è così: come l'azione scenica ha dato il libero passo a versi per non dir peggio, mediocri, allo stesso modo i versi hanno consentito l'esperimento scenico di lavori, per non dir peggio, mediocri; la somma di due debolezze ha costituito una forza. Ma come? Nel momento che infuria dappertutto il verso libero (o schiavo secondo la definizione acuta del nostro G. S. Gargàno), nel momento che occorre un certo sforzo e molto accorgimento tipografico per distinguere i versi dalla prosa, proprio in questo momento i versi dall'esatta misura debbono infierire sulla scena e i nostri drammaturghi debbono dichiararsi incapaci di dare vita a un dialogo significativo e profondo se non passi per lo staccio delle undici sillabe?

Salutiamo dunque il dramma in prosa e auguriamoci che il Ministro della pubblica istruzione, fatto finalmente sollecito del teatro nazionale oltre le stanche cure del premio governativo, promuova un decreto che, se non proibisca, contenga almeno entro ragionevoli limiti la rappresentazione del cosiddetto teatro di poesia.

Di Guglielmo Zorzi già conoscevamo: *In fondo al cuore* una commedia amara e delicata che ci aveva fatto bene sperare dell'autore. I *Tre Amanti* confermano e in più parti mantengono la promessa. La storia di Giovanni Salvi, pittore celebre e ottimo cuore, è un po' la malinconica storia di tutti i miseri, non per modo di dire, mortali. Nonostante la celebrità, nonostante l'ottimo cuore, il povero Salvi è esposto alle terribili ingiurie del tempo, compresa la peggiore di tutte che è quella di perdere fatalmente l'amore di colei che, pure essendo l'altrui moglie fu, per lunghi anni, l'ispiratrice della sua opera, la compagna adorata, insomma la sua donna. Elena Guardi, contro ogni suo desiderio e quasi contro la sua volontà, sarà la preda non difficile di Andrea Maggesi pittore non ancora celebre ma meritevole di avviarsi alla celebrità e prediletto allievo del Salvi. Di questa fatalità ineluttabile il buon Salvi è così persuaso, che prima ancora che si compiano le ultime formalità del tradimento, si ammazza. Ma dei tre amanti in questo cenno sommario della trama, ne sono ricordati due soltanto, mentre ce n'è un terzo, il più giovane dei tre, quasi un ragazzo; l'orfano, lo zingaro cieco che il buon Salvi ha

raccattato per la strada, Mitia. Ora Mitia oltre che il terzo amante — a suo modo — di Elena Guardi è anche il terzo amore di Giovanni Salvi, il quale ha concentrato tutta la sua tenerezza — che è molta — in Elena, nell'allievo e nel derelitto. Nella coscienza del quale, come già ho accennato si svolge, parallelamente all'altro, un dramma intimo e singolare. Mitia soffre non soltanto perchè con la chiaroveggenza che è propria dei ciechi si accorge prima d'ogni altro che la felicità del buon Salvi è insidiata e pericola, ma anche perchè un'oscura passione lo volge verso Elena; una passione timida quanto oscura che quasi non osa di confessarsi a sè stessa. Su questi motivi, e l'invenzione qui non è certo il meglio del dramma, è condotta una vicenda di momenti drammatici di rara efficacia e soprattutto si disegnano figure che hanno impronta profonda di umanità, assai lontane come sono dalle formole consuete del palcoscenico. L'autore possiede il segreto di certi tocchi delicati, di certi tratti rivelatori che ci portano bene addentro nell'animo delle persone, meglio assai meglio dei pezzi di analisi introspettiva, in versi e in prosa cari al nostro teatro contemporaneo. Soltanto, qua e là, il carattere schiettamente realistico del dramma è soprafiatto da una nota di sentimentalità, di languore romantico che ne guasta alquanto la linea schietta. Sono gli echi immancabili del «teatro di poesia»: la canzoncina della Ghita, la storia degli zingari ecc. ecc. Altrove questa sentimentalità si traduce in un che di dolciastro per cui la stessa bontà, quella per esempio del protagonista Giovanni Salvi, diventa stucchevole. Chi poi si compiacesse tuttavia nella ricerca delle fonti, potrebbe con un po' di buona volontà rintracciare nel mutolo Barbarello del *Piccolo Santo* il prossimo annunziatore del cieco Mitia, senza che si possa per questo, oltre una certa affinità di atmosfera tragica, stabilire alcun termine di confronto fra i *Tre Amanti* e il sobrio, poetico e commovente dramma di Roberto Bracco.

In questo lavoro di un giovane autore, che resta una buona speranza del nostro teatro di prosa, l'interpretazione della Compagnia Talli Melato Giovannini dà intera la misura del proprio valore: è un'interpretazione degna del nome. Se lo Zorzi ben conosce l'eloquenza del silenzio e sa a tempo e luogo far tacere i suoi «personaggi», bisogna anche per debito di giustizia aggiunger subito che i suoi interpreti sanno animare questi silenzi di una vita più viva delle parole. L'esempio della Melato, appunto in questo dramma, mi sembra al fatto caratteristico. In una «parte» che tutte le somme comprende poche frasi tronche, che non possiede neppure una di quelle tirate sulle quali attori ed attrici contano per l'applauso, per sola virtù d'espressione Maria Melato riesce a comporre e a rendere trasparente una indimenticabile figura femminile dai tratti fermi e individuali. E, sebbene aiutati da molte più parole, riescono accanto a lei a dare un rilievo tipico alle altre figure della scena, il Giovannini, il Betrone, G. D'Annunzio *junior*. Tutti insieme conservano poi anche qui quell'accordo perfetto di intonazione che può esser soltanto il frutto di un lungo studio e di un paziente tirocinio condotto sotto un maestro eccellente.

Gaio.

★ **Le prossime rappresentazioni nel Teatro Romano di Fiesole.** — In questa settimana, se lo consentirà Giove Pluvio — la deità che funziona da censore per gli spettacoli all'aria aperta — avremo la prima rappresentazione delle *Baccanti* nella traduzione di Ettore Romagnoli e nell'interpretazione della Compagnia Stabile Romana. Romano dunque il teatro e Romana la Compagnia. Le condizioni di questo secondo esperimento fiesolano non potrebbero essere più classiche di così. In tal modo si scioglie il voto che anche noi formulammo da queste colonne dopo la recita delle *Baccanti* al teatro Verdi di Padova. Per la prima volta in Italia il teatro dei professionali si accosta alle traduzioni di Ettore Romagnoli. Quali resultati possa e debba dare questa riunione di elementi fatti, secondo la nostra ferma convinzione, per intendersi, diranno gli spettatori di Fiesole, fra i quali è lecito prevedere interverrà una larga rappresentanza del più eletto pubblico italiano. Come non vogliamo anticipare giudizi, così non intendiamo di dare notizie sullo spettacolo che dalle musiche e segnatamente dalle danze svolgentisi in un quadro incomparabile acquisterà attrattive affatto speciali. Basti accennare che a cura della Direzione stessa degli scavi furono eseguiti importanti lavori di completamento della cavea, pei quali furono continuati nel vivo del terrapieno i gradini mancanti per un intero settore del teatro. Si è ottenuto così il doppio vantaggio di aumentare considerevolmente il numero dei posti a sedere e di risparmiare la costruzione di palchi in legname che nel recinto di un teatro antico avrebbero costituito una grossa stonatura. Nulla invece di più piacevole all'occhio di questa parte della cavea risorta senza che in nessun modo fossero manomesse o soltanto restaurate le superstiti parti in pietra, con le quali anche per l'intonazione i nuovi gradini si fondono mirabilmente. Così il perfetto semicerchio della cavea fu reintegrato nella forma più semplice e più rispettosa dell'insigne monumento. Anche la scena fu disposta in modo che per maggiore spazio rimanesse visibile all'occhio degli spettatori quel fondale unico e straordinario che è costituito dalle colline e dai campi in piena fioritura primaverile. Sino dal giorno otto la Compagnia Stabile Romana si trova a Fiesole dove ha iniziato le prove.

★ « **Il terzo marito** ». — La nuova, leggera e dilettevole commedia di Sabatino Lopez rappresentata al nostro Politeama Nazionale dalla eccellente Compagnia Talli-Melato-Giovannini si conclude con una moralità, o con una immoralità, assai piacevole insieme per l'eroina e pel pubblico, questa: che il miglior terzo marito che una donnina ancor bella e giovane possa prendere è un amante. Invano la bella e giovane Caterina, due volte vedova e sempre rispettosa della memoria dei suoi mariti defunti, e sempre così onesta da rifuggir dalla peccaminosa idea di avere con altri uomini relazioni non protette e consacrate dalla legge, vuol tentare una terza esperienza matrimoniale. Nella rada rete contesta di piacevolezze che Sabatino Lopez ha intessuta per trapungervi le linee essenziali della sua graziosa eroina, questa è costretta ad impigliarsi di continuo fra gli ostacoli delle convenienze umane e delle pettegole ciarle che la obbligano ad ammettere non essere umano che una donna sposata già due volte possa sposarsi una terza. Caterina deve così pregare il buon giovanotto suo innamorato che s'è deciso a fidanzarsi con lei e persiste a volerla sposare nonostante i fastidi che gli procura un terzetto di suoceri (il padre del primo marito, la madre del secondo marito, la genitrice della sua fidanzata) a rimanere un semplice amante piuttosto che diventare un terzo marito, incredibile a tutti, ridicolo per tutti. Il male è, per la commedia se non per lei, che Caterina giunge a porsi il problema della possibilità od impossibilità del terzo marito, giunge cioè a porselo esattamente e seriamente e a risolverlo, soltanto troppo tardi, al terzo atto, senza aver avuto il tempo di farci vedere nei due atti precedenti come le amene difficoltà e i disgraziati incontri in cui il nuovo pretendente e i soverchi suoceri s'imbattono, facciano nascere nell'animo suo una persuasione così contraria alla sua innata e tenace onestà, ai ai suoi buoni costumi che si son mantenuti ostinati per due matrimoni e per due atti successivi. Caterina passa dal secondo marito al primo amante con un salto di logica e di morale a cui ella non solo non aveva pensato di prepararci, ma cui non si era preparata ella stessa, con la conseguenza che mentre ella diventa meno seria, la commedia si fa più seria. È per questo che il pubblico del nostro Politeama al terzo atto è parso men pronto e caloroso agli applausi che negli altri due, in cui i disappunti e le impazienze del fidanzato nuovo tra i tre suoceri antichi e le memorie dei due morti predecessori lo avevano francamente esilarato. Il pubblico diventato onesto e rispettoso della legge con Caterina, era ormai disposto a farla sposare malgrado tutto e contro tutti una terza volta, piuttosto che vederla cacciarsi per la prima volta, inesperta di menzogne e di infingimenti, in un'avventura amorosa da non potersi rivelare alla luce del sole sotto le benedizioni del parroco e del sindaco. In ogni modo il *Terzo marito*, così abile ed amabile nel suo dialogo e nella sua sceneggiatura, così spesso felice nel suo umorismo che se talvolta ricorda la farsa non dimentica troppo l'eleganza e il buon gusto della bella commedia, ha avuto un successo veramente lusinghiero al quale han contribuito, con una recitazione sempre appropriata ed affiatata mirabilmente, la Melato perfetta nella parte di Caterina e il Giovannini non meno perfetto nella parte di terzo marito, o meglio di terzo fidanzato. E la commedia fu replicata.

A. S.

★ **Il « Piccolo Caffè » di Tristan Bernard.** — Il lavoro del noto umorista francese usurpa il titolo di commedia mentre si dovrebbe chiamare bizzarria, o qualche cosa di simile, perchè le notazioni argute e magari acute che nascono dalla diretta osservazione della vita si stemperano o sono quasi perdute nella caricatura che, forse senza volerlo, assume i tratti caratteristici della *pochade*. Si potrebbe quindi dire che quanto di buono è nel *Piccolo Caffè* non è teatrale e quanto è teatrale non è buono. In complesso ci sembra che il *Piccolo Caffè* consista in una strana alternativa di vecchi motivi di palcoscenico e di giornalismo con spunti tipici e personali. Già il punto di partenza è così singolare che basta per imprimere il segno della caricatura in tutta la cosiddetta commedia, la quale se non mostrasse in qualche « trovata » veramente felice o in qualche situazione piacevolmente sentimentale la *vis comica* a volte sottile, a volte profonda, che fa di Tristan Bernard uno dei più squisiti e versatili scrittori e inquisitori di costumi, non riuscirebbe certo a dilungar per tre atti la sua favola, variandosi sempre e pur mantenendosi sempre nello stesso motivo di partenza, in modo da conservar desta l'attenzione e la simpatia e da rendersi, anzi, divertente. All'abilità, ora più ora meno originale, dell'autore, ci parve corrispondesse l'abilità degli attori della Compagnia Talli, i quali infusero sempre al « divertimento » di Tristan Bernard la pienezza della loro affiatata preparazione e della loro simpatica penetrazione.

A. S.

★ **Il Museo Bandini** è stato da pochi giorni soltanto trasportato dall'oratorio di Sant'Ansano — ove l'aveva raccolto e ordinato il canonico Angiolo Maria, illustre bibliotecario della Laurenziana, sullo scorcio del secolo XVIII — in alcune sale attigue alla Cattedrale di Fiesole, perchè l'oratorio solitario, quasi nascosto per la vecchia via Fiesolana, sembrava poco sicuro contro audaci colpi di trafugatori. Invece sol dopo tre giorni dalla inaugurazione i soliti ignoti — profittando dell'assenza del custode che ha le sue stanze attigue al Museo — hanno limato inferriate, divelto porte, con un ben fornito arredo di strumenti, in gran parte rimasti sul posto, e se ne sono andati indisturbati portandosi via tre quadri. Una tavoletta di scuola bizantina del XIV secolo, rappresentante San Giovanni Battista alato e pubblicata dal Muños nella *Rivista d'Arte*: opera più di curiosità che di pregio. Una tavoletta rettangolare, con fondo d'oro lavorato a bolo e rappresentante la Vergine Annunziata; delicata opera senese della fine del secolo XIV. (L'Angiolo, simile, che le faceva riscontro, è rimasto). E finalmente una tavoletta cuspidata che ricorda, sì da sembrarne quasi una copia la Madonna in trono tra sei angeli che si conserva nella Galleria di Francoforte e che è dell'Angelico. Questa tavoletta era un tempo però attribuita all'Angelico; ma le forme più grossolane, la fattura trascuratissima la fecero più tardi attribuire o al fratello Fra' Benedetto o ad Andrea di Giusto. L'uno o l'altro dei quali si sarebbero, più che ispirati, limitati a ricopiare la tavoletta di Francoforte. Fortunatamente i ladri non hanno toccato qualche pezzo di maggior pregio, e più fortunatamente ancora non hanno trovato i quattro *Trionfi* petrarcheschi un tempo attribuiti al Botticelli ed oggi concordemente creduti opera di Jacopo del Sellaio: nè hanno trovato: una preziosa steatite del secolo XI con un magnifico arcangelo, lavoro bizantino di grandissimo pregio; un avorio del XIII con una santa, opera italiana di non gran pregio; un avorio francese con una scenetta galante, forse del XIV secolo e appartenente probabilmente a uno specchio; e finalmente un bel vetro dorato, del XIV secolo, rappresentante la *Pietà*. Non li hanno trovati perchè i *Trionfi* sono ancora alla Galleria degli Uffizi per alcune urgenti rifermature di colore, e la steatite, gli avori ed il vetro vi son pure per collocarli convenientemente in una piccola custodia. Se i ladri avessero tardato, avrebbero potuto fare più grasso bottino. Si ha qualche speranza di recuperare i tre oggetti, essendo tutti quanti fotografati, sì da agevolar le ricerche. Non v'è però da escludere, intanto, che il buon canonico non sorrida, ripensando a quel suo romitaggio di Sant'Ansano che era stato sicuro per quasi un secolo e mezzo...

★ **Luciano Zùccoli giudicato da Maurice Muret** — Proseguendo con bella tenacia i suoi studi di letteratura italiana moderna Maurice Muret si occupa, in un ampio articolo della *Revue*, di Luciano Zùccoli la cui fama comincia a diffondersi all'estero. Intanto, dice il Muret incominciando, lo Zùccoli non si rivela affatto nei suoi romanzi tedesco d'origine. Nulla di germanico nell'opera sua, forma e fondo vi sono autenticamente latini, esageratamente latini. Il suo stile è nudo d'ornamenti e di fioriture, ma forse è questo uno dei bei meriti dello Zùccoli di fronte a molti altri scrittori italiani che non peccano certo per eccesso di semplicità. Il giornalismo non lo ha guastato, il teatro non lo ha tentato: cosa ben rara! L'autore di *Roberta* e di *Farfui* ha conservato quella potenza, quella finezza, quella forza e soprattutto quella grazia sensuale che sono tra i migliori doni ch'egli abbia sortito dalla natura. « Ben pensante » in politica Luciano Zùccoli, prosegue il Muret, non si lascia inceppare dai vincoli della morale. *L'Amore di Loredana* glorifica l'amore libero e *Farfui* celebra un'adulterio. Le pitture dello Zùccoli sono libere ed egli ha per gli esseri « en marge » una estrema indulgenza. Ciò forse perchè siamo a fronte d'un romanziere realista nel buon senso della parola, nel senso ch'egli sa rendere e far amare i tipi vivi, li prenda dalla società corrotta o semplicemente elegante, oppure dall'esercito ch'egli ha lumeggiato in *Ufficiali, sott'ufficiali, caporali e soldati*. Conservatore ed aristocratico per istinto, sebben giudichi i personaggi altolocati con la stessa severità con cui è solito giudicare la gente minuta, lo Zùccoli è pessimista, e può esserlo senza lasciarsi andar mai a gesti di collera e di rivolta. « L'ignominia congenita dell'umanità — dice il Muret — è per lui una fatalità, ma egli non se ne indigna mai, o non se ne indigna più. Il suo pessimismo non è quello d'un cavaliere errante o d'un profeta o d'un moralista. Il suo pessimismo è rassegnato, è passivo », il che, egli però soggiunge, non gli impedisce talvolta d'essere, come nelle novelle della *Vita ironica*, d'una *plaisanterie* feroce... Ma lo Zùccoli è soprattutto, come il Muret ben vede, il romanziere dell'amore e della donna, non dell'amor patetico e della donna idealizzata e ideale, uso Fogazzaro, ma della donna sensuale e dell'amor fisico. La donna è nello Zùccoli specialmente istrumento di piacere, l'amore è mèta lugubre a sè stesso. Come descrittore delle ambagi amorose, della perversità dell'amore e della donna, lo Zùccoli è sottile e tragico, appassionato e fervente, indulgente ed elegante. Il Muret si felicita che un tal scrittore non abbia aderito al desiderio del Manzoni che la letteratura non parlasse d'amore poichè v'è già troppo amore in questo mondo. Lo Zùccoli ha fatto bene ad orientare il suo spirito verso l'amore con le sue estasi e le sue devastazioni. Guai se l'amore disertasse la letteratura italiana!

★ **Il prezzo dei giornali.** — È avvenuto in queste ultime settimane un fatto assolutamente storico per gli annali del giornalismo inglese, un fatto che avrà forse più profonde conseguenze di quelle che a prima vista potrebbero supporsi. Il *Times* ha ribassato il suo prezzo di vendita, il prezzo al quale era rimasto fedele per cinquant'anni, ed ora il magno giornale si vende per soli due *pence* alla copia. I giornali democratici si sono rallegrati di questo ribasso benchè l'esiguo prezzo ponga ormai l'organo unionista alla portata delle borse più liberali. Ecco un segno — han detto i democratici — che anche giornali grandiosi e famosi han bisogno di accostarsi al popolo, di scendere dal loro Olimpo ed il popolo si avvantaggerà nel poter godere della perfezione cui questo grandioso e famoso organismo giornalistico è giunto. Ma il *Daily Mail* in un lungo articolo fa osservare che i piccoli giornali a buon mercato sono ora seriamente minacciati dal ribasso di prezzo del *Times*, il quale, come è noto, si compone di due giornali quotidianamente, aggiungendo ogni giorno alle sue pagine regolari un supplemento finanziario completo e pubblicando assai spesso supplementi letterari, pedagogici, industriali che non ne accrescono il prezzo. Come farà la stampa minore, quella ad un *penny* o a mezzo *penny* a sostener la concorrenza del *Times*? Essa dovrà assolutamente un giorno o l'altro aumentare i prezzi. Il costo dei giornali dovrà dunque quindi innanzi crescere e non diminuire in Inghilterra. A parte, del resto, ogni ragione di concorrenza è prossimo il tempo in cui i giornali non potranno più vendersi in nessuna parte del mondo così a buon mercato come ora. Da che dipende ciò? La chiave di tutta la situazione è da ricercarsi al di là dell'Atlantico dove vivono cento milioni dei più avidi lettori del mondo. Negli Stati Uniti e nel Canadà la febbre del giornale è giunta al parossismo, tutti leggono giornali, il giornale è diventato più necessario del pane. Il consumo di carta, di macchine, di fatica giornalistica è dunque giunto al colmo e il costo delle materie prime è andato continuamente crescendo in modo impressionante. Ora dal mondo giornalistico americano dipende quello europeo. Le grandi macchine tipografiche adoperate in Europa, le macchine dello stesso *Times*, sono americane. I giornali d'Europa non potranno assolutamente resistere di qui a poco all'elevazione dei prezzi che il mercato giornalistico deve subire. Già in America la crisi è sensibile. L'anno scorso morì uno dei più grandi direttori di giornale che l'America abbia avuto: il Pulitzer, direttore del *New York World*. Si era creduto che il *New York World* enormemente diffuso fosse attivo. Invece le più amare constatazioni han dovuto farsi: il poderoso giornale era passivo. Il giornale ad un soldo è dunque destinato a sparire. Tra breve i giornali dovran pur forza costare di più e con essi dovranno aumentar di prezzo le riviste.

★ **La giovinezza di Strindberg.** — Nel suo libro *Il figlio d'un servo* — ricorda l'*Academy* — Strindberg, il grande scrittore svedese, raccontò la sua stessa triste giovinezza. Anche questo romanzo si può dire autobiografico e getta una chiara luce sui primi anni della vita del fanciullo che doveva rappresentar più tardi una parte così importante nella storia letteraria del suo paese. Figlio d'un agente marittimo e d'una serva, Giovanni, come egli si chiama nel libro, non cominciò la sua vita in condizioni favorevoli. Suo padre aveva fatto bancarotta poco prima che il figlio nascesse e il fatto che i suoi genitori non s'eran sposati che dopo la nascita del terzo figlio contribuiva a far sì che la maggioranza dei puritani e dei ben pensanti lo considerasse degno soltanto di disprezzo. Inoltre v'era una scissione dolorosa tra suo padre e suo zio a causa della bassa origine della moglie del primo. Giovanni era un ragazzo assai sensibile e benchè non possa esser descritto assolutamente come un debole, tuttavia sentiva un profondo bisogno di assistenza e di conforto, sentiva il bisogno d'un amore che lo proteggesse e a questo amore rivolse i desideri di tutta la sua fanciullezza. Sua madre soltanto avrebbe potuto soddisfare la sua sete d'amore e a malgrado del fatto ch'ella era ignorante e stupida e molte volte lo respinse duramente invece d'accoglierlo con affetto, il ragazzo, lo si deve notare, l'amò teneramente e venerò per molto tempo nel futuro la sua memoria. La sua intensa nervosità ed i maltrattamenti ricevuti lo spingevano a mentire, a disvelare al padre colpe che non aveva commesse pur di non doversi affaticare a difendersi quando il padre ingiustamente lo accusava e lo picchiava. Aveva molta tendenza alla religiosità, ma purtroppo fu sfortunato tanto da cadere sotto la freddezza austera della Chiesa Pietista che lo lasciò diventare un libero pensatore invece che un mistico. Il pessimismo che si troverà poi nelle successive opere e nella futura vita dello Strindberg deriva appunto dalla tristezza di questi suoi primi anni. Egli non fu un ragazzo ordinario. Era molto avanti ai condiscepoli della sua classe, ma pareva sempre tra gli ultimi perchè non poteva sopportare, così nervoso e ribelle com'era, alcuna disciplina. Tra i compagni si rifiutava di partecipare ai giuochi; trascurava la compagnia dei fratelli e delle sorelle benchè li proteggesse dalle malvagità della matrigna e fosse una volta picchiato a morte perchè aveva condotto un fratellino al giardino zoologico. Era fin da allora privo di tatto, e scontento d'ogni cosa. Se un amico per disavventura gli scriveva una lettera non simpatica, ecco che egli interrompeva ogni relazione con questo amico. Da casa non riceveva nè danaro, nè cibo sufficiente. Così tra queste angustie e questi dolori egli foggiò il suo animo tragico e tenebroso.

★ **Venezia vista da un fanciullo.** — Nella *Revue Hebdomadaire* Jean Cocteau pubblica graziose impressioni di Venezia veduta attraverso gli occhi e un'immaginazione infantili. Venezia — egli scrive — dà subito tutto il suo piacere. Un piacere di circo, di fiera, con l'obbligo di prendere immediatamente parte alla festa. Venezia può sembrare al bambino un grande giocattolo, un giocattolo che s'agita e cammina, ma tutto rinchiuso in una scatola d'azzurro un giocattolo che dà un'estrema felicità, un'ebbrezza pervasa dal senso di malinconia suscitato dal pensiero che bisogna compartir con altri il proprio balocco straordinario, restituirlo presto agli altri. Nella piazza tutto è caldo, benessere, pace, abbondanza, mentre i colombi passeggiano a gruppi ed ecco il cannone di mezzogiorno scuote ogni cosa. Il fanciullo ha paura. Crede che si bombardi quella sublime decorazione, che tutto stia per cadere in una raffica d'ale. « I fanciulli non distinguono una catastrofe occulta: han bisogno del frastuono, dell'immediato. Saper che Venezia non sarebbe stata bombardata, ma avrebbe continuato la sua ricca decadenza mi rese la mia tranquillità. Io non pensavo che tutto quel fasto paludoso riposa per miracolo sopra una base di marmo. Ero su una spianata vestita di sole e di volatili ». Ma i ricordi del fanciullo son certamente passati attraverso un bagno di letteratura. « Immagino, ad occhi chiusi, la mia prima passeggiata. Gli ateniesi avevano eretto al tempio di Nike Apteros una Vittoria senz'ali, perchè, dicevano, ella non potesse mai abbandonare Atene. Sembra che a Venezia sia stato tolto il suolo sotto i piedi pacifici della Bellezza perchè ella vi resti prigioniera. I palazzi appoggiati gli uni contro gli altri sembravano fondere al sole come edifizi di neve rosa e trasformarsi in quell'acqua tiepida in cui s'immergevano le loro soglie e dalla quale la nostra gondola era sostenuta. Il gondoliere nominava qualche dimora: il palazzo Venier, diga bianca d'onde si rovescia una cascata di verdura, il palazzo di Desdemona, soffocato tra i suoi alti compagni noncuranti, la Ca' d'Oro, la cui facciata sembra fatta coi pali piantati nel canale dall'opera vasta e fragile d'una dea ricamatrice. L'aroma salmastro delle lagune mi dava la febbre... » « Il palazzo Dario sopra tutto affascinava il fanciullo « anche pel gusto segreto di distruzione che han tutti i ragazzi ». « Aveva il prestigio d'un castello di carte. M'avevano detto che poteva cadere *da un momento all'altro* con quella frettolosa semplificazione che le persone grandi gettano in pasto all'inquietudine puerile ed io prendevo questa minaccia alla lettera. Ignorando l'armatura con la quale l'aveva consolidato la sua proprietaria, la mia prima cura mattutina era quella di correre alla finestra a constatare il disastro: una simile a quelle vecchie *professional-beauties* convalescenti, che si compiacciono d'inquietare i loro adoratori con l'avvicinarsi d'un perpetuo svanire, il palazzo s'inclinava sempre senza crollar mai.... ».

★ **Le dinastie ortodosse e i loro matrimoni religiosi.** — L'avvento al trono di Costantino re di Grecia segna la prima di tre conversioni dinastiche previste ed anche preparate nell'Oriente cristiano resuscitato. Due delle nazioni vittoriose del-

l'Islam — fa osservare il *Tour du Monde* — la Grecia e la Bulgaria e la vicina di quest'ultima, la Rumenia, erano e, per le due ultime, sono ancora governate da sovrani di confessione eterodossa. Chiamando principi d'Occidente su un trono che era stato eretto sopra le rovine del dispotismo ottomano, le monarchie balcaniche e danubiane liberate non han preteso dai loro eletti un'abiura simile a quella di Enrico IV. Così né il re Carol di Rumania, né Ferdinando di Bulgaria, né Giorgio I di Grecia han dovuto rinnegare la loro confessione originale: la Grecia ebbe in Giorgio I un re protestante, la Rumania e la Bulgaria hanno ancora dei sovrani cattolici. Tuttavia la Sassonia ha già da molto tempo, benché in maggioranza protestante, una dinastia cattolica e il Wurtemberg, egualmente per due terzi protestante, non si preoccupa molto d'esser governato un giorno o l'altro da un cattolico romano. La tolleranza religiosa ortodossa non è stata però, sino ad ora, che un atto di rassegnazione e le monarchie balcaniche non sopporterebbero indefinitamente una simile mancanza d'armonia tra popolo e sovrano. Già è preparato il ritorno alla unità confessionale negli Stati balcanici poiché i tre eredi dei troni rumeno, bulgaro e greco sono stati battezzati nella chiesa orientale, ciò che assicura la fondazione di tre nuove dinastie ortodosse. Costantino di Grecia dà dunque il segnale di questa evoluzione religiosa e sarà seguito dal futuro re Boris di Bulgaria e dal futuro Carol di Rumania, tutti e due, come Costantino, battezzati secondo il rito greco. Così, tra un quarto di secolo, forse, l'Europa ortodossa avrà esclusivamente sovrani ortodossi e ciò in virtù d'un piano politico lungamente preparato e proseguito con costanza. E le regine? Una delle bizzarrie della situazione, negli Stati di religione ortodossa, è stata di obbligare sino ad ora i loro principi a cercar moglie nelle famiglie regnanti protestanti, perché le case cattoliche romane si rifiutavano di cedere le loro figlie a prezzo d'una conversione confessionale. Tuttavia questa conversione non è di rigore perché le regine di Bulgaria e di Rumenia son rimaste protestanti. Ciò dà, anzi, alle due corti un carattere di strano mosaico religioso: lo czar Ferdinando è cattolico romano, la czarina è protestante, il loro erede è ortodosso mentre gli altri figli han la religione del padre! A Bucarest la stessa confusione: il re ed il principe ereditario son cattolici romani, la regina, Carmen Sylva, è protestante, la principessa ereditaria lo stesso ed infine i figli di quest'ultima sono ortodossi greci! Fra breve sparirà in queste corti ogni traccia di protestantesimo.

★ Le idee di Rousseau in materia militare — Per le sue origini Rousseau non era assolutamente estraneo alle cose militari — scrive il generale Palat nei *Débats* —. Un suo zio era ufficiale del genio e combatté sotto il principe Eugenio e fu impiegato alle fortificazioni di Ginevra. Questo zio Bernardo, fu anzi desideroso di avviare il nipote alla sua stessa carriera e gli insegnò un po' di disegno e gli elementi di Euclide. D'altra parte Ginevra non era estranea agli avvenimenti militari del tempo: aveva molti cittadini in eserciti francesi, era sempre esposta agli attacchi dei duchi di Savoia. Tuttavia gli eventi delle guerre contemporanee non tengono posto alcuno nelle *Confessioni* di G. G. Rousseau. Alcune pagine del *Contratto sociale* si riferiscono invece alla guerra e Rousseau vi sostiene dogmaticamente che la forza non fa il diritto e che le guerre sono tali da potersi rappresentare come relazioni tra Stati e Stati, non tra uomini e uomini. I privati non sono nemici durante le guerre che accidentalmente, non come uomini e nemmeno come cittadini, ma come soldati e neppur come membri della patria, ma come suoi difensori. Gian Giacomo non prevede dunque le guerre nazionali che stava per suscitare la rivoluzione francese.... Solo nelle sue *Considerazioni sul governo della Polonia*, però, Rousseau dà un certo sviluppo alle sue idee militari. Ai suoi occhi l'«esercito della corona», particolare a quel paese infelice, non rende servigi proporzionati a quanto esso costa. Egli vuol dunque creare un nuovo sistema militare che si adatti, e l'idea è giustissima, alla costituzione stessa della nazione. Ma per la Polonia egli non vuole truppe regolari e permanenti. «Le truppe regolari — egli scrive — peste e spopolamento dell'Europa, non son buone che a due scopi: o per attaccare o conquistare i vicini o per incatenare e asservire i cittadini.. Lo Stato non deve restare senza difensori, lo so; ma i suoi veri difensori sono i suoi membri. Ogni cittadino deve esser soldato per dovere: nessuno lo deve essere per mestiere. Questo fu il sistema militare dei Romani, questo è oggi quello degli Svizzeri, tale deve essere quello d'ogni Stato libero e soprattutto della Polonia. Una buona milizia, una vera milizia ben esercitata è solo capace di riuscire a questo obbietto. Questa milizia costerà poco alla Repubblica, sarà sempre pronta a servirla, la servirà bene perché, infine, si difende sempre meglio il suo proprio possesso che quello degli altri». Se il servizio militare deve essere obbligatorio in Polonia, non deve essere universale. I contadini ancora servi non debbono ottener le armi che potrebbero esser più pericolose che utili per lo Stato. La milizia che Rousseau propone alla Polonia dovrebbe poi esser composta di fanteria e di cavalleria, ambedue maestre in una tattica che ricercasse la velocità e la leggerezza ed eccellenti nella guerriglia, nell'«arte di inondare un paese come un torrente, d'attaccare dovunque senza farsi mai attaccare, d'agire di concerto ma sempre separatamente, di tagliare le comunicazioni, intercettare i convogli, caricare le retroguardie, raffrenare le avanguardie, sorprendere i distaccamenti, tormentare i grandi corpi che marciano e s'accampano uniti». Nessuna piazza forte in Polonia! Esse non convengono ad un popolo libero e diventano prima o dopo nidi di tiranni.... Le dottrine di Rousseau esercitarono, non bisogna dimenticarlo, una influenza capitale sull'organizzazione militare improvvisata dalla Rivoluzione, un'influenza che perdurò anche dopo la Rivoluzione e che, si può dire, dura tuttora, almeno presso le estreme sinistre parlamentari.

★ Aneddoti del Caffè Inglese. — A Parigi demoliscono il famoso Caffè Inglese, ritrovo di letterati, di bellimbusti, di buongustai, di dame galanti la cui storia forma un capitolo delle ultime e più saporose cronache dell'aneddotica francese. La demolizione porge motivo ad un superstite pien di memoria, a Félix Duquesnel, di rievocar qualche figura di frequentatore e qualche episodio di quella vita caratteristica. Ecco intanto riapparir nel *Temps* il Delhomme, il padrone, l'anfitrione, gran conoscitore di vini che si vantava di esser nato fra due botti e fu il fondatore della cantina celeberrima del Caffè Inglese. In questa cantina si mangiava anche e i convitati eran più intimi e numerati lungi dal frastuono del *boulevard*. Fu in uno di questi banchetti intimi e raccolti che alcuni pochi assistettero alla nascita d'un *potage* oggi famoso, il «Germiny», capolavoro del cuoco Dugléré, vero artista della cucina, sorridente e modesto che comandava la coorte degli sguatteri e dei camerieri, sempre impeccabile nel suo costume di gala, sempre attento a combinare i *menus*, assaggiare le salse, e a giocare in Borsa nei momenti d'ozio, secondo i consigli dei suoi migliori clienti che lo rovinarono.... Il personaggio più famoso tra i convitati era un letterato leggendario: il marchese di Saint-Georges, che poteva vantarsi di aver collaborato a dugento lavori teatrali ed aveva un'età indefinibile. Aveva lavorato con Donizetti dandogli *La Figlia del Reggimento*, aveva lavorato con Halévy, Auber, Flotow.. A proposito di musica, ricorda il Duquesnel che fu proprio al Caffè Inglese che il Massenet improvvisò la musica per la *Théodora* di Sardou. Si era nel dicembre del 1884. Sardou aveva bisogno di alcuni pezzi di musica per accompagnare il suo dramma. A chi chiederli? Il Duquesnel propose Massenet. Sardou era incerto, credendo che il maestro non si sarebbe mai piegato a scrivere musica «poco importante». Infine si persuase ed otto giorni dopo i tre amici mangiavano in buona armonia al Caffè Inglese, in un gabinetto particolare. Sardou si mise a raccontare appassionatamente le peripezie del suo dramma insistendo, ma non esplicitamente, su i passi in cui gli sarebbe bisognato l'accompagnamento musicale. Massenet pareva distratto, indifferente, con gli occhi perduti dietro qualche altro sogno e Sardou lo sogguardava disperato. Al *dessert* però ecco che il maestro si leva e si pone senza dir parola ad un vecchio piano addormentato in un angolo. Fece sonar qualche nota, poi disse dopo un momento di riflessione: «Avete bisogno d'una marcia ieratica bizantina. Che ne dite di questa?». E sul vecchio piano suonò la superba marcia di Teodora che esce dalla cappella. Sardou esclamò: «È ammirevole! Non voglio altro!». «Ora v'abbisogna la canzone delle strade, il ritornello ironico e canagliesco!». E si mise a canticchiare: «*Ah, ah! Théodora*». E continuò col salmo, il canto della morte, l'inno imperiale all'ippodromo. «Vi ho ascoltato — disse all'entusiasta Sardou — traducendo in musica le vostre parole».

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Informazioni su due ritrovamenti nella valle del Sarno.

La valle del Sarno — una delle più belle se non la più bella d'Italia — è circoscritta a nord e ad oriente allungato da contrafforti appenninici doviziosi di vigneti ed uliveti alle falde, e di folti boschi castagnali e querciali lungo le pendici e sulle creste. Ad ovest s'erge l'isolato del Vesuvio ed a mezzogiorno, in fondo, è il Tirreno, che nelle giornate terse appare come una gran fascia d'argento avente per sfondo, in mezzo a un pulviscolo di rame ardente, Capri. La pianura, lussureggiante di una vegetazione che ha del maraviglioso e che va dalla palma al tiglio, è intersecata da tutto un reticolato di canali alimentati dal limpidissimo Sarno che, quasi a voler profondere, con pari generosità, i suoi tesori a tutto quanto il declivio della valle, dalle tre separate sorgenti di Santa Maria della Foce, Palazzo e San Marino forma, lungo l'alta valle, tre distinti corsi che poi, unitisi al limite di questa, costituiscono il Sarno propriamente detto, che, passando per San Marzano, Scafati, Pompei, Torre Annunziata, va poi a gettarsi nel Tirreno, poco lungi Castellamare di Stabia.

I due ritrovamenti, dei quali terremo parola, si sono avuti il primo in Sarno città (alto corso del fiume) ed il secondo in San Marzano sul Sarno (medio corso).

* * *

È fuor di dubbio che la strada romana che univa Nola con Nocera dei Pagani passava per le falde del Colle Saro, dov'è attualmente ubicata Sarno; anzi si può, con quasi certezza, affermare, che Sarno si sia formata precisamente lungo i lati di detta strada.

Nell'inverno del 1905, poco lontano, a monte, della via che mena ai giardini pubblici di Sarno (e che è a ritenersi una parte della su indicata strada romana) e propriamente in località detta «Autàra» alcuni braccianti, lavorando per praticare alcune fondazioni in una trincea di lapillo (il nostro sottosuolo è ricchissimo di lapilli vulcanici), notarono che le pale, strisciando sur uno strato di muratura improvvisamente apparso sul letto della trincea, producevano un rumore cupo e tale da lasciar supporre l'esistenza di un qualche ambiente sotterraneo. Avendo praticato una breccia in senso verticale, riuscirono, senza molta difficoltà, a calare in un cunicolo e da questo, internandosi nelle viscere della soprastante collina, in una successione di ambienti sotterranei.

La breccia di immissione mena a un cunicolo sotterraneo, largo e alto poco più di un metro, che si interna — come un traforo — nelle viscere della collina per la lunghezza di 5 metri, in salita. Le pareti sono in mattoni. La volta, a botte, quando non è scavata nella roccia, è in calcestruzzo. La pavimentazione non offre niente di notevole. Segue una prima chiusura originale e ciclopica. È un massiccio blocco rettangolare di pietra calcarea, che dalla grana e da altri caratteri è rigorosamente locale (cave Patierno). Misura m. 2 di altezza, m. 0,70 di larghezza, m. 0,20 di spessore. Non presenta nessuna decorazione. Scivolava fra due scannellature, in pietra egualmente calcarea, poste l'una a livello del pavimento, l'altra 55 cm. al di sopra dell'arcotrave del vano di accesso al secondo ambiente. Oggi si direbbe una porta a *coulisse*. Va rilevato che l'apertura e la chiusura erano agevoli dal primo al secondo ambiente, impossibili da questo a quello. Segue una scala piuttosto ripida. L'altezza completa di questo ambiente, dal livello della soglia della prima chiusura all'intradosso della volta — a botte — è di m. 5.30. Le pareti sono in mattoni, come pure i primi sette scalini — ognuno alto cm. 28. L'ultimo scalino — più largo degli altri — forma anche da ballatoio, per poter convenientemente manovrare la seconda chiusura, che presenta gli stessi caratteri della precedente.

Segue il terzo ambiente. Due cose destano l'attenzione del visitatore: la superba costruzione delle pareti e della volta, e l'opera, deleteria, folle di un'avidità bestiale o di un fanatismo cieco che han distrutto quanto si poteva.

Le dimensioni di questo ambiente sono: lunghezza metri 5.12; larghezza metri 3.55; altezza metri 3.50 dal piano del pavimento all'intradosso della volta, che è formata, come pure le pareti, di tanti parallelepipedi rettangolari di natura calcarea e di considerevole grandezza. La zoccolatura, per un'altezza di metri 1.20, ha un abbozzo grosso, che era sottoposto al rivestimento di marmi. Il pavimento, in gran parte svelto brutalmente, era in quadrilateri retti e simmetrici di marmo, su cui è traccia di colore.

Fra i rottami furono rinvenuti dei pezzetti di mosaico, di marmo verde-antico di Calabria, rosso-antico e, in gran copia, frammenti ossei, avanzi di cornici (scannellate e ad ovuli) in marmo bianco, mattone, tufo, pietra calcarea, frammenti di vasi d'alabastro, un unguentario di vetro.

In una parete, fra due massi, a 60 centimetri dal pavimento, è incastrato un pezzo di cornice trattata con molta eleganza.

L'accesso all'ultimo ambiente è determinato da un massiccio arco a volta, in fuga verso l'interno. La volta, anche a botte, è ad intonaco con freschi. Tutto in giro allo zoccolo, alla parte superiore e sulla volta, sono resti di figure, il cui carattere generalmente è poco definibile per la cattiva conservazione dell'intonaco.

A sinistra, entrando, appare una figura maschile relativamente ben conservata. La figura quasi si stempera, si perde nel fondo sanguigno, ma pure, dagli scarsi residui, si nota una certa eleganza di fattura. La decorazione pittorica seguitava tuttavia in giro, abbondante, ma il disegno, le tinte si sono perdute nella muffa dell'intonaco e non si riesce a decifrare gran che. Solo, dirimpetto alla figura suddetta, a destra entrando, meno precisa, ma tale da non destar dubbio, è una figurina muliebre, trattata con molta finezza. Dell'acconciatura tutto è andato perduto; solo i capelli, nel mezzo, sembrano divisi da una scriminatura. A pochi centimetri da questa figura, chiarissimo nel disegno e nel colore, è un delfino. Questo ambiente è più piccolo del precedente. Misura: lunghezza metri 2.80; larghezza metri 2.40; altezza metri 2.17 dal livello del pavimento, che doveva essere di marmo bianco, all'intradosso della volta, a botte. La zoccolatura, alta metri 1.17, presenta i caratteri della precedente.

In tutti gli ambienti manca qualunque apertura per ventilazione o per luce.

Proseguendo gli scavi, a valle della breccia di immissione, si è scoperto un cunicolo sotterraneo, in prolungamento dell'altro, che per l'altezza di metri 1.80 è ingombro di lapillo alluvionale. La larghezza di questo cunicolo è di metri 1.10; l'altezza di metri 2.65. Le pareti sono in tanti strati di mattoni, misti a malta oscura; la volta è in muratura ed ha la solita forma a botte. Non presenta nessunissima traccia di decorazione. Lungo il cunicolo medesimo, del quale sono disterrati metri 23.60, furono rinvenute due chiusure perfettamente eguali alle precedenti.

All'estremità del cunicolo disterrato si riscontra un muro di sostegno dopo il quale si esce all'aperto. Da questo punto, a quanto è dato rilevare, il cunicolo girava a sinistra fino ad arrivare alla parte posteriore dell'antica chiesa di Sant'Antonio Abate, ora adibita a fornace per laterizi.

Il ritrovamento in parola, nell'insieme dei suoi caratteri, non genera dubbi sulla sua ragion d'essere: evidentemente era una sepoltura. Difatti le porte a *coulisse* si aprivano dall'esterno all'interno; tutti gli ambienti erano sforniti di vani per la luce e per la rinnovazione dell'aria; fra i calcinacci i frammenti di ossa sono umani; il rinvenimento di un unguentario, infine, è un fatto decisivo.

Ma varie altre cose restano ad assodare, specie l'epoca più o meno precisa in cui questa sepoltura fu costruita.

Due indizi consentirebbero inquadrare l'opera mortuaria nei primi periodi del cristianesimo. Il primo indizio va desunto dal carattere criptoiforme della costruzione, che ricorda le catacombe cristiane, solo che la funzione di queste era intesa a fini collettivi, mentre il ritrovamento in parola ha tutto il carattere di una tomba di famiglia o, per lo meno, di una limitata comunità. Il secondo indizio è determinato dal delfino simbolico, che notasi nell'ultimo ambiente, e dalla fattura dei freschi, che, per quanto sciupati, pure non hanno la eleganza, la disinvoltura, la correttezza nel disegno dei freschi pompeiani, ma già mostrano la durezza ieratica, lo spirito decadente delle pitture comuni nelle catacombe cristiane.

Siffatto notevole ritrovamento fu, nell'inverno del 1907, visitato dal chiaro prof. Spinazzola il quale prese anche qualche fotografia del luogo e prelevò, fra i rottami, alcuni pezzi, ma poi niente più se ne è saputo, mentre invece sarebbe desiderabile che ormai un qualche provvedimento, da parte dello Stato, intervenga per non vedere, fra non guari, del tutto abbandonata e distrutta un'opera di notevole valore storico ed artistico.

* * *

Nel fondo Padula, di proprietà del comm. Marco Pisani, in San Marzano sul Sarno, da molto tempo, ad ogni scavo di pozzo, venivano fuori oggetti di terra cotta, ai quali non si dava alcuna importanza, specie dagli antiquari speculatori. Per fortuna, nel 1900, scavando un pozzo, fu rinvenuto un corredo funebre composto di armille, *fibule*, collanine d'ambra, *oinoe* ed oggetti di terra cotta. Si sparse allora la voce che il Pisani avesse rinvenuto un tesoro e tale voce arrivò sino a Pompei, donde si mosse il defunto cav. Caruso, direttore di quegli scavi, il quale, avendo fatto un attento esame degli oggetti, ebbe a desumerne la grandissima importanza, non tanto per il loro prezzo venale, quanto per la materia di studio che offrivano allo storico e all'archeologo. Venne, dopo pochi giorni, sul posto il prof. Patroni, il quale fotografò i vasi e scrisse, al riguardo, una dotta relazione scientifica.

Il prof. Innocenzo Dall'Osso, succeduto al Patroni, non si appagò di vedere gli oggetti, ma chiese al Pisani di fare degli scavi.

Il Pisani senza alcun compenso (del che gli va data ampia lode) dette il fondo: e così, nel corso di un anno il Dall'Osso assodò l'esistenza di due necropoli, l'una a settentrione e l'altra a mezzogiorno del detto fondo, con cadaveri ben conservati e con lussosi corredi funebri. Agli effetti di che fu assodato, che le popolazioni che vivevano in queste contrade furono sorprese da una eruzione di lapillo, che precedette di moltissimi anni quella pliniana: difatti a tre metri dall'attuale strato di terreno si trova uno strato di lapillo, variabile dai 40 ai 60 centimetri; dopo il lapillo, si trovano gli antichi solchi di terreno coltivato e dopo 20 o 30 centimetri di detto terreno si sono rinvenute le tombe con oggetti differentissimi da quelli rinvenuti nelle tombe di Pompei.

A comprovare meglio che questa eruzione coprì interamente la valle molti secoli prima di Pompei sta il fatto che in San Marzano stesso s'è trovata una villa pompeiana, coperta dal lapillo di Pompei, e scavando in questa villa s'è trovato lo stesso strato di lapillo che copre le tombe e sotto i solchi su menzionati.

È da augurarsi che il Governo ordini presto la continuazione degli scavi, ora sospesi, tanto più che il proprietario come ha dimostrato, non è uno dei soliti speculatori e si potrebbe ricavare materia preziosa per lo studio della storia antica.

Con poche migliaia di lire il Museo Nazionale di Napoli s'è arricchito di tutta una sala di oggetti rarissimi scavati nel fondo Padula, mentre altri, e non men rari ed importanti oggetti (9 vasi greco-arcaici, 13 indigeni ad impasto nerastro e 10 oggetti metallici generalmente in bronzo) son rimasti in possesso del Pisani.

La buona, ed a volte maravigliosa, conservazione degli oggetti in parola, che nell'epoca pompeiana certo dovevan godere considerazione se non pregio di antichità; la loro fattura generalmente corretta e leggiadra; il loro notevole valore intrinseco — commisurato a' tempi, come non pare abbia dapprima intuito il Caruso; — assegnano col ritrovamento «Padula» una importanza tanto maggiore, in quanto la esistenza di siffatti corredi funebri non può ingenerare dubbio alcuno circa la esistenza preistorica, in questa plaga, di una popolazione notevolmente avanti sulla via della civiltà e della ricchezza.

Lo che, decisamente, offre più interesse scientifico della stessa Pompei.

GIUSEPPE ODERANA.

★ Ancora le leggende di San Pietro.

Signor Direttore,

Nei nostri paesi, qui, dell'Irpinia, oltre ad esservi delle varianti, lievi per altro, alle leggende su San Pietro riportate dal suo *Marzocco*, e che tralascio di rilevare, v'è tutta una leggenda, ignorata certo dalla Sarfatti, o piuttosto dai paesi veneti, per non averne trovato, nel suo articolo, neppure un accenno.

Vuole, signor Direttore, che gliela riferisca? È una bella concezione popolare rallegrata da un certo sapor comico di natura primitiva, comune del resto a tutte le altre leggende che corrono intorno alla persona di Simon Pietro; e serve, dopo tutto, se non a completare la figura del primo discepolo di Gesù, come la fantasia popolare se la rappresenta, ad aggiungervi almeno un altro tratto.

La leggenda è questa:

Un giorno, il divin Maestro giunse, coi suoi discepoli, su l'altura d'una collina, e qui ordinò a costoro di scendere al piano, raccogliere ciascuno una pietra e portarla lassù.

San Pietro, non rendendosi conto di siffatto ordine, immaginando che fosse una delle solite stravaganze del Maestro, o una prova della loro ubbidienza, scelse una pietra piccola, piccola tanto che bastava una mano, non dico a reggerla, ma a serrarla tutta, mentre gli altri, da quei sempliciotti che erano, ne presero e portarono di assai grosse. Quando si fu sull'altura, il Maestro fa deporre quelle pietre, le benedice, ed ecco ciascuna diventa un pane da servire alla loro refezione. San Pietro, a cui toccò in conseguenza il pane più piccolo, voleva scoppiar dal furore, si rodeva dentro, masticava veleno. Ma gli convenne rassegnarsi e stare zitto, perché infine il torto era suo.

Di lì ad alquanti giorni, giunti su un'altra vetta il Maestro ripete ai discepoli l'ordine del trasporto delle pietre. — Eh — pensa Pietro — questa volta non me la fanno! — E piglia un macigno addirittura, che, per farlo giungere lassù, dovette sudare, il poveraccio, una dozzina di camicie.

Ma, mentre aspetta la benedizione e il tramutamento dei sassi in pane, ecco che il Maestro, con olimpica serenità, dice loro: — Or sedete, miei cari discepoli, su questi sassi, e riposatevi!

Solofra, 5 maggio 1913.

Devot. Suo
CARMINE TROISI.

★ Una riforma necessaria.

In questi giorni degli strilloni vendevano per le vie del nostro paese, a una lira il volume, una edizione del *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio, lanciata sul mercato da un ignoto editore di provincia, che — per il prezzo richiesto — offriva ai lettori quello che poteva: molti errori di ristampa e una orribile veste tipografica. Come oggi si vende per le vie, a una lira il volume, questa edizione del *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio, domani sarà la volta delle *Novelle* della Pescara, di *Giovanni Episcopo*, dell'*Innocente*, di *Piccolo Mondo Moderno*. E se la cupidigia degli speculatori avrà imparato la via che la legge italiana ha lasciato loro aperta, sarà presto un'invasione di edizioni completamente sottratte alla sorveglianza e al profitto degli autori; quasi tutta la moderna letteratura italiana potrà subire questa sorte. Non esagero: quasi tutta. E sapete perché? Perché al momento della pubblicazione d'un libro, l'autore o l'editore non si sono curati di farlo registrare, pagando una tassa di due lire; perché in Italia — nel paese delle arti — non si concede protezione all'opera d'arte se tale protezione non viene richiesta, e se la richiesta non viene accompagnata dal versamento di una tassa di due lire. Se l'autore compie questo delitto, se la sua pervicacia persiste per tre mesi dalla pubblicazione del libro, chiunque può impadronirsi della sua opera, e profanarla a suo bel grado, e lucrare sopra di essa, liberamente; ma la legge è benigna verso l'autore, nel paese delle arti; e gli concede di pentirsi del suo delitto, entro il periodo di dieci anni dalla pubblicazione, e di tornare all'ovile che gli era aperto: se, anche dopo quei tre mesi, egli invocherà protezione e pagherà quella tassa, la legge d'Italia accoglierà nelle sue gran braccia il prodigo disperditore dei suoi tesori; le violazioni già avvenute gli sono state d'ammonimento, e gli resteranno di pena. Ma dopo dieci anni, la pazienza della legge d'Italia è stanca, e se l'autore fu tanto protervo da non invocare protezione e da non sborsare due lire durante un periodo così lungo, paghi il fio della sua protervia: il suo tesoro è abbandonato in preda all'ingordigia di chiunque, la cosa sua diventa cosa di tutti. Così si protegge l'arte, nel paese di ogni bellezza.

Pensando a questa legge, mi fa l'effetto di leggervi accanto un'altra disposizione: « La vita dell'uomo è sacra ». Quando nel periodo di dieci anni non si sarà denunciato allo stato civile la nascita di un cittadino, e non si sarà pagato una tassa di cinque lire, chiunque potrà disporre della persona di questo cittadino.

È ormai più di mezzo secolo che faticosamente si combatte, e palmo a palmo si intraprende la conquista, nel campo dei diritti d'autore, che — sorti nella forma sporadica di privilegio in epoca medievale — ebbero dalla Rivoluzione un riconoscimento patrimoniale, e — impostati così su un falso principio, che parve, ed era socialmente, un grande progresso — si sentirono per forza di natura e per premere di circostanze elevati verso la loro affermazione più alta e vera. In questa lenta elaborazione, ci sono dei principî che vennero accettati quasi universalmente nelle leggi degli Stati, che formarono oggetto del voto unanime di tutte le assemblee, che vennero consacrati nella codificazione internazionale; e uno di questi principî è appunto che il riconoscimento del diritto all'autore sulla sua opera è indipendente dall'adempimento di quelle formalità di registrazione di deposito o di tassa che la legge prescriva. Ciò venne riconosciuto come elementare principio di giustizia, e come necessità fondamentale contro i rischi delle usurpazioni molteplici.

Per questo in Francia, in Svizzera, in Germania, in Austria, nel Belgio, nella Russia, le formalità non sono costitutive del diritto d'autore. Per questo tutti i congressi che s'occuparono della materia invocarono l'abolizione di queste formalità laddove esse vigono ancora: e nomino, poiché furono ospitati dall'Italia, il Congresso dell'« Association littéraire et artistique internationale » a Napoli nel 1902, e quello internazionale degli editori a Milano nel 1906. Per questo, la Convenzione internazionale del 1908 firmata dagli Stati a Berlino, sancisce l'abolizione delle formalità.

E la sussistenza di queste nella legge italiana fu appunto una delle ragioni per cui l'Italia non poté aderire a quel patto. La nostra legislazione in materia di diritto d'autore è assai imperfetta, e se ne spera una riforma. Ma su questo punto la riforma urge, perché la condizione generata dall'attuale stato di cose è disastrosa.

Nel 1911 la produzione libraria aumentò su quella del 1910 di 4100 opere; di fronte a questo incremento, il numero delle registrazioni aumentò di 185, solamente.

Se i nostri legislatori leggessero le statistiche, queste cifre dovrebbero impressionarli, dovrebbero renderli pensosi sulla gravità di tale problema. Gli autori non si sottopongono quasi mai alla noia — per quanto lieve — d'una formalità e di un tributo; gli editori, per quanto questo sia più inspiegabile, non ne curano come dovrebbero l'osservanza: ne deriva non solo quell'immediato danno di cui le recenti pubblicazioni abusive sono un triste esempio, ma si produce inoltre nell'ambiente commerciale degli editori una turbolenza pericolosa nei rapporti fra questi e gli autori, che nelle forme contrattuali di cessione delle loro opere non sanno se venga compreso l'obbligo delle formalità; e quando avvenga una violazione, che per l'inosservanza di quelle rimanga impunita, autore e editore si scaricano la responsabilità e invocano uno contro l'altro i danni.

Si potrà sperare che nel nostro Parlamento ci sia un deputato che abbia il coraggio di richiamare l'attenzione del Governo sopra tale questione? Che ci sia almeno un deputato che senta tutto il danno morale e materiale — della presente condizione, che avverta l'assurdo giuridico di una legge che contro le violazioni del diritto d'autore sancisce rimedi penali, e ne subordina poi il godimento a un'osservanza burocratica e fiscale — che non si vergogni di levar la sua parola — nella patria di ogni bellezza — per difendere la sacra integrità della bella, feconda, gloriosa fatica delle pure energie creative di nostra terra? Si potrà sperare?

CESARE PADOVANI

★ Errata-corrige.

Signor Direttore,

Davvero il mio valente e buon amico Ove C. L. Vangensten, docente d'italiano nell'Università di Cristiania e con due colleghi di medicina editore dell'anatomia Vinciana, ha una certa disdetta.... nella riproduzione di prenome, nomi e cognome. Nella notizia del suo periodico (10 dicembre 1911), data cortesemente dietro una comunicazione mia sulla *Rassegna Nazionale*, il cognome diventava Vangenstein; ora nella lettera del professor Romiti si hanno due filologi: Ove e Vangensten. Scorso di penna o di memoria, cui è bene, mi pare, rimediare subito per vari motivi.

Quanto all'edizione norvegese, cui ho l'onore di cooperare in qualche modo, e che è proprio « bellissima », posso assicurare che il terzo volume, assai importante, escirà di certo nel prossimo settembre, non ostante uno sciopero tipografico non breve, forse già scoppiato a Cristiania, contro il quale gli editori si sono premuniti: io ne ho visto le bozze da quasi due mesi.

Speriamo che la nostra Commissione, messa al lavoro, proceda con sollecitudine: si fosse decisa prima, i volumi norvegesi non sarebbero comparsi; e oramai essi saranno seguiti da altri tre, quattro anzi, se si conti il prossimo: sei magnifici in-foglio monumentali con le relative conclusioni. Così anche la Norvegia partecipa agli onori mondiali per quel nostro sommo.

Con ringraziamenti, obbligato

Firenze, 8 maggio 1913.

G. LESCA.

BIBLIOGRAFIE

S. MARINO MAZZARA. *Madonne e Santi del Perugino.* Palermo, « L'Attualità », 1913.

Tre studi, uno più ampio, due brevi, su opere del Perugino a Città della Pieve. Non c'è la pretesa di dir cose nuove, ma sì un amoroso spirito e una buona conoscenza della materia. Pitture e paesi dell'Umbria rivivono nella prosa agevole e colorita del nostro autore. Il misticismo umbro lo invade e gli desta emozioni profonde. Davanti alla *Adorazione dei Magi* egli non è tanto un critico quanto un adorante. L'irreligiosità del Perugino è per lui una storiella del Vasari; altri lo hanno già detto, ma egli lo dimostra con un calore che convince. Nel terzo studio, *La melodia dei pittori umbri*, l'A. studia musicalmente i principali pittori della scuola, e conclude che « la melodia del Perugino è veramente celeste, poiché contiene l'armonia recondita di tutte le cose visibili o invisibili, spirituali o terrene. Nei quadri del Perugino freme il *Cantico del Sole* ». G. L.

P. D. PASOLINI, *Ravenna e le sue grandi memorie*, Roma, Loescher, 1912.

In una forma piacevole rievoca il Pasolini in questo volume, copiosamente illustrato, i grandi avvenimenti che in Ravenna o presso Ravenna ebber luogo, e le grandi figure che vi lasciarono orma o ricordo.

E in verità, dopo Roma, nessun altra città può vantare una maggiore *fatalità*. Cesare ne muove per passare il Rubicone e fondar quasi l'impero, e Romolo Augustolo vi si arrende ad Odoacre; e prima e dopo — da Onorio a Carlo Magno — Ravenna è sede della corte o capitale degli Eruli, dei Goti, dei Bizantini d'Italia e dei Longobardi. Poi sembra divenir la tomba d'ogni gran sogno: della monarchia universale di Dante, dell'impero di Francesco I, della repubblica romana di Garibaldi. Speciale interesse offrono alcuni capitoli o per la felice rievocazione di tipi, come quelli su Galla Placidia e su Teodora, o per la copia di documenti inediti e la riproduzione di vari cimeli, come quello sul soggiorno di Byron nella città ove — malignava il conte Giulio Rasponi in una sua lettera — era opinione comune che il palazzo Guiccioli lo avesse colpito più che la Rotonda e gli avanzi di Teodorico. Ed appunto sulla passione profonda, forse l'ultima passione del poeta, per Teresa Gamba-Guiccioli, s'intrattiene a lungo il Pasolini, mostrando come la bellissima gentildonna lo traesse dalla scostumata vita veneziana e lo spingesse al lavoro, e come gli facesse conoscere e amare l'Italia e gli italiani, sì che poteva egli dire di far parte « delle loro speranze, dei loro timori, delle loro passioni » e d'esser quasi « innestato » in una famiglia italiana, e poteva scrivere il 24 d'aprile 1820: « Io non pretendo di prevedere così da lontano quello che succederà tra voi inglesi, ma io vi predico una insurrezione in Italia, e in questo caso io non so se non vorrò mettervi un dito anch'io. Io odio gli austriaci, e trovo che gl'italiani sono oppressi in un modo infame ». E si fece carbonaro, e nell'attesa di una insurrezione offrì come rifugio ai liberali la sua casa, promettendo di difenderla per ventiquattr'ore con una ventina di armati.

Poi — addolorato per l'esito infelice dei moti del '21 — fece per la Grecia quello che non aveva potuto far per l'Italia, e vi fu raggiunto dal fratello di Teresa, da Pietro Gamba, che assistito l'amico fino alla morte e recatane a Londra la salma, tornò poi in Grecia come agente di un Comitato di filelleni e vi morì.

Sì che fu questo amore — che il Pasolini discretamente ritesse — una vera purificazione pel poeta del *Don Giovanni*. N. T.

M. DE BENEDETTI, *Palazzi e Ville Reali d'Italia*, Firenze, Alinari, 1912.

In questo volume illustra l'autore accuratamente i palazzi e le ville di Torino, di Genova, di Milano e di Venezia, facendo prima la storia dell'edificio sulla scorta di documenti e di ricordi, poi guidando il lettore a visitarlo quale oggi si trova. Così dall'audacia di Filippo Iuvara si passa alla correttezza del Piermarini; dalla magnificenza del Sansovino alla grandiosità degli architetti di Giacomo e d'Eugenio Duranno: Giovannangelo Falcone, Pierfrancesco Cantone e Carlo Fontana.

Riguardo alle opere d'arte conservate nelle ville e nei palazzi della Corona, le attribuzioni son fatte, tenendo conto delle ultime vicende. Sol forse il De Benedetti avrebbe potuto porre qualche riserva per quella spada nell'Armeria di Torino che porta il nome di Donatello. Recentemente il Venturi ha dubitato di quella firma, e il Bertaux ha tolto addirittura quel lavoro al grande maestro fiorentino. A me sembra almeno della fine del XV secolo.

Buone, come al solito, le numerose illustrazioni.

N. T.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **Al Salone del Teatro della Pergola** diede un concerto, martedì scorso, il giovane violinista Giovacchino Maglioni, raccogliendo da un pubblico scelto e numeroso ben meritati applausi. Egli infatti ha progredito assai dall'ultimo concerto da lui dato nella medesima sala alcuni anni or sono. La foga e l'esuberanza giovanile è ora contenuta da una maggiore disciplina del gusto e del ritmo e da un più sviluppato senso d'arte: e di ciò le sue esecuzioni si avvantaggiano grandemente. Le sue ottime qualità artistiche ora ritemprate da uno studio più severo si rivelarono più specialmente nel *Concerto* di Sinding, concezione poderosa resa con la dovuta efficacia, e poi in un *preludio* di Bach, in una *romanza* di Beethoven, in *Arabesque* di Debussy (reso con infinita delicatezza), in Hubay e in Paganini. Questo concerto segna senza dubbio pel giovane e valoroso violinista un passo importante nella sua carriera e costituisce già di per sé una seria e notevole affermazione artistica.

★ **Ferdinando Paolieri** ha tenuto al *Lyceum* una lettura di cose sue, tutte piene della franca freschezza della vita venatoria e dei costumi campagnoli ch'egli vive e conosce così bene. Piacque specialmente la colorita e impressionante « Avventura di caccia » e piacquero anche due componimenti d'un colorito assai diverso; una « fantasia » poetica dove parlano e filosofeggiano curiosamente scarabei e ragni, coccinigli e farfalle, e la traduzione d'un capitolo del biblico *Cantico dei Cantici*. In queste varie manifestazioni del suo ingegno vigoroso e della sua addestrata arte poetica il Paolieri è stato vivamente apprezzato ed applaudito.

★ **Al Circolo Filologico** chiuse lunedì scorso il ciclo delle conferenze sul Boccaccio il prof. Arnaldo Bonaventura parlando su « Boccaccio e la musica ». L'autore di « Dante e la musica » e di « Petrarca e la musica » completò così i suoi studi sui tre sommi trecentisti e l'arte dei suoni ai loro tempi; rievocò il trecento musicale con l'usata competenza e fu applauditissimo. Seguirono antiche musiche di Lorenzo da Firenze e di Girolamo Scotto trascritte in notazione moderna dal prof. Benedetto Landini e due belle composizioni, su versi del Boccaccio, del M° Fano in cui raccolsero molti applausi la signorina Corinna Prosperi, eletta cantatrice, il tenore Ugo Panerai, il signor Alberto Tacchinardi (viola) e il prof. Felice Boghen che accompagnò al pianoforte e all'harmonium con arte finissima di musicista.

★ **Nel Salone del Grand Hôtel** avrà luogo lunedì 12 maggio, alle ore 15.30, un Concerto a beneficio dell'Asilo nazionale per gli orfani dei marinai italiani, promosso da un comitato di elette signore fiorentine presieduto dalla principessa Maria Clementina Strozzi. Il concerto, oltre a mirare ad uno scopo altamente umanitario (il che da solo basterebbe a raccomandarlo), riuscirà senza dubbio molto interessante dal lato artistico. La signora Vittoria Stracca-Semama, ben nota e valente cultrice dell'arte del canto, interpreterà musica di Mascagni, Respighi, Pergolesi e Gounod. Il violinista Spalding darà prova del suo valore artistico eseguendo brani di Hubay, Debussy, César Cui, e Saint-Saëns, e il barone Liliencron, il violoncellista così largamente apprezzato, si farà udire nella *Sonata* di Richard Strauss e in una *Polonaise* di Chopin, unitamente al pianista Ielmoli che suonerà poi da solo alcune composizioni del Godard, dello Strelitzi e di Robert Freund. Il programma variato e di intonazione prevalentemente moderna, e il nome degli esecutori garantiscono sin d'ora a questa festa dell'arte e della filantropia un grande concorso di pubblico.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.^to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 20 — 18 Maggio 1913 — Firenze

SOMMARIO

LA RAPPRESENTAZIONE CLASSICA DI FIESOLE

Euripide e le "Baccanti"

Se vogliamo credere alla cronologia tradizionale — che, a ogni modo, onora la fantasia poetica di chi l'ha accomodata così — il giorno della battaglia di Salamina Eschilo combatté valorosamente contro il barbaro; Sofocle, giovinetto di sedici anni, condusse sonando la lira il coro di giovinetti che celebrò la vittoria; ed Euripide.... Euripide nacque, quel giorno, nell'isola di Salamina. Egli avrebbe dunque potuto dire, più tardi, col Virgilio dantesco

> nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi....

Mentre Eschilo combatte con fede egualmente profonda nella patria e nella virtù, e al disopra delle nuvole che addensa sulla testa de' suoi eroi titanici vede il sereno; mentre Sofocle comincia cantando per la gloria d'Atene la sua vita d'artista, e alla vita d'Atene partecipa fin d'ora, e poi sempre, con quella divina serenità che non lo avrà abbandonato a novant'anni, Euripide nasce troppo tardi per poter riposare nella fede e godere la pace. Troppo tardi e troppo diverso. E dobbiamo esserne lieti, perché se avesse somigliato all'uno o all'altro, sarebbe apparso troppo minore di loro. Quale fu, si oppone all'uno e all'altro e come uomo e come poeta; ma seppe creare, dopo l'*Orestea* e dopo l'*Edipo Re*, capolavori tutti nuovi e tutti suoi, e aprire all'arte nuove vie che dovevan restare aperte per l'avvenire.

Se prese nuove vie, era naturale che si trovasse solo e fosse combattuto. Con più di ottanta drammi non lo giudicarono degno del trionfo che quattro volte in vita, e una dopo morto; e quest'una con le *Baccanti*. Aristofane tentò di seppellirlo nel ridicolo, con voluttà quasi feroce. Come cittadino visse appartato, come marito — dicono — non fu felice. Fu triste sempre e irrequieto, in contradizione continua con gli altri e con se stesso. Non è il poeta che contempla e gode; è l'assoluta antitesi del « poeta greco », quale molti lo immaginano a orecchio. Riflette, pensa, analizza, e non riesce mai a concludere né sull'uomo, né sulla natura, né su Dio. Non c'è idea morale della quale egli non voglia scrutare il fondamento. Non lo trova o non gli par saldo, e par che dica con un suo triste sorriso: Badate che sotto non c'è nulla! Nessun poeta antico, io credo, lo eguaglia nel sentimento umano, ora tenero e delicato, ora appassionato e profondo, che trova sempre la via del nostro cuore; e nessun poeta, né antico né moderno, più si diletta, direi quasi, di parer freddo, qualche volta perfino cinico, non di rado pedante e sofistico; nessuno vi risparmia meno di lui i dibattiti infiniti sul *pro* e il *contra*, le accuse da pubblico ministero, le difese che diremmo più sfacciatamente avvocatesche, se fossero molti gli avvocati padroni d'una forma così limpida, così snodata, così pieghevole a ogni sfumatura del pensiero.

Si rimane incerti, in molte tragedie, se col sentimento e con la passione vi voglia compensare di quegli artifici, o se con quegli artifici voglia gettare una doccia fredda sulla vostra commozione. La verità è che è sincero, e che non riuscirebbe, neppure se volesse, a nascondere o attenuare quel che pensa e quel che sente, e le sue continue dolorose contradizioni. Quando è commosso vi fa piangere; quando ragiona e discute e sottilizza, magari vi opprime e vi affatica e anche vi annoia, ma non potrebbe farne a meno. È un'anima di due pezzi che non riescono a unirsi o combaciare. Quei critici che nel poeta cercano « l'idea centrale o conduttrice », debbono trovarsi stranamente smarriti davanti a Euripide. Forse, da quei buoni logici che sono, concludono col dire che Euripide non è un gran poeta. Peggio per loro. Se cerchiamo « l'idea centrale », egli non sarebbe, per esempio, quel gran poeta della donna che è. Tutti sanno che egli ha fama d'essere per eccellenza il poeta misogino. E certo a raggruppare con abilità quel che ne dice o ne fa dire, si può comporre la più maravigliosa antologia non solo antifemminista, ma antifemminile. La donna per lui è un flagello, una vipera, un mostro. La donna sa dissimulare e simulare con arte così fina, che il poeta dà in furore a pensarci. E quand'è il momento, sa spergiurare e mentire con un'audacia che lo spaventa. La donna ama l'eleganza e il lusso? Euripide non conosce mezzi termini: una donna che fa toeletta per piacere fuor di casa, non può essere onesta. Se un suo personaggio dice: « odio tutte le donne fuorché mia madre », non crediate che il poeta risparmi sempre la donna almeno come madre. Ippolito afferma sul serio che, per aver pace, s'avrebbe a trovare il modo d'avere altrimenti i figliuoli.... È sempre così, con questo spirito acre e ostile, persegue la donna in ogni atto, in ogni pensiero. Eppure, avreste torto a prenderlo in parola. Egli crea alta poesia specialmente quando analizza, con mirabile profondità, l'anima d'una donna innamorata, sia pur Fedra o Medea. Se della donna moglie sembra che abbia un'idea pratica, dimessa e utilitaria, si commoverà e vi commoverà per Alceste. E non basta; ché le più alte e quasi sovrumane idealità di sacrifizio e di virtù egli non sa incarnarle che in giovinette ingenue e pure, che trovano al momento opportuno la più nobile parola e il gesto più eroico: Macaria, Polissena, Ifigenia. È cinico o entusiasta? scettico o idealista? È un gran poeta.

E così, oratore abilissimo com'è, credete che nella città della parola, sotto un governo che fu il più democratico della storia, dove la parola tutto osava e tutto poteva, il poeta vanti questa potenza onnipossente? La vanta, ma ne diffida, ma ne teme i pericoli e gli agguati. Ha un concetto tutt'altro che alto della moralità degli « oratori », cioè degli uomini politici, e se ne apparta. Se contro la tirannia d'un solo ha composto tirate eloquenti e violente; se non rifugge dalle più audaci rivendicazioni fino ad affermare che tra bastardo e legittimo la differenza è solo di nome, e tra libero e schiavo è solo di convenzione; se l'hanno potuto accusare — primo Aristofane — di volersi ingraziare la folla piaggiandola, la verità è che anche davanti al popolo ateniese, anche davanti alle dee che adora, Giustizia e Libertà, è oscillante e contradittorio e più d'una volta pensa e dice che la tirannia dei molti può valere quell'altra. È sempre e in tutto l'uomo dagli ideali luminosi e dagli scoraggiamenti profondi.

C'è, questo contrasto, anche nelle sue idee religiose? È rimasto sempre fermo nel suo scetticismo filosofico? O ha sentito qualche volta anch'egli il bisogno d'abbandonarsi ingenuamente, sinceramente al sentimento religioso dei più? O è più religioso di Sofocle, è religioso quanto Pindaro, perché s'è sforzato di penetrare più addentro l'idea di Dio, di purificarla e di inalzarla? Sono tre domande che si escludono: a tutte e tre c'è stato chi ha risposto di sì. Parlando di lui col pensiero specialmente volto alle sue *Baccanti*, sarebbe questo l'argomento da sviscerare, se fosse possibile con cenni frettolosi. Ma basti osservare che dato l'uomo, e la sua irrequietezza e insistenza nell'esaminare e discutere le due faccie d'ogni quistione, neppure *a priori* si vorrà ammettere che nella più ardua delle questioni la sua mente seguisse una linea diritta dalla tradizione alla critica, dalla critica al dubbio, dal dubbio all'ateismo. In verità chi l'ha giudicato ateo non l'ha inteso. Egli è il più spietato critico della leggenda religiosa, dei suoi Dei ellenici e delle loro gesta. Dice Ifigenia: — Non posso ammettere che gli Dei facciano del male. — Ma il suo poeta, con tutte le sue tragedie, mostra che del male ne fanno e che, « se fanno il male, non sono dunque Dei ». Altri poeti hanno modificato o rifiutato la tradizione quando era immorale, atroce, poco onorevole per i Numi. Euripide l'accetta qual'è; non smussa, non attenua, non nasconde quanto c'è di poco edificante; piuttosto par che si diletti di metterlo bene in mostra, riflettendoci, fermandocisi, sorridendone amaro. Arriverebbe perfino, secondo alcuni, a modificare sì la leggenda, ma col fine opposto a quel di Pindaro; col fine che gli Dei facciano una figura anche più trista. Così può far dire con più ragione che « gli uomini non fanno che imitare i delitti degli Dei ». Se componessimo il lungo elenco delle miserie, delle viltà, delle vergogne umane che il suo spirito indagatore scopre, analizza e denunzia, e accanto quello delle miserie, viltà e vergogne degli Dei, vedremmo che coincidono. E nessun di questi è risparmiato: a Giove un personaggio euripideo arriva a dire: — Io son mortale, ma in virtù sorpasso te che sei il Sommo Dio.

Nessuna maraviglia che per queste audacie egli potesse parere ateo ai semplici credenti ateniesi; e Aristofane, che di questi si faceva interprete, aveva in fondo ragione. Badate però: l'accusa d'ateismo non glie la fa rivolgere, poniamo, da Eschilo, ché sarebbe stata d'altra gravità e ingiusta. No: è una buona vedova che ha cinque bambini da mantenere e li mantiene intrecciando e vendendo ghirlande per gli Dei. — Ma prima, essa dice, alla meglio la sfangavo: ora che costui con le sue tragedie ha persuaso la gente che i Numi non ci sono, non ne vendo più neanche la metà.... — È un'*accusa d'ateismo*, come molti affermano? Non è il caso di così grosse parole. È il solito « non c'è più religione » dello scaccino che vende meno seggiole alla predica. Ma se dobbiamo anzi ammettere (e l'ha dimostrato, tra gli altri, con finezza e chiarezza Enrico Weil) che Euripide mirasse a un più puro ideale, non dobbiamo neppur qui aspettarci da lui un sistema nitido e compiuto, né un'aspirazione costante, né maravigliarci delle oscillazioni, né dimenticare (come si fa spesso) che da un poeta drammatico non s'ha a pretendere che di quanto fa dire e fare ai più svariati personaggi nelle più svariate situazioni, sia responsabile come di opinioni e sentimenti suoi. Perché, è bene ricordarlo, non mancano critici che giudicano d'Euripide e d'altri poeti come chi della religione di Dante giudicasse dal gesto empio ed osceno di Vanni Fucci.

* * *

Ma con tutto questo non si risolve, anzi si aggrava, il problema della *Baccanti*. Quell'Euripide inesorabile smantellatore della tradizione ci pare in questo dramma scrupolosamente ligio alla più severa ortodossia; sicché quando si discute del suo scetticismo i più s'affrettano ad osservare: — Ma scrisse le *Baccanti!* — E c'è chi arriva fino a parlare d'una conversione del poeta, come c'è chi vuol dimostrare che nelle *Baccanti* è ancora lui, sempre lui, e che gli si fa gran torto a parlare di conversione o di palinodia. È dunque una questione di quelle che soltanto Euripide saprebbe dibattere *pro* e *contra* senza troppo annoiare.... se fosse in vena; ché in vena non è sempre, e qualche volta annoia anche lui.

Un Dio per vendetta trae di senno una madre e la spinge a sbranare il proprio figliuolo e poi lascia che rinsavisca per godere di quel dolore, e rinsavita disperata disfatta la condanna ancora a nuove pene. Ed è un Dio giovine, sorridente, ironico.... Insomma, una di quelle leggende che il poeta giudicava immorali ed empie, di quelle che l'avevan fatto fremere tante volte contro divinità così indegne della adorazione d'uomini ragionevoli. Come è che la scelse e la fece argomento d'un dramma ch'è dei suoi bellissimi, e si astenne dalla critica, dall'invettiva, dal sarcasmo? Non solo; ma il motivo conduttore sembra essere l'opposto che negli altri drammi; ed è proclamato subito nella prima scena da Cadmo che dice « non disprezzo gli Dei io che sono mortale » e da Tiresia che gli risponde che neppur si deve « sottilizzare » sugli Dei, poiché

> le avite
> credenze, antiche quanto il tempo stesso,
> niun argomento abbatterà, per quanto
> si stilli acume da sottili menti.

E il coro, subito nel primo stàsimo, ammonisce che la scienza presuntuosa non è vera sapienza. Eppure, invano cerchereste nella tragedia l'incredulo che disprezza o il sofista che sottilizza. Chi si oppone a Diòniso, al nuovo Dio che vuole imporre a Tebe il suo culto orgiastico, è il re di Tebe Penteo, ma non per disprezzo, non per vana mostra di scetticismo. È un uomo semplice e retto e, a suo modo, religioso. Se di Diòniso non vuol saperne, ha le sue buone ragioni. Le donne della sua città son fuggite « al monte », abbandonando i mariti, i figliuoli, perfino i bambini lattanti, per seguire quel bel giovine forestiero, dai lunghi riccioli biondi e fragranti, che ha negli occhi tutte le grazie di Afrodite. E uscendo dalla reggia, vede Cadmo, il suo nonno decrepito, e il vecchio cieco Tiresia, mascherati da baccanti, che anch'essi « folleggian col tirso ». In verità la ragione e il buon senso eran messi a troppa dura prova. Basta dire che Diòniso è un Dio perché si debba dargli ragione? Euripide non l'ha detto mai. L'ha detto questa volta? E mettendo da una parte la ragione umana preoccupata dell'ordine e d'una sua morale (Penteo), dall'altra un Dio che grida « al monte al monte », e gli infedeli abbatte e strazia senza pietà e senza giustizia (Diòniso), ha voluto che lo spettatore si decidesse per l'uno o per l'altro? Ed egli stesso ha preso partito o no? O ha fatto soltanto splendida opera di poesia e d'arte, dimenticando per una volta gli affannosi problemi? Ma io non vorrei suggerire una risposta, neppure se la vedessi ben chiara. Piuttosto vorrei conoscere io l'impressione spontanea dei mille e mille spettatori che ascolteranno la tragedia con animo sereno, non preoccupati da discussioni critiche e da sottigliezze più che euripidee.

Mi contenterò di ricordare, ché può servire a chi non lo sapesse, quando e dove le *Baccanti* furono composte. Vecchio di più che settant'anni Euripide lasciò la patria. Se cedeva all'invito d'un re, non per questo dovette essergli meno doloroso l'esiliarsene a quell'età, benché Atene agitata e sfinita dalle fazioni e dalle guerre fosse un soggiorno sempre meno adatto a chi voleva vivere in un suo mondo di pensiero e d'arte. Il re che lo invitava era Archelao di Macedonia, un gran re. S'era fatto strada anche col delitto; ma salito al trono seppe preparare quel paese giovane e fiero a farsi degno di Filippo e di Alessandro. Poiché era un re intelligente, capì che le nuove strade e le nuove fortezze e l'amministrazione ricostituita e l'esercito riorganizzato non bastavano a preparar l'avvenire; capì che i macedoni, se volevano sperare e non illudersi, di barbari dovevan diventar greci per cultura. Egli dunque invitò a sé anche il nostro poeta e gli fece accoglienze che lo compensarono della freddezza ateniese, o piuttosto glie la fecero sentire di più, per contrasto. C'erano altri artisti alla corte: il poeta Agatone e il musicista Timoteo, un po' futuristi ambedue; e c'era Zeusi, il gran pittore d'Elena la bella e di Penelope la saggia. Come accade, nel nuovo paese Euripide vide soltanto il bello e se ne innamorò e vi si ispirò. Tra gli agi e gli onori, poteva consacrarsi alla pura poesia con una serenità che forse non aveva mai goduta. Le montagne macedoni, maestose e sacre, coi loro boschi profondi, coi limpidi fiumi che ne discendono; la semplicità della popolazione, in contrasto con l'irrequietezza ateniese, e la sua pietà ancora ingenua e sincera, lo sedussero. E poiché tutta la Macedonia era devota di Diòniso e il suo culto nella Pieria, alle falde dell'Olimpo, aveva la sua propria sede, e il paesaggio macedone pareva creato apposta per il baccanale e per echeggiare del grido « al monte al monte », il vecchio poeta scrisse alla corte di Archelao e per il teatro di Pella le *Baccanti*, che gli ateniesi videro sulla scena soltanto dopo la morte di lui.

La Pieria, cantano le Baccanti, è la sede delle Muse, delle Grazie, del Desio. Ed ancora:

> Dove col tirso i Mesi,
> o Diòniso, guidi? In Nisa,
> patria di fiere, sopra i culminl
> curvi, o tra gli arbori
> d'Olimpo anfratti, dove con la cetera
> Orfeo traeva alla melodia gli alberi
> e le fiere selvatiche?

Erano ricordi della loro antica nobiltà, per gli uditori macedoni. Per gli uditori moderni, la bellezza dei cori, così riboccanti del delirio dionisiaco e dell'ebbrezza mistica e d'un vibrante e schietto sentimento della natura, forse i più belli che Euripide abbia scritto, sarà più difficile a comprendersi, se non ne avranno sott'occhio il testo. I più seguiranno l'azione tragica, che è semplice e se ne prevede fin dal principio lo svolgimento, eppure ci fa stare ansiosi dal principio alla tremenda catastrofe. Ho detto già che al problema non suggerisco risposta. Pur vorrei che tutti si persuadessero che se il poeta nelle *Baccanti* ha creata della poesia nuova, non è mutato da quel che era. Davanti alla natura serena e a uditori pii, rinunzia alle discussioni sottili. Ma il suo pensiero traluce chiaro qua e là. Cadmo crede in Diòniso, eppure dice al re suo nipote: — Se anche, come tu dici, non è un Nume, lascia che lo chiamino Nume: è una pia menzogna che torna a onore della nostra casa —. Ma con più ragione più d'un critico raccomanda che non ci sfugga nell'ultima scena l'ultima parola di Agave a Diòniso. Agave s'è umiliata, ha chiesto perdono; ma Diòniso è inesorabile. Agave, che ha lì ai piedi le membra sbranate del figliuolo, s'attenta a dire: — Hai ragione, ma.... è troppo! — E Diòniso non si commuove. E allora Agave, o meglio il poeta, grida che « i rancori e le passioni dei mortali non si addicono ai Numi... » È proprio il poeta che non sa più frenarsi e ritorna lui e conferma e condensa in un verso solo gli invidiosi veri sillogizzati in ottanta drammi, e indirettamente la sua fede in un Dio più buono e più giusto del Dio che ha glorificato non da credente, ma da poeta.

Ma la primavera fiorentina è in tutto il suo splendore; lo sfondo del teatro di Fiesole avvera il sogno del coro euripideo; gli attori son compresi dell'entusiasmo dionisiaco; la tragedia ai fremiti d'orrore unisce la catarsi dei boschi profondi e misteriosi; la traduzione del Romagnoli è limpida e viva.... Prevedendo una gran festa d'arte non corro rischio d'esser poi detto cattivo profeta.

14 Maggio.

E. Pistelli.

Le "Baccanti" a Fiesole

Lo spettacolo allestito nel Teatro Romano di Fiesole ha, per dir così, due ordini di precursori: le rappresentazioni dell'aprile del 1911 (*Edipo Re*) e quelle delle stesse *Baccanti* al Teatro Verdi di Padova, dell'anno scorso. I nostri lettori ricordano il successo grande che la tragedia di Sofocle ottenne nell'interpretazione di Gustavo Salvini e certo non ignorano come, nonostante l'angustia del teatro chiuso e la deficienza di interpreti non professionali, lo spettacolo di Padova s'imponesse alla attenzione del più eletto pubblico italiano. Quantunque il valore di Gustavo Salvini ottenesse resultati addirittura insperati, quel primo tentativo di spettacolo in un teatro all'aria aperta, dimostrò la necessità di far concorrere al buon successo elementi che in quella occasione mancarono, proprio come lo spettacolo di Padova indicò quale mèta desiderabile il teatro antico, l'ambiente cioè più intonato alla finzione scenica. Mancava nel 1911 a Fiesole un testo di traduzione degno della parola del poeta, mancava a Padova nel 1912, come già si è detto, quella rispondenza fra la finzione e l'ambiente scenico di cui non si può fare a meno quando si vogliano evitare, non tutti, ma anche soltanto i più offensivi anacronismi. Qualunque sia stato il recondito senso della tragedia greca in genere, e delle *Baccanti* in ispecie, delle quali dopo quanto dice più su E. Pistelli non certo io vorrò discorrere qui, non v'ha dubbio che lo spettacolo dovette essere dei più compositi e quindi dei più suggestivi. Non si trattava probabilmente di bandire nuovi veri, di illustrare miti o leggende o fatti di storia particolari, ma piuttosto di esaltare l'anima collettiva portandola come sull'ali di un sogno. Ragionare, capire, penetrare in ogni più oscuro significato delle parole, dovette essere l'ultima preoccupazione dello spettatore ellenico, al quale le musiche, le danze, i canti dovevano piuttosto suggerire quello stato d'animo che più si accosta alla religione coi suoi misteri, e coglie e intuisce la poesia con le sue più inafferrabili divinazioni. Ora appunto questo spettacolo composito che gli organizzatori di Fiesole hanno inteso di riportare sotto gli occhi del pubblico contemporaneo offre difficoltà tanto più gravi quanto più grama e misera o addirittura inesistente è la preparazione di cui si può disporre in questo campo dell'arte teatrale. Prendiamo ad esempio Firenze, Atene d'Italia, nonché culla di ogni intellettualità. Non scuola di danza, non scuola di mimi, non masse disciplinate e « allenate » a pubblici spettacoli; non Reinhardt neppure in sedicesimo che di queste masse abbiano l'abitudine del comando e la pratica dei movimenti, per condurle ad un'armonica composizione dei quadri. Lo spettacolo di Fiesole è stato il frutto di una improvvisazione, mirabile certo nei suoi resultati, ma che ha richiesto negli organizzatori una somma di abnegazione fisica e morale, uno sforzo di pazienza, un'ansia e una fatica di cui chi sia rimasto estraneo alla preparazione difficilmente si potrà render conto. Se non che il teatro aperto nella divina conca fiesolana mentre offre per questo verso difficoltà che a troppi parrebbero insormontabili e insopportabili, ha pure i suoi vantaggi di cui non tarda ad accorgersi chi abbia pratica delle sale consuete. In nessun luogo come sul *pulpitum* del teatro di Fiesole e in generale di ogni teatro antico, si può dire che la vita si fonda e faccia tutt'uno con la finzione scenica: dove finisca l'una, dove l'altra incominci è difficile determinare. Un basso volo di rondini stridenti, uno stormire di fronde, rumori, gesti, movimenti, anche estranei alla scena par che vi trovino una ragion d'essere e nel gran ritmo naturale tutto par che vi prenda naturalmente il suo posto. Le leggi ferree dei ritmi umani di poesia, di musica, di parola e di azione qui non si applicano o vogliono, per forza, più larga e benevola applicazione. Lo spettatore dal concorso di così vari elementi è tratto alla visione sinte-

tica, non indugia, non può indugiare sui particolari. Chi dei tanti convenuti nella cavea fiesolana brandiva oggi il binocolo a ricercare la fisonomia degli attori, gli accessori dei costumi, tutto quanto insomma negli spettacoli ordinari è oggetto o può essere oggetto di una curiosità speciale? Dirò di più: lo stesso «scenario» naturale riporta alle più giuste e modeste proporzioni gli elementi umani. Il monte Senario *vero* mette l'uomo al suo posto nella natura più efficacemente certo del Cervino e magari del monte Bianco dipinto in un fondale di cartapesta. Ricordo che qualche solenne spettacolo, anzi l'effetto finale di qualche solenne spettacolo riuscì irreparabilmente compromesso su palcoscenici famosi perché un gattino attraversava la scena o perché un cavallo, forse pensante, ma certo non iniziato alle regole del viver civile, si permise ciò che gli sarebbe stato lecito soltanto fra le quattro pareti della scuderia. Tutto ciò diventa inconcepibile se si pensi al teatro di Fiesole. Mentre dunque si deve dar lode e caldissima lode a coloro che si adoprarono per fondere i diversi elementi dello spettacolo, a Ignazio Mascalchi che fu volenteroso direttore e buon attore, alla infaticabile signorina La Roche che spinse la sua abnegazione fino a indossare le spoglie della Baccante per guidare la giovane schiera delle sue allieve improvvisatissime nei cimenti dei passi ritmici e degli atteggiamenti estetici, al Doghotti che nelle masse inorganiche e impreparate riuscì a trasfondere qualche senso di disciplina, al maestro Mazza che condusse con abilità orchestra e cori non preparati certo neppur questi a tal genere di spettacolo, allo scenografo Aristodemo Landi che con vera maestria seppe superare una delle difficoltà più ardue, quella di intonare alla augusta maestà della scena antica i vili elementi del teatro moderno, legname, tela dipinta e cartapesta; mentre, dico, ognuno di questi cooperatori deve essere additato all'ammirazione del pubblico, non si devono dimenticare le benemerenze del teatro aperto che, per la sua stessa natura, è un mirabile accordatore.

La tragedia di Euripide ha trovato nel gran pubblico raccolto nel teatro fiesolano spettatori vibranti di una commozione forse non molto differente da quella che dovette agitare gli antichi. Magari per vie diverse il punto di arrivo rimane pressoché identico, appunto come identico appare nei secoli il fondo o l'essenza dell'uomo, anzi, per dirla con meno parole, l'uomo. L'uomo così piccolo oggi, come allora, come sempre, davanti all'onnipotenza di forze sovrumane, qualunque sia il nome che a queste forze si soglia o si voglia dare. Ad ottenere un simile effetto di commozione è certo indispensabile che la interpretazione sia, se non sublime, dignitosa quale nel suo complesso fu quella offertaci dalla Compagnia Stabile Romana. È vero che il teatro aperto è un grande accordatore, ma è anche vero ciò che altra volta fu notato, che lo sforzo richiesto qui dagli attori è fuori di ogni ordinaria misura. L'attore non rischia soltanto di essere riportato alle giuste proporzioni di misero mortale, corre il pericolo di scomparire addirittura. Ora se la persona rappresentata sia un personaggio divino, il resultato oltrechè grottesco può essere disastroso. Bisogna pensare a questa crudele possibilità per apprezzare anche meglio i magnifici effetti che sotto le spoglie di un Dio, di un terribile Dio, di Diòniso, il Ninchi ha saputo ottenere alternando le inflessioni più varie, mostrandosi padrone delle intonazioni più diverse: dall'ironia più tagliente e spietata all'invettiva più calda e poderosa. Lo spettacolo fiesolano ha consacrato un giovane attore tragico, maturo ormai per ogni più arduo cimento. Accanto a lui la signorina Scotto è stata una prima Corifea vibrante, dal gesto sobrio e aggraziato, dalla perfetta dizione: una figura di gentilezza attica. Efficace anche mi è parsa la Severi specialmente nella seconda parte della magnifica scena che conferisce al finale della tragedia un senso di terrore piuttosto che di sgomento. Ben secondata dal Bissi che, come il Farulli, come il Perrone e gli altri uscì con onore dalla difficile prova, la Severi trovò a significare lo straziante dolore della madre qualche nota di commozione. Fra questi professionali il solo dilettante, Giosuè Borsi, in una parte assunta all'ultim'ora confermò le sue note qualità di ottimo dicitore di versi e si dimostrò attore sul quale gli organizzatori di spettacoli classici vorranno certo fare assegnamento in avvenire.

Ma se i singoli interpreti seppero in molti punti della tragedia dare un valore tipico alle parole del poeta ricavandone quel rilievo «drammatico» la cui possibilità è merito insigne della traduzione di Ettore Romagnoli; ottennero cioè il resultato che sempre si aspetta e si desidera negli spettacoli ordinari fatti alla luce della ribalta, altri e più rari e più insoliti effetti nacquero dal carattere singolarissimo della scena. Ricorderò fra questi la pazza fuga del popolo, dopo la terribile rivelazione di Diòniso e l'avvicinarsi di Agave e delle compagne fra grida e clamori indistinti, dopo la strage dell'incredulo Pentèo. Verso quali lontananze correva, da quali lontananze veniva a noi quella turba non costretta nei movimenti dalle angustie dei praticabili e delle quinte, ma libera nell'aperta campagna, e come sfrenata in una corsa folle? Così fra gli effetti pittoreschi e pure non inquinati dal sottile veleno della coreografia, antiquata o modernissima, metterei volentieri il vario atteggiarsi delle Baccanti intorno alla thymèle e soprattutto quel vaghissimo baccanale, la semplice danza primordiale, per cui Ildebrando Pizzetti ha compiuto il miracolo di concepire e di scrivere — in poche ore — una musica che vorrei dire ellenica, poiché è convenuto che l'agile grazia, e la misura e il buon gusto siano doti tutte greche.

Il secondo esperimento di Fiesole, per tanti versi più armonico, più compiuto, più persuasivo del primo così per la parte fatta alla danza, alle musiche, ai cori, come per il pittoresco dei costumi, per la ricchezza delle masse, per la singolarità dello spettacolo, segna forse un passo decisivo nella sognata risurrezione del teatro antico nell'antica scena romana. Ieri a Fiesole fu detto che agli Dei quando siano incarnati in forme mortali, come il Ninchi incarna Diòniso, conviene credere per forza. Noi non chiediamo tanto. Ci basta che il culto per l'antica poesia trovi, in grazia del nobilissimo tentativo, sempre nuovi e più fervidi fedeli.

[illegible]

Archeologia e scena

Compito non facile si sono assunti coloro che hanno consigliato e diretto l'apparato scenico di queste *Baccanti*. Poiché non si voleva più, come per l'*Edipo*, limitarsi a quel colonnato che mirava solo ad incorniciare la scena, senza alcun riferimento all'azione, né si voleva accontentarsi del solito palazzo dalle tre porte — fondo comune del teatro greco — occorreva scegliere un dato periodo dell'antichità ellenica e in quello muovere i personaggi della tragedia.

E per più avvicinarsi ai mitici tempi di Pentèo si sarebbe potuto far cadere la scelta su Tirinto o su Micene, innalzando a Pentèo una reggia simile al *megaron* miceneo ricostruito idealmente dallo Chipiez: ancora per gran parte in legno anche se le basi dei pilastri e delle colonne sono di pietra, o con colonne e pilastri di pietra trattati ancora come fossero in legno; con un portico ad ante e colonne scanalate e assottigliantisi in basso; con una policromia vivace quale oggi riusciamo appena ad immaginare. E la casa di Semèle, eternamente fumigante, avrebbe potuto offrire uguali caratteristiche architettoniche con le sue rovine, e la tomba di lei esser rappresentata magari da una stele, simile a quelle che si trovarono nel recinto funebre miceneo. E andando innanzi, le mura di Tebe avrebber potuto esser quelle di Micene a grandi blocchi non squadrati, interrotte magari dalla famosissima porta dei leoni, e con o senza merli; quei merli che a molti sono sembrati un anacronismo e che invece le mura delle due antichissime città avevano, identici a quelli delle mura delle nostre città medievali. E la fontana di Dirce poteva esser sormontata da un rozzo *xoanon* di legno male squadrato a significarne la veneranda antichità.

Ma facendo così, anche se per approssimazione ci si fosse potuti avvicinare ai leggendarii tempi del re tebano, si sarebbe dovuto lavorar molto di fantasia, specialmente pei costumi dei personaggi, mancando il sicuro sussidio della ceramica figurata.

Per questo si è dato la preferenza ad una Grecia arcaica già padrona del *dorico*, già abile nell'intagliare bassorilievi e foggiar statue; e nel centro destro si è fatta la reggia di Pentèo simile ad un piccolo tempio dorico, col suo colonnato, le sue metope istoriate tra i triglifi, ottenendo le due entrate — di prospetto e di fianco — necessarie all'azione, e non facili ad aprire nel *megaron* miceneo. Poi a questa reggia si sono addossate le mura tebane merlate di merli guelfi, e dinanzi a queste si è innalzata una colonnetta capitante una sfinge alata; e poco più là si è levata una specie di terrazza o ringhiera adorna di un lungo bassorilievo; finalmente verso l'orchestra la tomba di Semèle con la sua stele figurata e il funebre vaso fiorito di giaggioli. Di contro, nel centro sinistro, la fontana di Dirce con la statua di una *Artemis lafria* incaricata di sostituire la divinità tebana; e la casa di Semèle fumigante eternamente.

Ma se qualche particolare poteva non accontentare pienamente l'archeologo e l'erudito, sempre per loro natura incontentabili, l'insieme s'offriva all'occhio in una totalità suggestiva, con quel magnifico sfondo di colline a poco a poco perdentisi nell'ombra del crepuscolo.

E così i costumi dei personaggi principali — tranne forse quello un po' romantico di Pentèo — si intonavano assai bene alla scena; mentre giudiziosamente si eran dati alle masse colori bassi e sommessi nei pepli e nelle tuniche, sì da rifuggire da stridori altra volta lamentati.

E tra apparato e attori si sono avuti quindi alcuni efficaci e suggestivi colpi di scena, sia d'insieme, specie sull'ultimo quando l'oscurità cominciava a fonder tutto in una penombra; sia quando o Diòniso, sempre magnifico, o il messo, attirando su loro tutta l'attenzione, tra quelle costruzioni che diventavano in quel momento accessorie, su quello sfondo meraviglioso, facevano dimenticare e il tempo e il luogo.

Allora, per qualche istante, dalla *thymèle* circondata dalle rosse baccanti asiatiche, al Citerone lontano che ciascuno poteva vedere nei nostri verdi colli, uno spirito dionisiaco si diffondeva per le parole del tragico, ed occupava lo spettatore che colla classica antichità avesse almeno qualche dimestichezza.

N. T.

Echi bibliografici del XVI centenario Costantiniano

Tutti sanno che molti studiosi di storia imperiale romana, e di antichità religiose, negli ultimi secoli, ma più specialmente nei passati decenni, si soffermarono a studiare con vivo interesse la politica religiosa di Costantino, dell'imperatore che, per qualunque motivo, permise, o favorì, o volle, il trionfo del Cristianesimo. Anche negli ultimi tre o quattro anni questo grande problema attrasse più dotti di varie nazioni, è proprio in questi mesi venne ad aggiungersi come stimolo, l'interesse per la questione nel pubblico cosiddetto colto, per il ricorso del XVI centenario costantiniano. E così disponiamo di una copiosa produzione scientifica recente sulle lotte tra paganesimo e cristianesimo al finire del III e al principio del IV secolo.

Si occuparono o rioccuparono di tutto il fenomeno innanzi tutto storici della chiesa (ad esempio Duchesne, Dufourcq), delle persecuzioni (Allard, Workman ecc.), del tardo impero (Seeck, Bury), della politica religiosa degli imperatori (Bouché-Leclercq, Ehrhard). Molti studiarono o ripubblicarono le fonti per il periodo costantiniano: le opere di Eusebio (Grapin, Karst, Pasquali, Heikel), di Rufino (Engelbrecht), di Aurelio Vittore (Pichlmayr). Non mancò chi si occupasse del libretto *De mortibus persecutorum* (Jagelitz, Silomon, G. Baehrens), dei panegiristi (G. Baehrens, Maurice, Klotz), di una *Vita* di Costantino (Guidi), della cosiddetta «Orazione di Costantino» (Pfättisch), della lettera per la chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme (Parmentier), di alcune leggi Costantiniane (E. Costa). Alcuni esaminarono la numismatica (Maurice, Evans, De Jonghe), o la cronologia (Ferrato), altri si applicarono ai problemi connessi coll'arco romano di Costantino (Monaci, Reinach, Cardoni, Bieber, Sieveking). Chi disse dei meriti di quell'imperatore come generale (Jenko); chi studiò in ispecie la vittoria su Massenzio (E. Becker, Grossi-Gondi); chi le notizie sull'apparizione della croce (Knöpfler, i testi furon raccolti da B. Aufhauser). Fu esaminata la tradizione sulla madre Elena e si disse della partecipazione di Costantino alle contese tra cristiani, per l'Arianesimo (Ermoni), e per il Donatismo (Monceaux).

Infine, tralasciando una serie di articoli comparsi su riviste e giornali, e alcuni opuscoli senza pretese, in questi ultimi giorni vennero alla luce tre volumi di carattere più o meno divulgativo su tutto il problema, uno eccellente di E. Schwartz professore nell'Università di Friburgo nel Baden (*Kaiser Constantin und die christliche Kirche*, Lipsia, Teubner, 1913); un secondo pregevole del giovane avvocato T. De Bacci Venuti (*Dalla grande persecuzione alla vittoria del Cristianesimo*, Milano, Hoepli, 1913); e l'ultimo del P. Teodosio Somigli di S. Detale (*Costantino* [sic] *Grande e il Problema Politico-Religioso al principio del secolo IV* (274-337) [sic]. Firenze, Razzolini, 1913), autore di oltre una ventina tra libri e memorie, come vien detto sulla copertina del volume.

Non potendo ora, per ragioni di spazio, occuparmi diffusamente di queste tre opere, mi limiterò a parlare dell'ultima, perché assai più delle altre si presta alla critica sia nelle parti espositive, sia in quelle analitiche; e perché ci dà modo di esaminare quali siano talora i riflessi bibliografici dei «centenari», e quali sistemi di studio per la produzione storica abbiano ancora diffusione tra di noi.

***

L'autore nella prefazione dichiara di aver presa la penna non solo per lo stato della letteratura costantiniana in Italia, ma per «reclamare un po' di giustizia» per Costantino, che pur senza essere Santo, ebbe una missione, un apostolato da compiere come imperatore cristiano; e per dimostrare vero il racconto di Eusebio e di Lattanzio anche per i particolari soprannaturali. Un altro incentivo gli venne «dall'amore alla.... religione», per provare, come «l'onore di Costantino e la fama del cristianesimo reclamano», non essere il razionalismo nel vero quando ci dà quale motivo del volgersi di «Constantino al cristianesimo il calcolo e la speculazione politici» perché «come il cristianesimo avrebbe fallito allo scopo» di servire come puntello all'impero, «Constantino si mostrerebbe, anche come politico, un ben piccolo uomo, da dovere discendere al di sotto degli imperatori meno celebri e meno grandi che ricordi la storia». È ciò incomincia a parer strano al lettore, perché, se anche Costantino non fosse mai stato cristiano convinto, se anche nelle sue decisioni nessuna parte avesse avuto l'elemento soprannaturale, il suo merito dinanzi alla storia sarebbe sempre grandissimo, ove risultasse che egli ebbe il coraggio di romperla colla tradizione, riconoscendo e non intralciando quel che era inevitabile, «dando la religione che esse volevano alle province ch'erano alla testa dell'Impero», riconoscendo che il bene dello Stato non richiedeva la persecuzione, ma la piena libertà di culto. Ad ogni modo dalla prefazione traspare, o mi illudo, che l'autore aveva *a priori* una tesi da dimostrare.

Segue nel volume una «bibliografia constantiniana», che enumera «fonti e letteratura». Per le fonti non potrà giovare molto, perché l'autore si è valso di edizioni già che antiquate, rinunciando in tal modo a tutti i miglioramenti introdotti nei testi dalla critica negli ultimi secoli. Per Zosimo si cita un'edizione del 1590, per Eusebio una del 1612. Altrettanto si dica di Ammiano (1636), di Lattanzio (1709), dei Panegiristi (1728) di Eutropio, e così via. Va da sé, che per ognuna di queste fonti, l'autore non dimostra in genere di conoscere, nel corso del volume, gli studi più recenti. Né ci meraviglieremo poi se in tutto il libro non compaia alcun richiamo ad opere conosciutissime ed utili, come l'Enciclopedia di Pauly-Wissowa, le storie letterarie dello Schanz, del Christ e del Krumbacher, o le specifiche per la letteratura cristiana dello Harnack e del Bardenhewer. Delle opere storiche moderne molte non sono citate, altre vi compaiono in forma irriconoscibile, come ad esempio (pag. 23): *Dom I. M. Pföllisch* [leggi J. M. Pfättisch].... *Die Rede Konstantins* [= *Konstantins*].... *auf ihre Echt heit* [sic] *untersucht* [sic]. *Freibourg e B.* [= i. B.].... *XI*, 117 *p. M.* 360 [= Marchi 3,60 !] ecc. D'altronde in tutto il libro regna una mirabile scorrezione tipografica. Tertulliano vi diventa Testrel (pag. 31); Orazio: Oratio (pagina 34); la legge X, 10, 2 del Cod. Teodosiano: «Codex Unod. tit. III» (pag. 64); Eusebio, Vita Const. I, 29: «il capo XXI della Vita Constantini (pag. 67); Zonara XIII, 1: «Zovaro XIII, 9»; e si potrebbe continuare, senza esagerazione, per qualche centinaio di esempi. Citazioni di seconda mano, che talora paiono tradire la fonte francese (cfr.: Spartien a pag. 129) o tedesca; richiami incompleti, o inesatti, o inintelligibili ricorrono ad ogni pagina. In un punto si fa seguire al titolo incompleto di un libro, la glossa marginale «vedere o sentire», che, se non erro, l'autore aveva aggiunta negli appunti per poi completare la citazione (pag. 25); in più luoghi si fa strazio di frasi tedesche e francesi, e di passi o di parole latine (a pag. 128 la *lex Julia* è irriconoscibile). Le citazioni di autori greci compaiono, non si sa perché, nelle vecchie traduzioni latine, e quando l'autore si decide a citare senz'altro in greco, su nove parole che sono riferite in tutto il volume, ci sono, senza andare per il sottile, non meno di otto errori.

Ma procediamo. Il primo capitolo, sul «problema politico-religioso all'alba del secolo IV», tranne le inesattezze, non mi pare contenga nulla di notevole. Parecchio si può invece imparare dal secondo, che ci conduce fino alla battaglia di Ponte Milvio: ad esempio che Minervina non può essere stata concubina di Costantino (pag. 60), ancora pagano, benché lo dicano le fonti, Zosimo, Aurelio Vittore e Zonara, e benché il concubinato non avesse nulla di riprovevole per i Romani, e Costantino stesso fosse nato, dicesi, da una concubina. Ci si insegna (pag. 62) che quando Zosimo parla di 90,000 uomini [lege: di 90,000 fanti e 8,000 cavalieri] per Costantino, e di 178,000 [ossia 170,000 fanti, e 18,000 cavalieri] per Massenzio, e i Panegiristi (lege: il Paneg. IX) di 40,000 per il primo, e di 100,000 per il secondo [il testo dice soltanto: *vix enim quarta parte exercitus contra centum milia armatorum hostium Alpes transgressus es*], non si deve scegliere, come avremmo creduto, tra le due notizie inconciliabili quella più degna di fede, ma «bisogna tener presente la distinzione tra truppe romane e truppe barbare. Zosimo parlò di truppe senz'altro, i Panegiristi di truppe romane»! Così pure crede bene di comunicare al lettore che per sapere qualcosa sull'arco romano di Costantino si deve ricorrere agli Annali del Baronio (pag. 63); che i *movimenti logistici* della battaglia di Ponte Milvio corrispondono a quelli dello scontro annibalico al Trasimeno (pag. 64); che la vittoria su Massenzio ebbe conseguenze *topografiche* (pag. 59); che Massenzio, proprio come vogliono alcuni antichi, e contro quanto dimostrarono eccellenti studiosi moderni, che non vengono discussi, fu un tiranno odioso, nemico acerrimo dei Cristiani. E infine veniamo informati (pagina 61) che l'esercito di Costantino, invece d'essere scelto e sperimentato nella guerra contro i Franchi, era inferiore a quello messo insieme in tutta fretta da Massenzio, oltre che per numero «per qualità combattive e tecniche». Certo se tali erano le condizioni, appariva indispensabile un miracolo.

Non minori sorprese ci riserva il terzo capitolo, che tratta della visione di Costantino e del monogramma. Farne la critica vorrebbe dire ritrattare la questione, il che per noi è impossibile. Tesi del P. Somigli: è che il racconto di Eusebio della «Vita di Costantino» è confermato da un parco accenno della «Storia ecclesiastica» dello stesso autore, da Lattanzio (da cui Eusebio non dipenderebbe), dal panegirista pagano detto *Incerto* (IX); e che il suo racconto corrisponde pienamente a verità, mentre le testimonianze pagane sono sorte per «alterazione ridicola dei fatti». Lasciando la dimostrazione assai debole della indipendenza di Eusebio da Lattanzio, come pure la questione stessa, se sia in qualche modo sostenibile la tesi dell'autore, egli avrebbe *dovuto* esporre senza reticenze al lettore tutte le difficoltà che le fonti presentano. Perché non ci parla delle molte contraddizioni che sono tra quei testi? Forse temendo di dover applicare il criterio, inesatto d'altronde, che poco prima a proposito di due tradizioni contrastanti (pag. 69) gli aveva fatto dire: «la contradizione le mostra false, quindi inaccettabili»? Egli non fa notare chiaramente che per Eusebio si tratta di un doppio avvenimento, accaduto in Gallia, e cioè, di una apparizione reale, dinanzi a tutto l'esercito di una croce luminosa, seguita nella notte da un sogno in cui il Cristo consigliò all'imperatore la costruzione del labaro a forma di croce; mentre Lattanzio parla soltanto oscuramente di un sogno avuto molto più tardi presso Roma, subito prima della grande battaglia, in cui gli fu consigliato di notare sugli scudi *caeleste signum*, ossia, pare, il segno che nel sogno stesso Costantino vedeva disegnarsi nel cielo. Non pone in rilievo che per Lattanzio si tratta di incidere il monogramma crociato sugli scudi, e invece per Eusebio di fare il labaro; e che quando Eusebio descrive questo labaro, ci ragguaglia di una forma del monogramma diversa da quella di Lattanzio, e di un ricamo coi ritratti *dei figli* di Costantino — mentre nel 311 di figli non v'era ancora che Crispo. Sorvola sull'essere le prime monete col labaro non anteriori, a quanto sembra, al 317; non si arresta a spiegare come mai fosse necessaria la testimonianza giurata di Costantino, se l'apparizione era stata veduta da tutto l'esercito, e così via. Né doveva dimenticare, allorché gli premeva di dimostrare che in Eusebio e nei cristiani abbiamo la versione originale, che tra l'altro la tesi non è facilmente difendibile, fino a che non siansi confutati i più recenti studiosi (Silomon, Baehrens), che sostengono la dipendenza dell'autore del *De mortibus* da più di una fonte scritta, anche pagana. Infine quando esamina il racconto del panegirista incerto (IX [XII], 2), è ben lungi dalla precisione. Ammettiamo per un momento, che il testo, come vuole l'autore, seguendo vecchie edizioni, dopo di aver detto di volere parlare del coraggio, della costanza dimostrata da Costantino nell'intraprendere la spedizione, continui: «*transacto enim metu adversi ominis et offensione revocata*». Si tratterebbe della stessa notizia che segue poco dopo: aver Costantino agito *contra haruspicum monita*. Ma chi ci dice che l'*omen* per causa del quale gli aruspici sconsigliarono la spedizione, sia la comparsa della croce, più che uno dei soliti segni pagani di malaugurio? E se poi l'autore non avesse ignorato gli studi più recenti di G. Baehrens, saprebbe che nei codici si ha *hominis* e non *ominis*, e che anche il «metu» è correzione moderna, non probabile (i codici dànno mutu o nutu; lege: *motu* cfr. paneg. VII, 14, 1); saprebbe in altri termini che qui con ogni probabilità si parla non di un auspicio, ma di un uomo: di Massenzio.

Il capitolo successivo tratta dell'editto del 312, e di quello di Milano del 313. Ma l'autore, valendosi al solito di vecchi scrittori, pare non accorgersi, che oramai quasi nessun critico autorevole crede più all'esistenza dell'editto del 312, che sembra parto della fantasia dei moderni, e di fraintesi esegetici. E quando egli combatte la tesi del Seeck, che considera inesistente anche un editto di Milano, avrà ragione in teoria, ma i suoi argomenti sono deboli, assai meno validi di quelli già avanzati da altri. D'altronde anche in queste pagine è profusa una erudizione non troppo sicura. Ad esempio accennando ai sistemi usati da Massimino per combattere i Cristiani si dice (pag. 93): «Attaccò la persona di Cristo e falsificò la sua storia. Fu allora che si diffusero largamente gli *Acta Pilati*, opera che rimonta forse alla fine del secolo III (Ruinart Act. Sincera pag. 185)». Sapere cosa ha detto il Ruinart nel 1689 avrà forse la sua importanza, ma ad ogni modo poco vantaggio trarrà il lettore dalla notizia; perché, lasciando la questione se abbiano ragione il Nicolas e il Reinach, che trasportano la composizione degli Atti cristiani di Pilato al 150, o l'Harnack ed altri che li datano al IV secolo, è chiaro che con essi non ha a che vedere Massimino, poiché gli *Acta* che, secondo le notizie di Eusebio, circolavano ai suoi tempi, a danno dei Cristiani, erano naturalmente in senso pagano e sono andati perduti. Né potremo sottoscrivere al nuovo violento, e gratuito attacco che l'autore muove contro Massenzio, forse seguendo il sistema dei panegiristi antichi — ch'egli usa senza scrupoli critici — di ricoprire di biasimo tutti gli altri personaggi, per far risaltare la figura di Costantino.

Lo spazio ci impedisce di esaminare diffusamente anche i capitoli che seguono. Per essi mi limiterò a richiamare l'attenzione del lettore competente, sulle pagine assai deboli in cui si esamina dal punto di vista giuridico la legislazione persecutrice e l'editto di Milano; sugli strani ragionamenti per escludere o scemare la responsabilità di Costantino nella morte di Licinio, di Liciniano, di Crispo e di Fausta, e per addossare le rampogne a questa ultima e a Licinio; su quanto v'è di esagerato dove si cerca di dimostrare che la legislazione familiare e sociale di Costantino è prettamente cristiana da capo a fondo; sulle prove assai discutibili addotte per sostenere (pag. 164 sgg.) che Costantino passò, come vuole Eusebio, a violenta intolleranza contro il paganesimo, dimenticando naturalmente di parlare delle disposizioni e degli atti e delle leggi favorevoli, o tolleranti per i pagani. Più oltre, l'autore asserisce che Costantino non fu un deista, e sarà forse nel vero, almeno per gli ultimi anni, ma non mi pare che gli argomenti ch'egli adduce abbiano peso; e in fine è strano il sistema sbrigativo di fronte al contegno dell'imperatore nelle controversie tra Cristiani (l'ariana e la donatista), che pure è argomento essenziale per intendere gli scopi della politica religiosa di Costantino.

Anche in questa parte non mancano le confusioni e le inesattezze assai gravi. Lasciandone molte, tra cui ad esempio l'epiteto di «clericalissimo» all'imperatore Gioviano (pagina 193), e qualche bell'anacronismo, come quando si dice che Costantino fece applicare a Liciniano «*il codice Teodosiano De emendatione servorum*» (pag. 193), due errori vanno notati. Venuto a parlare (pag. 162) della disposizione dell'inverno 312-313, riferita da Eusebio, per dotare la chiesa africana di 3000 *folles*, l'autore si dev'esser chiesto che mai fossero questi *folles*, e trovato quel che faceva al suo caso, lo comunica al lettore: «Ecco quello che erano le [sic] Folles. «*Habebat* (*Constantinus*) *descripta virorum clarissimorum patrimonia quibus et tributum in posuit quod ipse Folle* [sic] *nuncupavit*» Zosimo lib. II, XLV.... Ora lasciando che Zosimo ha scritto in greco e non in latino, e che si tratta del libro II, 38, 4, chi non si accorge che in Eusebio si parla delle monete chiamate follea, e in Zosimo di una tassa, detta follis [cfr. ad es. Cod. Teod. XII, 2], perché computata in folles?

Poco prima (pag. 148) per combattere l'opinione che gli pare offensiva, aver Costantino agito anche per motivi politici, l'autore sostiene che in tal caso avrebbe dovuto favorire i pagani: «Beugnot prova che i Cristiani allora rappresentavano la ventesima parte dei sudditi imperiali. Come dunque poteva Constantino vedere che il paganesimo avrebbe finito durante la sua vita, poiché anche questo bisogna pensare giacché un uomo scettico non si prende la briga del domani che lascia volentieri ad altri». Se anche è vero che il Beugnot nel 1835 parlava di una proporzione di 1/20 per i Cristiani di fronte a tutti i sudditi dell'impero — ed altri studiosi credettero, come lo Staüdlin di aumentarla fino a 1/2 —, è anche vero che i più recenti storici stabiliscono molte distinzioni tra i dati riferentisi ad epoche ed a regioni differenti. Infatti base del vecchio computo è il numero dei Cristiani di *Roma* ai tempi di Decio, i quali erano forse 40-50,000; ma quanto alla proporzione è già dubbia per Roma stessa, a seconda del totale che si accetta per gli abitanti della città. E se anche si vuole ammettere che nel 250 i Cristiani a Roma costituissero 1/20 della popolazione, molti di più vi dovevano essere 60 anni dopo, almeno il doppio, come credono parecchi; e ad ogni modo il rapporto per Roma, qualunque esso sia nel 312, non vale in nessun modo per tutto l'impero, perché in alcune regioni si ha motivo di credere coll'Harnack che i Cristiani eguagliassero o superassero in numero i pagani (Asia Minore, Tracia, Armenia, Cipro, Edessa), mentre nelle province occidentali, compresa la Gallia, essi erano ancora ben poco numerosi. Sfugge quindi all'autore completamente l'importanza del confronto, tra le progressive concessioni di Costantino ai Cristiani, e il successivo estendersi del suo potere su regioni in cui i Cristiani erano vieppiù numerosi; confronto che ben può concorrere a spiegare com'egli si dimostri pagano in Gallia, dove i Cristiani sono pochissimi, e però in quegli anni propugni la semplice tolleranza per i Cristiani (editto di Galerio); come si dichiari sostenitore dell'equilibrio nel 313 (editto di Milano), dopo che la vittoria su Massenzio lo ha fatto signore di regioni in cui il Cristianesimo è più diffuso; come sia decisamente favorevole per i Cristiani, e solo più tollerante per i Pagani, quando per la morte di Licinio, viene a reggere anche l'Oriente, in cui edifica la nuova Roma. E sfugge pure all'autore, ad esempio, che Costantino aveva avuto modo di conoscere la resistenza, la potenza, la base numerica dell'organizzazione cristiana orientale, durante la persecuzione, prima ancora di recarsi in Gallia; e che indipendentemente da ogni altro incentivo, e da qualunque sua concezione religiosa — ch'io non escludo — poteva Costantino essersi convinto della inevitabilità ed imminenza della vittoria cristiana, almeno nell'Oriente», e sentirsi, anche già per questo, spinto, da buon politico, alla tolleranza. È fare un torto a Costantino, considerarlo politicamente un grande imperatore, se anche non si crede dimostrato che fu cristiano fervente, piuttosto che cristianeggiante?

***

Il P. Somigli nella prefazione al suo volume scrive (pag. 8): «Nessuno che sa, potrà mai dire: Vi è tanta roba su Costantino, che non valeva proprio la pena di aumentarla. Ove anche non fosse che un semplice lavoro di divulgazione il mio, esso non giunge né inutile né importuno...., non solo per la circostanza.... ma sovra tutto per lo stato della letteratura costantiniana in Italia». E altrove (pag. 7) combatte «la gente che esige si scuopra l'America», che non è davvero da scoprire a proposito di Costantino: «ci è sempre qualche cosa da dire». Certo io sono convintissimo che non su tutti gli argomenti chiunque possa scoprire delle nuove verità, e anche che le opere di divulgazione scientifica giovino alla cultura nazionale; ma ritengo indispensabile per il divulgatore, se intende compiere opera utile ed opportuna, di conoscere pienamente la materia che vuole trattare; e considero pure quasi sempre inutile il pubblicare un nuovo studio analitico se non porti a qualche novità degna di esame, o per i particolari, o per le conclusioni. In altri termini, credo più che necessaria la precisione e la fedeltà se ci si limita a divulgare; la sicurezza, l'originalità e l'am-

tocritica se si intende di analizzare. Altrimenti è assai meglio per noi, disporre ad esempio di una ristretta produzione scientifica italiana su Costantino, e ricorrere ad opere straniere eccellenti, che avere una copiosa produzione di pochissimo o di nessun valore storico, atta soltanto a divulgare degli errori, e a diffondere sempre più il già tanto diffuso e tanto dannoso dilettantismo storico.

Luigi Pareti.

ESPOSIZIONI ROMANE

Amatori e cultori - Secessione

In un articolo dell' aprile 1888, d' una vivacità comica che non supporrebbe chi conosce soltanto *Forse che sì* e la maturità dannunziana, rendendo conto di non so più che mostra d' arte, qui a Roma, Gabriele d' Annunzio escogitava una classifica degli espositori in dieci categorie: 1° Pittori di ciociari, con fontanili ed effetti di malaria; 2° Pittori erotici, con nudità, qua e là coperte da lembi di stoffe turche; 3° Pittori di armigeri del cinquecento e del seicento; 4° Pittori goldoniani con mandòle e mandolini; 5° *Idem*, con aggiunta di pappagalli e cani levrieri, ecc. ecc. E consigliava ai classificati alcune professioni leggère: venditor di intarsii di Sorrento, cantastorie, pettinator di cani, professor di disegno nelle RR. Scuole tecniche, ecc. ecc.

Oggi non si potrebbe servirsi direttamente di quella classifica, sebbene le professioni leggère restino validamente consigliabili. Ma esclusa la sala dei francesi (cfr. *Marzocco*, 20 aprile 1913), pochi nomi famosi, la discussione dei quali non può esser fatta nella presente circostanza, e il pittore Armando Spadini, personato italiano, che è elementare atto di intelligenza e di onestà riconoscere come l' unica forza nuova rivelata dalle due esposizioni, divise di ambienti, ma in ispirito gemelle, l' impressione generale non saprebbe rendersi che con qualcosa di assai vicino a quelle parodie.

Fotografi e fontanieri. Da una parte, coloro che si perdono a manifestare ciò che, per manifestarsi, ha il mezzo adeguatissimo della vita; riproduttori meccanici, che, tutt' al più, posson darci, nelle loro tele, la inferiore ed inestetica soddisfazione di riconoscere certi soggetti da anagrafe o da catasto. Dall' altra parte, coloro che figurano di esaltarsi e di sognare, lirici a vuoto, costretti, nel migliore dei casi, alla esagerazione parossistica di una piccola sensazione; ma, di regola, fissati pesantemente nella rozza esasperazione della materia artistica, considerata come cosa vigente di per sè, come soggetto (cfr. l'« Oro, oro, oro » della *Città morta*; l' inondazione di luce, nel finale dell' *Elettra* dello Strauss). Ammesso pure ch' essi riescano a svariare, a nobilitare questa materia, al massimo grado, a darle lo splendore di smalto di un Simone Martini o di un Crivelli, ognuno sa come qualità di questa specie, non associate alle qualità veramente intrinseche nella bella pittura: le qualità architettoniche, le valutazioni per volumi e spaziali, restino di importanza mediocre, incapaci ad assicurare la vitalità di un lavoro.

In queste condizioni, come non sgraneremo un particolareggiato rosario di inutili insolenze, così non imiteremo quei buoni che, descrivendo in minuziosi cataloghi « oggettivi », uno ad uno, gli aborti lirici e i soggetti da anagrafe o da catasto, hanno saputo evitare, con una combinazione elegante, la doppia necessità di riuscire spiacevoli e di capir di pittura. Diremo qualche cosa, sparsamente, intorno a questo o quell' artista meglio rappresentato, per fermarci un po' più a lungo davanti ai quadri dello Spadini.

Raggio. Operosità ammirevole, per serietà, onestà, resistenza: ma non si parli di Fattori. Segni rivelatori di quanto e come il Raggio rimanga estraneo a quelle responsabilità di gran paesista che gli vogliono affidare: la continua preoccupazione aneddotica (galoppi di cavalli, incontri di torme, combattimenti), la insufficienza nella composizione spaziale. Invece di incorniciare gli effetti spaziali, e proteggerli e concentrarli, dando chiara funzione architettonica agli oggetti di primo piano e alle figure, il Raggio li disturba, li taglia, con quei suoi aneddoti brutali. La suggestione atmosferica, negata, così, dalla composizione mal compensata dal colore, resta scarsissima. Siamo richiamati nella vera e propria pittura di genere; ma allora diventiamo anche suscettibili d' essere offesi da tutte le deficienze di materia, di esecuzione, e dalla mancanza delle altre minute qualità che posson rendere più accettabile questa inferiore maniera d' arte.

Nomellini. Già, in tutta la mostra, la spensieratezza dei paesisti risulta madornale. Si servon del paese come d' un *pied-à-terre*; come d' un motivo di minor pretesa, alla buona; a rendere il quale basti un certo candor sensitivo. Fanno pensare a quelli uomini-natura, o vuoi nazareni, persuasi d' accostarsi alle origini e alla verità, calzando un paio di sandali e indossando una camiciuola a buchi. Ma il paesaggio è l'espressione della più fina complessità moderna; e, del resto, il gusto naturale si annuncia sempre, in occidente, nelle epoche corrose, critiche, colturali. L' uomo, che non crede più in sè, si distoglie verso la natura, per ritrovarvi fissata in un nuovo sapore agreste, o volatilizzata in una sorta di sgomento mistico, la sua profonda malinconia. Il paesaggio, dirò così, « baciami subito », non si può ormai più vedere, nemmeno dai finestrini delle garette dei finanzieri.

Non che il Nomellini dipingesse paesi di questa specie: tutt' altro. Ma dai suoi lavori precedenti, talvolta, per altre ragioni, futili, con quella loro esaltazione coreografica, con quel palpitio pirotecnico, con quella spruzzaglia di faville mordenti; simili a cicloni di parole lustre non legate dalla sintassi; oggi, in alcuni quadri di folla, lo si vede volentieri accostarsi al fare sorvegliato di certi impressionisti francesi: la materia perde del suo luccicore di piropo, certamente, ma per diffondere una suggestione atmosferica che resiste.

Mariani. Della numerosa schiera dei pompieri, è questo il capitano: impetuoso, autoritario, e direi riassuntivo, come un vero capitano. La sua disinvoltura esotica di scamiciato da *tennis* vuol parere audacia tecnica. La modernità dei suoi soggetti (modernità in senso cronologico: bische di Montecarlo, meretrici di lusso, fantini) è esibita con troppo sfarzo, perchè non sentiamo che cerca di farci dimenticare la vuotaggine costruttiva. È un Monticelli di casata. Spume, ha definito uno. Propongo si completi in: spume di bacinella da barbiere.

Previati. Questi trittici del Previati non sono pittura intiera; ma arte illustrativa, nell' accezione più limitata; arte, in altre parole, che non può tanto creare in noi una emozione caratteristica od autonoma, quanto mettere in moto certi sedimenti fantastico-letterari, mancando i quali essa rimane inefficace. Voglio dire che se uno non capisce la cappella Brancacci, si può disperar del tutto del suo intuito pittorico. Ma se uno non sente Gavarni, si può quasi creare in lui la necessità di quell'arte, caricandolo di Balzac e di De Musset. Se uno è ricco, o riesce a fingersi ricco, di certo romanticismo post-manzoniano, filtrato attraverso certo Carducci e certo D' Annunzio (un curioso prodotto, del quale varrebbe la pena stabilire con esattezza la formula chimica), lo ritrova aerato nelle illustrazioni del Previati; e può goder di ritrovarlo, come a volte piace riassumersi sul piano una partitura già sentita in orchestra. Ma allora, facendosi un fondo anarcoide, nihilista, invece che romantico lombardo, uno può riconoscere, con uguale o maggior legittimità, eccellenti qualità illustrative ai lavori del Viani.

D' altri è difficile dire tre righe, senza ripetersi; senza copiare da quei cataloghi lodati; senza darsi, come dicono filosoficamente, al giudizio « relativo ». Vorremmo rammentare, davanti ai nuovi lavori del Mestrovic, un'opinione già espressa su queste colonne. Vorremmo dir male, tanto male, di quel sargentino, di quello spennellatore ch' è il Laszlò. Tanto per non ricadere subito, davanti al realismo spicciolo, con qualche tratto efficace, dei pittori, dallo Strom Halfdan, con le sue selvette nordiche, agli altri, anche italiani, che ripercorrono le gamme della novellistica dal Bjoernson al Maupassant al Fucini; e non fermarci a discutere il Carena, che sarebbe ingiusto forzare, qui, in una delle sue prove meno felici. Graziose interpretazioni critiche: il magro ritratto manetiano del Blanche, i paesini corotiani del Bezzi. Di natura candidamente imitativa, la decorazione degli ambienti secessionisti, che, dove giunge a uno stile, dipende, in tutto, dall' Hoffmann, dal Moser, ecc., visti nel 1911, nel padiglione austriaco, a Valle Giulia.

Nè la violenza delle deformazioni aprioristiche di un Mestrovic, nè la eloquenza improvvisata di certe cose del Nomellini, nè le limitazioni illustrative di un Previati, ci dispongono, in qualche modo, a intendere qualità o difetti dello Spadini, al quale il governo ha comperato il quadro della donna colla bimba, qui riprodotto. Non amareggiamoci la gioia di questo quadro, pensando che dovremo tornare a vederlo nella piovosa capanna di via Nazionale, vicino alla Inchiostrata Venere dello Zuloaga, o a quel Giordano Bruno che, essendosi fatto lo *shampooing*, appare, nel mezzo d' un trittico, con un asciugamano intorno al capo; e analizziamolo insieme al ritratto di donna in verde e con cappello di paglia, che ricorda un poco, nell' attitudine, la Nelly O' Brien del Reynolds.

Prima di tutto, ci colpisce la potenza costruttiva; più diretta ed autonoma nel ritratto in verde; aiutata da complessi effetti di colore, nella donna colla bambina. Nel ritratto in verde, la donna posa tranquilla sulla vita un poco rilassata, e le braccia, abbandonate, mantengono al corpo che sale tutta la larghezza della base. La cupola vasta ed elegante del cappello di paglia, corona la solida massa cilindrica della figura, incastonando nella sua conchiglia il bel volto. Nel gruppo, invece, il pittore ha voluto confermare il senso di staticità della donna, anche in vista del particolare sforzo del braccio sostenente la piccina, allargando la base, per mezzo di una natura morta, richiamata ingegnosamente nell' atto della bimba china verso un bicchiere. Ma, a parte la ricchezza decorativa, la natura morta risulta d' una densità e d' una corposità inferiori a quelle delle figure; direi quasi un poco volatile ed estranea. E il richiamo aneddotico è insufficiente.

Se il volto della donna, in questo gruppo, a non distrarre soverchio dal natural centro visivo verso il quale siamo invitati per scale preziose di colori: all' altezza del seno, nel giuoco delle mani, nell' atto della bimba; se il volto della donna, dico, ha dovuto rinunziare ad una espressività, oltre che plastica, poetica, ad una affettuosa venustà caratteristica, tutto ciò sembra si sia svuotato, si sia derivato nella premura leggiadra del moto

della mano che porge il bere, e nella forza precisa della mano che sorregge la bimba; e non si avverte mancamento o irrealtà. Nel ritratto verde, invece, come il volto si trovava ad essere il centro naturale della visione, lo Spadini ha potuto sovrapporre e far coincidere, all' affermazione plastica e coloristica del soggetto, l' analisi psicologica e l' interpretazione lirica, affidate principalmente, nel gruppo, al giuoco delle linee di movimento.

(Tornando addietro un istante, si capirà quella certa supplenza architettonica del colore nel gruppo, osservando come l' audace macchia bruna della testa puerile con le chiome riottose, è portata e retta, sul bianco latteo del seno, dalla sola placca terrosa della pezzuola, nella quale lo sforzo coloristico sembra essersi isolato e fermato, tripudiando con bagliori azzurri, rossi, gialli, nella materia più superba).

Ma la nota caratteristica dello Spadini, come colorista, è in quello splendor grasso e opalescente nell' intimità del seno, nei fusi delle mani, iridato di mollezze rosse e violacee sui volti. Nel gruppo, questa opalescenza è circoscritta, come in una mandorla, dalla massa morata dei capelli, dalla pezzuola, dall' arcobaleno della natura morta, dall' azzurro della vestina della bimba, trapassante nel bigio logoro del kimono, che si sofferma, scolorando verso il latteo della carne, nell' orlo rosato. Nel ritratto in verde, chiusa dalla paglia e nella chioma, è rialzata semplicemente dalle pupille nere, fisse in un umido maschio languore.

Una volta eccitate le nostre facoltà di attenzione, mediante trapassi e giuochi su materie e densità diverse — nel gruppo: la porcellana azzurra della gonnellina, il tessuto floscio del kimono, la trama più tesa della camicia, son costrutti con inflessioni sapienti sobrie nella *pennellata* —; lo Spadini si ferma sul carnato, come sulla sua posizione lirica, di canto. Qui, la sua materia dà un piacere quasi mistico, chi la fissi addentro, vedendola respirare nei suoi pori, e dilatare le sue molecole; « triemare », come avrebbe detto il buon Dolce.

Più difficilmente si determina perchè, con tanta vigoria costruttiva cui aiuta sommessa una chiara coscienza critica, con tanta luminosa profondità di colore, con una magistrale facoltà di dominio di sè e di riserbo, tutti segni di salute schietta e di potenza sicura, questo pittore finisca per comunicare, essenzialmente, un senso di squisita alta malinconia. In qualcosa c' entra un che freddo e quasi acquitrinoso di certi impasti e disfacimenti del suo colore. Eppoi, quel quasi sfuggire, quel balenare quasi accorato nelle fisionomie, in un' ultima umanità, sulla soglia di un' indifferenza, di una impersonalità superiori.

Ma riassumiamo. Se tanta ricchezza di colorito, senza perder di quei suoi languori, di quelle sue improvvise gracilità deliziose, si dissocerà sempre meno dalla lineare potenza costruttiva; se all' evidenza plastica si fonderà sempre meglio la facoltà espressiva del movimento; se quella casta malinconia diventerà una coscienza lirica intiera, tutta coerente; se, sopra tutto, lo Spadini resisterà al successo « come ad una triste prova », non soltanto egli sarà per tutti, quel che, oggi, è per chi scrive; cioè uno dei pochissimi interpreti moderni della figura degni di rammentare gli antichi, ma possederà, per compiere le opere delle quali ormai va tenuto responsabile, doti che, in ogni tempo, non si trovarono unite se non nei maestri più rari.

Emilio Cecchi.

GIUSTINO FERRI

Chi rammenta più — a Roma e fuori di Roma — il giornalismo di trenta anni fa, il giornalismo primitivo senza telegrammi e senza telefoni, quando la firma di un cronista aveva un valore commerciale e quando un articoletto umoristico poteva determinare una crisi parlamentare? Ai giovani che entrano oggi nelle redazioni sontuose dei grandi quotidiani, che hanno stipendi da caposezioni e che non fanno nulla, quel giornalismo dei magri stipendi e del molto lavoro può sembrare — ed è veramente — preistorico, ma a noi che ne abbiamo vissuto le ultime fasi e che abbiamo avuti ad amici gli uomini che allora sembravano al sommo della gloria e della fortuna, il ricordo di quelli anni è come il ricordo stesso della giovinezza. Allora — intendo fra l'85 e il '90 — i giornali fiorentini, quelli cioè che avevano seguito il trasporto della capitale, finivano di compiere la loro curva discendente e mentre il *Fanfulla* viveva sugli ultimi ricordi della sua gloria antica e la *Gazzetta d' Italia* si trascinava faticosamente di tipografia in tipografia dove il vecchio Pancrazi esauriva le estreme risorse della sua fama di gran direttore, i piccoli giornali battaglieri salivano rapidamente alla conquista della gloria. Il *Capitan Fracassa* — che dalle salette del palazzo Piombino aveva portato le sue tende nell' appartamentino di via della Colonna, un locale buio e affumicato che allora pareva quasi sontuoso — lanciava i suoi supplementi domenicali contro l' agonizzante *Fanfulla della Domenica* — il quale, tra parentesi, è il solo sopravvissuto di quei giorni — e già dalla scissione Turco-Vassallo si profilava quel *Don Chisciotte* che pure non avendo mai sorpassato le venticinque mila copie di tiratura quotidiana, doveva esercitare una così profonda influenza sulla vita parlamentare e politica di quello scorcio di secolo. E intanto, al fianco dei Turco e degli Avanzini, accanto ai D' Arcais e ai Coppola, crescevano i giornalisti del dimani: Luigi Lodi o Arnaldo Vassallo, Edoardo Scarfoglio o Giacomo Pelcredi, *Vamba* o *Rastignac*.

Fu in quelli anni che Angelo Sommaruga — la cui scomparsa dal mondo editoriale fu un vero disastro per la vita letteraria romana — precorrendo i suoi tempi, aveva ideato il grande giornale moderno, il giornale politico e letterario al tempo stesso, il giornale delle informazioni rapide e della cronaca emozionante, il giornale con pochi articoli e con molti telegrammi.

E così era nato quel *Nabab* che aveva i suoi uffici in via dei Crociferi, e alla cui direzione era stato chiamato Enrico Panzacchi, uomo politico e letterario al tempo stesso. Ma il Panzacchi fu sempre un direttore decorativo: l' anima del giornale, il redattore-capo, colui che lo metteva insieme ogni giorno e ne curava il contenuto e la veste esteriore, rimase sempre Giustino Ferri. Ma Giustino Ferri, usciva anche lui dalla fucina del *Capitan Fracassa*, dove era stato presentato, mi pare, dal Minervini, e dove si era subito fatto apprezzare per la sua tenacia instancabile al lavoro e per il suo inalterabile buon umore. Era venuto a Roma dal piccolo paese di Picciniseo, e si compiaceva di quella sua origine « ciociara » alterando forse un poco i confini etnici della sua terra. E vi era giunto con una salda dottrina classica a cui aveva aggiunto una cultura non comune di letterature moderne. Allora questa cultura — che anche oggi è così scarsa in Italia — appariva quasi inverosimile. Del resto, quell' uomo che era loquacissimo e si compiaceva in lunghe conversazioni con gli amici, parlava poco di sè e le molte cose ch' egli sapeva s' indovinavano più dalle cronache leggere e profonde al tempo stesso che egli scriveva sul *Capitan Fracassa*, che non dai suoi discorsi che erano sempre abbondantissimi e dilettevoli oltre ogni dire. Queste cronache egli le intitolava *Fondi e Figure* ed erano un comento bonario ed elegante dei fatti e degli avvenimenti cittadini. In poche parole, con un senso d' arte non mai più superato, egli descriveva un paesaggio o tracciava il profilo di un individuo, e in un'epoca in cui la cronaca era più lasciata in dominio dei *reporters* analfabeti, quelle sue divagazioni eleganti ebbero un sapore di novità e iniziarono quella nuova forma di giornalismo che oggi è di moda.

Ma l' attività di Giustino Ferri non fu giornalistica soltanto. Dal Sommaruga egli aveva pubblicato una serie di romanzi che sotto il titolo generico di *Roma Gialla* descrivevano e analizzavano con molta spietata verità, la rapida trasformazione della città papale, dopo che era stata invasa da tutte le febbri dell' attività moderna. Più tardi, nella seconda *Cronaca Bizantina* diretta da Gabriele d' Annunzio, dette alle stampe quelle sue *Personificazioni retoriche* le quali anche oggi sono fra le più eleganti novelle mondane che vanti la letteratura di quelli anni. E fra le une e le altre, aveva scritto novelle e romanzi, sotto il suo nome e sotto il suo pseudonimo di *Leandro* col quale firmava la maggior parte degli articoli sul *Capitan Fracassa*. Ma quello era il suo pseudonimo ufficiale: quanti altri ne ebbe che furono meno noti o del tutto ignoti al pubblico? Sotto il nome di *Maffio Savelli*, per esempio, dettò numerosi romanzi storici e sotto quell di John J. Nevermoore, organizzò una delle più gustose burle giornalistiche del vecchio *Capitan Fracassa*.

In quelli anni erano di moda le polemiche foscoliane e leopardiane. Ognuno aveva un aneddoto nuovo da mettere in luce o un aneddoto vecchio da correggere. Trasportando in altri campi il sistema, Enrico Nencioni trattava sui periodici letterari del tempo, di uomini e di opere straniere, compiacendosi nel rifare la vita italiana dei grandi scrittori inglesi o francesi che erano vissuti sulle colline fiorentine. Ed ecco che un giorno comparisce sulle colonne del *Fracassa* la biografia — in stile nencioniano — di un poeta americano, John J. Nevermoore, morto di tisi e d' amore non so più se a Montughi o all' Antella. Tre giorni dopo, una lettera datata da Firenze, correggeva alcune inesattezze contenute nel-

l'articolo di *Leandro*: poi un'altra, firmata da un americano residente in Italia, protestava contro l'autore dell'articolo che si occupava di un letterato *improper*, quale nessun anglosassone che si rispettasse avrebbe dovuto leggere. E Giustino Ferri rispondeva all'una e all'altra, citava brani di poesie fra il mistico e il diabolico e analizzava a larghi tratti il suo maggior romanzo, quella *Vergine dai sette peccati* che era stato, in America, il più grande trionfo librario degli ultimi dieci anni. Naturalmente vi furono repliche e controrepliche e la polemica s'inasprì in tal modo che per tagliar corto il direttore del giornale annunciò che avrebbe intrapresa la pubblicazione del romanzo di John. J. Nevermoore, nelle appendici del suo giornale. Così comparve la *Vergine dai sette peccati* la quale — come l'articolo, come le proteste, come le polemiche — era pura invenzione di Giustino Ferri. Ma il più curioso si è che nel calore della discussione vi fu chi scrisse sul serio.... dando nuovi particolari intorno alla vita di quell'autore americano che non era mai esistito!

Il fallimento dell'impresa sommarughiana tolse dal giornalismo Giustino Ferri, che vi fece solo di tanto in tanto qualche ritorno improvviso: come quando ci fu compagno di lavoro al *Giorno* — ultima incarnazione del vecchio *Fracassa* — o come quando diresse per pochi mesi quell'*Araldo* che fu l'estremo tentativo infelice col quale un deputato ex-giornalista tentò di far rivivere un giornalismo oramai tramontato. E Giustino Ferri tornò ai suoi lavori letterari: vi tornò col *Capolavoro*, che è anche oggi un'opera piena di vita e vi tornò con quella *Camminante* che gli valse una affettuosa dimostrazione di stima dai molti amici che egli aveva conservato nella letteratura e nel giornalismo. Perchè Giustino Ferri rimase fino all'ultimo giorno della sua vita un buon amico e un uomo onesto. Non odiò mai nessuno e a nessuno chiese mai nulla. Di temperamento signorile e di animo chiuso alle piccole bassezze della vita moderna, quando si accorse che per lottare era necessario ricorrere a mezzi che egli non credeva degni della sua dignità, si ritirò da parte e lasciò che gli si affannassero dietro le vane chimere della vita. In fondo egli era un sopravvissuto, ma un sopravvissuto della vita più che dell'arte. Quando il piccolo mondo in cui aveva speso la sua più nobile attività fu scomparso travolto dai tempi nuovi, egli non aveva voluto piegarsi a questi nuovi tempi e aveva preferito di vivere il suo sogno, fino a che la morte a sua volta non doveva unire il suo nome con quello dei molti compagni che lo avevano preceduto. Ma per noi che lo abbiamo conosciuto ed amato, è ancora un ultimo lembo che se ne va via di quella Roma così diversa e così strana che abbiamo intraveduta con gli occhi della nostra giovinezza.

Diego Angeli.

Turchi e italiani alla conquista del Gebel

La conquista del Gebel che, vinta senza grandi difficoltà la resistenza di Suleiman el Baroni, potè considerarsi una marcia trionfale dal Garian alle estreme pendici occidentali del Gebel Nefusa, congiunta colla facile occupazione dei territori dei Tarhuna, dei Msellata e degli Orfella e a quella più recente nè meno pacifica dell'oasi di Ghadames, preludio all'occupazione del più remoto Fezzàn e delle minori oasi dipendenti, ci dà una tarda ma non meno convincente conferma di quanto da alcuni si andava asserendo che cioè, sgombrata una volta la regione dai turchi, la conquista della Tripolitania si sarebbe presentata relativamente facile nè avrebbe incontrato quella fiera ostilità da parte degli indigeni che rese tanto onerosa ai francesi la conquista dell'Algeria.

Si è ripetuto in Tripolitania, e si va ripetendo anche in Cirenaica, quello che avvenne già in Eritrea quando in seguito al ritiro di Giovanni Cassa e del suo esercito dalle posizioni di Saati imposto dalle nostre occupazioni e dall'invasione dei Dervisci nell'Etiopia occidentale, l'altipiano si sottomise a noi spontaneamente e senza colpo ferire il confine già segnato dalla zona costiera di Massaua venne portato alle rive del Mareb e del Barca.

Non è qui il caso di ricercare quali e quante responsabilità vi siano state da parte nostra nel determinare o almeno nel consentire quella resistenza che i turchi, con abilità certamente indiscutibile, seppero organizzare rivolgendo contro di noi gli animi delle popolazioni. Certo il diverso contegno serbato verso i nuovi dominatori, dopo che i turchi si ritrassero dalla regione, è la prova convincente che non a torto si affermava, da chi conosceva il paese e la sua storia, essere la dominazione turca assai male accetta agli indigeni e desiderata e invocata la conquista italiana.

Sebbene rivesta ormai un carattere retrospettivo, non sarà forse privo di un qualche interesse e potrà anzi servirci di utile ammaestramento, il raffrontare i procedimenti della nostra conquista del Gebel tripolino con quelli seguiti dalla conquista turca. Si tratta di episodi non registrati nelle ordinarie narrazioni storiche, ma diffusamente narrati in una cronaca locale che, or sono pochi anni, uno studioso francese potè esaminare e riassumere (1). Episodi sanguinosi di crudeltà senza esempio, di iniquità e di mala fede coi quali venne spezzata, dopo parecchi anni di lotte, la resistenza indigena da parte degli abitanti del Gebel che ben sapevano i turchi indotti alla conquista unicamente da istinti di rapacità.

La sovranità nazionale della dinastia dei Caramanli, stabilita nel 1711, aveva termine, com'è noto, il giorno 26 maggio 1835 allorquando una forte squadra turca al comando di Negeb Pascià, sollecitata forse dall'Inghilterra, recatasi a Tripoli allo scopo di por fine a disordini e competizioni interne, s'impadroniva per tradimento di Alì Caramanli recandolo prigioniero a Costantinopoli e disperdendone la famiglia. Così il tradimento poneva fine ad una dominazione cui un pari tradimento sanguinoso aveva dato origine e che durante più di un secolo di potere si era pure macchiata di atti di ferocia crudele.

Ma Tripoli occupata dall'esercito turco, forte di circa 6000 uomini, non voleva dire assicurato alla Turchia il dominio dell'interno la cui indipendenza gli arabo-berberi che l'abitavano avevano ben saputo mantenere contro le pretese dei Caramanli. La lotta si iniziò presto da parte dei turchi per l'assoggettamento del Gebel di Iefren, dove la famiglia dello sceicco dei Marniori, Califa ben A'un, aveva coll'appoggio dei Caramanli di Tripoli, stabilito una specie di supremazia.

Un giovane e audace figlio di Califa, nominato Ghoma o Rhuma esercitava particolarmente per le sue qualità personali un grande ascendente sul popolo. Con un inganno Ghoma venne chiamato a Tripoli e fatto prigioniero da Negeb Pascià il quale peraltro si affrettava a rimetterlo in libertà dopo che, caduto esso stesso in disgrazia, aveva dovuto lasciare il comando delle forze turche di Tripoli per ricondursi a Costantinopoli. Furente contro i procedimenti usati verso di lui dai turchi, Ghoma, ritornato presso i suoi, si diè ad organizzare la rivolta accordandosi anche con uno dei Caramanli che a Tagiura si preparava alla riscossa, e più tardi con Abd-el-Gelil Sultano del Fezzàn che estendeva il suo dominio sino alla costa sirtica e a Misrata.

Le condizioni dei turchi si presentavano tutt'altro che liete e sarebbe stato per loro assai difficile l'accingersi alla sottomissione del Gebel, se un avvenimento impreveduto, ma pur troppo assai frequente fra quelle popolazioni, non avesse, colla divisione degli animi, offerto ai turchi un'occasione favorevole all'attuazione delle loro mire. L'assassinio operato da Ghoma per futili ragioni nella persona del fratello di un suo congiunto e rivale determinò una contesa asprissima fra le due famiglie e loro partigiani; contesa nella quale gli avversari di Ghoma non esitarono a fare appello ai turchi per combatterlo. Intorno a Ghoma però si raccolsero tutti gli spiriti più battaglieri e insofferenti del giogo turco. Ne seguirono lotte feroci che funestarono per vario tempo il Gebel di Iefren senza che i turchi, per quanto appoggiati ad uno dei partiti contendenti, riuscissero mai a sottomettere il paese. Taher Pascià, che fu il terzo governatore turco di Tripoli, raggiunta nel 1836 la sua sede fornito di nuove forze da Costantinopoli, risolvette di accingersi con maggior lena alla conquista dei paesi interni. Senza molte difficoltà riuscì a lui di impadronirsi di Misrata, dove i capi ribelli furono per ordine del Pascià impiccati dagli ebrei del luogo; ma nessuna azione potè invece imprendere contro Sirte, dove Abd-el-Gelil rimaneva indisturbato, nè contro il Gebel di Iefren. Anzi il Garian medesimo, che già aveva dovuto subire il dominio turco, si era pur esso ribellato proclamando la sua indipendenza. Inutili riuscirono gli sforzi di Taher Pascià per riassoggettare il paese dove Ghoma seppe mirabilmente organizzare la resistenza scacciando definitivamente i turchi dal Garian, invadendo poi anche le oasi costiere di Zavia e di Zuara per ritornare quindi a Iefren carico di bottino e di gloria, acclamato dalle popolazioni, ormai divenute tutte a lui devote quale il liberatore della patria.

Hassan Pascià, succeduto nel 1838 a Taher, credette seguire una condotta diversa da quella del suo predecessore, cercando di accordarsi con Abd-el-Gelil e con Ghoma, riconoscendo ad entrambi rispettivamente il dominio del Fezzan e del Gebel Iefren mediante un annuo tributo al governo turco di Tripoli. Ma l'accordo non fu raggiunto, giacchè Hassan pretendeva anche il pagamento delle annualità arretrate. Più arrendevole si dimostrò il nuovo Governatore turco Alì Asker Pascià, succeduto nel 1839 ad Hassan, rinunziando agli arretrati, onde i due capi ribelli convennero di accettare i patti loro offerti senza che per altro avessero in animo di rispettarli.

Infatti, allorquando Asker Pascià pensò a riassoggettare il Garian, Ghoma mancando fede ai patti conclusi mosse in loro aiuto riuscendo a tenere in iscacco i turchi, con grande esasperazione di Asker Pascià deciso ormai ad intraprendere un'azione decisiva contro i due ribelli che palesemente dichiaravano non esser più tenuti ai contratti impegni.

Una fortissima spedizione, largamente munita di artiglierie potenti, mosse da Tripoli sotto il comando di Ahmed Pascià alla conquista del Garian. Abd-el-Gelil e Ghoma vista l'inutilità della resistenza, si ritirarono rispettivamente a sud e ad ovest. Il Garian fu sottomesso dopo che i turchi ebbero recisa la testa ai capi indigeni: ma restava ancora a toglier di mezzo i due ribelli principali.

Quanto ad Abd-el-Gelil uno dei soliti tradimenti riuscì a farlo cader nelle mani dei turchi che lo fecero decapitare appendendone la testa sulle mura di Tripoli. Così il Fezzan e Ghadames poterono riconoscere il dominio turco.

Restava ancora l'Iefren che seguitava ad obbedire a Ghoma. Mohammed Emin Pascià chiamato nel 1842 al governo di Tripoli, credendo servirsi utilmente di una delle solite inique astuzie in uso presso i turchi, aprì subito delle trattative con Ghoma offrendogli un salvacondotto per recarsi a Tripoli. Ghoma vi si recò seguito da numerosi suoi partigiani: ma appena nelle mura della città venne arrestato e mandato a Costantinopoli dove fu rinchiuso in una prigione. Questo tradimento riaccese più che mai gli animi della popolazione di Iefren contro i turchi.

Alì-el-Useif, uno dei capi che avevan seguito Ghoma a Tripoli e che era riuscito ad ingannare il Pascià giurando di adoperarsi per la sottomissione del paese, ne guidò invece l'insurrezione. Le forze turche al comando di Ahmed Pascià ebbero facilmente ragione dei ribelli a Rikla. I capi di Iefren dichiararono allora di sottomettersi e sessanta di loro invitati dal generale turco si recarono al campo nemico per convenire l'atto di sottomissione. Non appena però in potere dei turchi, furono tutti decapitati e le loro teste vennero mandate a Tripoli e quivi arse sulla pubblica piazza. L'Iefren era così sottomesso. Quanto al fedifrago Alì-el-Useif che aveva organizzato la ribellione doveva venire ripagato della stessa moneta. Accettato l'invito di recarsi al campo turco da parte di Ahmed Pascià, che lo esortava a fidare nella sua magnanimità, fu da lui aspramente rimproverato per aver mancata fede ai patti giurati. El-Useif si scusò adducendo che alle sue buone intenzioni si erano opposti i parenti e i compagni decisi alla rivolta nella quale suo malgrado si era trovato compromesso. Al che maliziosamente Ahmed rispose che anch'esso si trovava nelle medesime condizioni e che nonostante i suoi buoni intendimenti era trascinato dai suoi capitani a ordinarne la morte.

La sentenza di Ahmed fu eseguita con estrema crudeltà. Sottoposto ad atroci tormenti, El-Useif abbattuto, ma non domo, non ristava dall'insultare la Turchia e i suoi perfidi generali dolendosi anche dei suoi concittadini che non avevano il coraggio di troncarne i supplizi uccidendolo. Uno di essi, commosso, riuscì a finirlo con un colpo di fucile, salvandosi quindi con la fuga. Così la ribellione del Gebel Iefren parve definitivamente vinta. I turchi eressero nel paese opere di difesa e vi stabilirono delle guarnigioni che facilmente riuscirono a contenere nuovi tentativi di rivolta.

Ma ecco che nel 1847 nuovi torbidi insanguavano il paese. Ahmed Effendi, governatore turco del Iefren, viene assassinato a Rikla. Il paese è tosto preso e distrutto dai turchi che, rinunziato ormai a lasciare sul luogo un loro funzionario, nominano governatore della provincia Quasm-el-Mahudi, l'antico avversario di Ghoma.

Quest'ultimo intanto riusciva pochi anni di poi (1855) ed evadere dalla sua prigione di Costantinopoli e a rifugiarsi presso il bey di Tunisi invocando dal vali di Tripoli di essere utilizzato in qualche modo nel governo del suo paese. Ma ne ebbe un rifiuto. Non sgomentato per questo, Ghoma riusciva a penetrare nel Gebel Nefusa accolto dai suoi come l'eroe leggendario e quale un liberatore. In breve tutto il Gebel fu in aperta rivolta e Quasm coi suoi turchi obbligato a rifugiarsi nel castello di Iefren dove i ribelli lo assediarono. Un esercito inviato in suo soccorso dal vali di Tripoli fu vinto e disperso dai seguaci di Ghoma che riuscì ad impadronirsi di Iefren e proclamarsi signore del Gebel sottratto ancora al giogo turco. Una carestia sopravvenuta nella regione fu il principio di una rivolta dei berberi al loro sceicco. Ghoma vedeva compromesse le sue sorti se non avesse potuto provvedere di viveri le sue genti affamate. Invano aveva offerto la sua sottomissione al vali turco in cambio di un impiego nell'amministrazione della regione, onde, vistosi perduto, tentò con un atto di estrema audacia di riacquistare tutto il favore dei suoi. Riorganizzate le sue truppe mosse alla conquista del Garian che compì senza difficoltà e sceso alla costa andò ad accamparsi a Zanzur col proposito di assalire Tripoli. A Gargaresh però un forte nerbo di truppe turche valse ad arrestarlo e a disperdere i partigiani di Ghoma, che a mala pena riuscì a riparare in salvo ad Iefren. Ma le sue forze erano ormai stremate onde non riuscì difficile al vali tripolino di fare occupare la regione, immiserita dalla carestia e dalle continue guerre, sgozzandone al solito i capi. Ghoma potè ancora salvarsi e riparare a Tunisi, dove il console francese tentò di interessarsi alla sua causa presso il Sultano di Costantinopoli, ma senza frutto. Radunato allora un nuovo stuolo di partigiani, munito abbondantemente di armi, ripassò la frontiera della Tripolitania e pervenne ad Iefren proclamando che tornava a liberare il paese coll'aiuto della Francia. L'antico favore dei suoi non era ancora perduto del tutto; ma la rivolta fu presto domata dai soldati turchi mandati precipitosamente da Tripoli.

Ghoma riesce ancora a sottrarsi colla fuga al pericolo che gli sovrasta. Ma i turchi sono sulle sue tracce e ne hanno facilmente ragione. Si dice che, vistosi scoperto nel suo nascondiglio, Ghoma, montato a cavallo, avesse ancora tentato di salvarsi, quando sua figlia stessa lo incorò invece a resistere agli aggressori.

Un tale invito che parta da una donna obbliga il guerriero a lottare sino all'estremo. Ghoma arrestò la sua fuga e mosse incontro ai soldati turchi che ne ebbero tosto ragione. Ghoma fu ucciso e la sua testa recisa dal busto venne inviata a Tripoli a testimonio che la rivolta del Gebel era con lui definitivamente sopita.

Sulla vita avventurosa di questo eroe popolare, la cui memoria è ancora viva nel Gebel, la leggenda ha ormai ricamato tutto un tessuto di storie romanzesche nelle quali non è facile discernere il vero dal falso. Certo non è improbabile che al suo esempio meditasse inspirarsi colla sua folle opera di resistenza El-Baruni. Ma come le condizioni sono oggi diverse! Alla conquista turca di un tempo, provocata unicamente da cupide brame spoliatrici, bruttata nel sangue e infamata da iniqui tradimenti, subentra la conquista di uno stato civile che agendo con procedimenti leali ed umanitari intende compiere opera di redenzione morale e materiale. Distrutto a grado a grado il tessuto di menzogne che i turchi seppero muovere contro di noi per renderci ostili le popolazioni, subentra un sentimento di stima e di fiducia, di gratitudine soprattutto; sentimento molto più forte negli arabi di quello che a torto si crederebbe. Questo spiega la facilità delle sottomissioni spontanee di tutte le genti del Gebel non appena si dilegui presso di loro il pericolo di feroci rappresaglie. Questo ci rende sicuri dell'avvenire se noi, come non è da dubitare, sapremo mantenerci fedeli ai principî che inspirarono la nostra opera di conquista; sapremo cioè serbarci giusti ed umani e mostrarci ad un tempo forti e risoluti per sventare le possibili mene degli ambiziosi che per loro particolari interessi tentassero opera di folle rivolta.

Attilio Mori.

(1) [illegible], *La Tripolitaine sous la domination des Karamanli*, « Revue du Monde Musulman », [illegible].

UN SECENTISTA DIMENTICATO

Non sarebbe privo d'interesse vedere quale contributo alla coltura letteraria dell'Europa porti oggi l'attività delle Scuole superiori del Nuovo Mondo.

Gli italiani, ad esempio, ne sono certamente assai male informati. Non è raro anzi il caso di vedere spuntare un piccolo sorriso di compassione sulle loro labbra quando si parli di Università americane; e certamente essi non pensano alle moltissime loro che languono miseramente e che non hanno oramai che un'ombra di vita soltanto. Ma alcuni studiosi hanno dovuto convincersi che le cose stanno diversamente da quel che può apparire da un'opinione fondata ingiustamente sopra un pregiudizio. Ecco, ad esempio, per quel che riguarda noi, alcuni indizi non privi d'interesse. Appartiene alla « Columbia University » di New York quel professor Spingarn il cui libro *Literary criticism in the Renaissance* è di un'importanza capitale sull'argomento anche per ciò che riguarda la critica italiana; e un'altra opera, che è finora la più completa fonte d'informazione sull'influsso che il Rinascimento italiano ha avuto sulla letteratura inglese ci viene pure da quella Università; l'opera di Lewis Einstein, *The italian Renaissance in England*, in cui sono messi a profitto una quantità di documenti dei nostri archivi, che noi abbiamo sempre discretamente trascurati. È direttore della « School of Journalism » della stessa Università il professor J. W. Cunliffe che ha investicato con grande acume le relazioni che corrono fra il dramma elisabettiano e quello italiano, e finalmente ci viene anche di là la miglior monografia sulla nostra commedia dell'arte per opera di Vinifred Smith.

Quest'anno è uno studente della stessa Università, che spinge le sue ricerche su un poeta dialettale nostro, completamente dimenticato, e per di più scrive il suo studio nella nostra lingua della quale mostra tanta perizia, che non sospettiamo, alla lettura, di trovarci davvero in presenza di uno straniero. È Arthur Livingston che parla di Gian Francesco Busenello, un veneziano del secolo XVII.

A vedere il denso libro (*La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine Grafiche V. Callegari, 1913) noi ci dimandiamo un po' sorpresi, donde sia uscito fuori questo nome; ma, dopo la lettura comprendiamo che non è privo d'interesse l'esumazione che lo studioso americano ha fatto di un curioso tipo di quella Venezia secentesca che si avviava a poco a poco, di tra il fasto della sua vita, alla sua fatale rovina.

Del resto il Busenello non ebbe ai suoi tempi la fortuna che gli riservò la posterità; la sua fama fu altrimenti pregiata ai suoi tempi che non dopo, se troviamo un Sebastiano Rossi, che nel 1677 surretiziamente stampa col proprio nome le satire che si diffondevano manoscritte del suo concittadino, e se nel secolo XVIII il Mazzucchelli consacra al Busenello un ampio capitolo dei suoi *Scrittori d'Italia*. E v'è ancora di più. Un inglese, Thomas Higgons, pubblicò nel 1658 la traduzione nella sua lingua di una poesia encomiastica del veneziano, la *Prospettiva del navale trionfo* scritta per la vittoria dei veneziani in Oriente contro i turchi, e Edmund Waller non solo ebbe occasione di lodarla, ma la imitò quando compose qualche cosa di simile in lode dei capitani inglesi che guerreggiavano contro gli olandesi. E poichè, come è noto, quella impresa dette luogo a varietà di apprezzamenti e ad una polemica letteraria a cui presero parte e Sir John Denham e Andrew Marvel, noi troviamo che la forma delle varie satire è tutta foggiata sulla maniera iniziata dal Busenello.

Appartenne egli dunque ad una famiglia ricca ed influente, « a quel ceto sociale che può dirsi la nobiltà seconda di Venezia, nobiltà che in certi casi e per più riguardi non cedeva a quella dei patrizi ». Ma non volle, anche quando gli se ne offrì l'occasione, entrare a far parte del patriziato propriamente detto, e ciò fu a tempo della guerra di Candia, allorchè la nobiltà fu offerta ai cittadini più ricchi in cambio di sussidî in danaro.

Il poeta credeva che la salvezza della repubblica dovesse consistere specialmente nell'evitare la confusione delle classi, quella confusione contro cui si scagliarono le terribili freccie di Dante e che era stata la rovina di Firenze.

Scolaro di Paolo Sarpi fu un avvocato della Cancelleria, occupandosi tanto di processi criminali quanto civili, ma più di questi ultimi che dei primi, ed ebbe fama di buon oratore. Nei suoi ozî scriveva poesie, moltissime in dialetto, molte in volgare; e di alcune di queste ultime, *sonetti morali ed amorosi*, il Livingston ha procurata un'edizione critica collazionata su molti manoscritti pur dichiarando, e con ragione, « che la maggior parte delle opere di lui nella lingua letteraria non vale tanta fatica ».

Immensamente più importante è l'altra sua produzione; importante per la conoscenza del costume veneziano e per lo spirito che animava la società veneziana del secolo XVII. È un notevole contributo che serve ad illuminar più completamente un argomento che Pompeo Molmenti ha da par suo illustrato nel suo magnifico studio sulla storia di Venezia nella vita privata.

Veneziano nell'animo, uno dei motivi più frequenti delle sue poesie è quello della patria. Egli vede i pericoli verso cui s'incammina la sua città: all'interno il lusso sfrenato e le terribili lotte dell'ambizione nei pubblici uffici dello Stato, e al di fuori la preponderanza che continuamente guadagnava la Turchia nel Mediterraneo. Da questo doppio ordine di considerazioni scaturiscono molte delle sue satire contro l'andazzo contemporaneo da una parte, e dall'altra le sue lodi per le vittorie venete contro i Mussulmani (siamo al tempo della guerra di Candia) o il dolore che gli producono alcune sconfitte. Non mancano i suoi strali contro la Corte di Roma insensibile alla difesa della religione e il suo ardente voto per una novella crociata che il papa dovesse bandire. Ma mentre propugna l'alleanza di Venezia con la Santa Sede, non manca di fare la satira dei preti e dei frati, che si sono ingrassati alle spalle degli Stati italiani. Non sarebbe giusto, si domanda, che anch'essi sciogliessero il loro debito, assumendosi in parte il carico di una guerra?

> Sarave una crociata senza fallo
> L'ultimo vale della nostra fede.

> Se il cristian è devoto, opera e crede
> Poco se fida de cantar del gallo...
>
> Sto nostro gran Lion ha solo el nome
> Dell'imprese zà fatte, e questo è 'l vero
> Ma, arricchita la sedia de San Piero
> La vol per i so preti anca le some.

E notiamo di passata che due delle sue poesie hanno un sapore di grande attualità: sono quelle dirette a Giuseppe Dolfin che con quattro galee sconfisse una flotta turchesca ai Dardanelli nel 1652. Sono dunque i precedenti di quella poesia d'occasione contemporanea che è fiorita intorno all'audace spedizione del comandante Millo; mediocre, del resto, come è quella del poeta secentesco.

E che non avesse troppa efficacia questa poesia patriottica è naturale. C'è, sì, nel Busenello un vero e proprio sentimento della grandezza della sua patria, ma egli è pur troppo un figlio dei suoi tempi, onde la facile filosofia della vita, e non solo veneziana, del secolo XVII trova in lui un rappresentante genuino. Perciò la sua maggiore efficacia è raggiunta appunto, allorchè ci presenta un quadro dell'ambiente d'allora, come esso era e come il poeta contribuiva a formarlo. Un sereno sensualismo, un epicureismo senza nessuna base filosofica è la nota predominante della sua poesia specialmente amorosa, nella quale si fa un'apoteosi della voluttà, che in fine si accorda con ciò che è legge di natura; onde egli conclude che tutte le leggi umane contro l'adulterio e la lussuria sono cose del tutto artificiose:

> Fra cari vezzi e tra infiniti zolo,
> Abbracciamenti dolci e basi accorti
> In mezo alle delitie et ai conforti
> Passe la vita mia travagl e noia....

Questa inclinazione lo conduce alle lubriche descrizioni dei piaceri, fatte con quella efficacia realistica di cui è ricca la letteratura italiana, e in temi più castigati, alla minuta descrizione delle bellezze che alle donne ha largito la natura, e a quelle che esse si procurano con l'arte: ond'è che è interessante quest'ultima ispirazione specialmente per la storia del costume.

Per la storia dei costumi poi non sono senza interesse le poesie che ci dipingono, ora le procuratrici di amore, ora le cortigiane, ora le popolane, ora finalmente le monache stesse che era facile corteggiare dentro il sacro recinto in cui erano per lo più chiuse dalla volontà dei loro parenti. Poesie queste che, come dice il Livingston, ci dànno non solo tutta la psicologia dello zerbinotto seicentesco, ma che ci aiutano, per le particolarità l'accuratezza delle loro descrizioni, a ricostruire tutto l'ambiente della vita galante d'allora, perfino nei luoghi.

E v'è dell'altro ancora all'infuori dell'ispirazione amorosa. Altri modi di vita il Busenello coglieva efficacemente: quello di vestirsi delle donne e degli uomini. È un nemico giurato del busto, e di quell'acconciatura degli eleganti che portano corte braghesse « che alle vergogne ghe fa pergoletto ». E dai modi esteriori eccolo soffermarsi a certe manifestazioni della vita morale, avvocati imbroglioni, usurai « che senza intrada aver, vive alla grande », e sfaccendati che siedono tutto il giorno all'aperto a tagliar « ferarioli a Piero

e a Polo»; e madri che fanno da mezzane alle figliuole e mogli che s'accordano coi «bertoni» per far mettere ingiustamente i mariti in prigione, e viceversa i bardassi che s'istallano pubblicamente nelle case di certi altri mariti, che non han mezzi per mantenere il decoro della loro casata, e s'acconciano a tollerare in casa il villano rifatto ma pieno di denari.

Davanti a questo tristo spettacolo il Busenello non si sdegna come un Giovenale; ma la sua parola apparisce improntata ad un doloroso sentimento. Si ridestava in lui l'anima del galantuomo e anche del patriotta. E il Livingston abbonda in citazioni che non è qui il luogo di riferire.

Passata questa nube di tristezza, ecco di nuovo il Busenello lasciar le preoccupazioni più gravi; eccolo di nuovo a goder la vita così come è più piacevole goderla, nei divertimenti che offre la villeggiatura, in quelli più seducenti ancora che offre la città specialmente nel carnevale; nella qual stagione la visione di ciò che avviene a Venezia è così intensa che fa esclamare al poeta:

> In sto poco de tempo ho visto tanto
> Che se farà po in spasio de do mesi.
> O cucagna real, cari paesi
> Dove ghe nasce il riso e muore el pianto.

E non solo è piena di animazione la vita delle strade, ma quella dei teatri ancora, dove assistiamo egualmente alla rappresentazione che davano sulla scena i comici dell'arte (ed è interessantissima la rassegna che si fa dei principali «caratteri» di quel genere drammatico tutto italiano: Flavio «col sazerin pien de calcina», Leonora «con la cocucchia in copa», Lelio «col ferariol più che bisaro» ecc.) e a quell'altra rappresentazione non meno interessante che si svolgeva nella platea:

> O quanti battifuoco su quei scagni
> Quante fattive in t'i occhi a sgazzette,
> Quanti amori nassui de petrassette,
> Bocconi robai a tola dei compagni....

Ma bisognerebbe leggere il libro del Livingston, per avere sotto la sua guida, una discreta quantità di impressioni dirette della vita veneziana del seicento. Impressioni non di un grande poeta, intendiamoci bene; ma di un artista spigliato e tanto più efficace, quanto meno aveva le preoccupazioni della letteratura.

Il letterato, inteso nel senso tradizionale, val poco: dove non petrarcheggia è involto nel «concettismo» di moda. E allora non è che uno dei tanti che merita di esser lasciato nell'oscurità dove il tempo l'ha giustamente cacciato.

G. S. Gargàno.

MARGINALIA

★ **«La signora senza pace».** — Dramma nordico, questo della signora Winge, una straniera che fa del teatro italiano, ma più vicino a Sudermann che a Ibsen. *La signora senza pace*, già dal titolo e poi dai primi accenni ad una figura di donna dal passato avventuroso, e quasi in bilancia fra la vita normale e quell'altra, promette assai più di ciò che di fatto non mantenga.

Anna Sofia Setliz che sogna — fra tanta irrequietezza — un rifugio nell'amore del giovanissimo Cristiano Borge, è stata — fra altro — l'amante di Paolo Dourdine, un medico intelligentissimo e senza scrupoli che non sa rassegnarsi ad assistere al nuovo idillio che potrebbe anche finire in un matrimonio. Ma Cristiano è un ingenuo, un idealista, un inesperto della vita e dei suoi guai. Se fosse messo al corrente di ciò che è accaduto in altri tempi fra Anna e Paolo, probabilmente vedrebbe dileguarsi il suo sogno e rinunzierebbe all'amore nonchè al matrimonio. Dourdine gioca di audacia e minaccia se Anna non ceda, di consegnare al giovane innamorato le lettere rivelatrici. Su questo frusto motivo delle lettere, tanto più inammissibile qui con una donna come Anna capace di superare nella vita ostacoli ben più gravi e più paurosi, è imperniato non senza abilità l'intero second'atto del dramma. La signora senza pace visto inutile ogni tentativo di strappare al Dourdine le lettere, ricorre al mezzo estremo di freddare con un colpo di pistola l'implacabile amante, dando almeno a lui la pace che manca ed è sempre mancata a lei. Ma quando dopo, quattro anni di espiazione torna alla sua famiglia trova il buon Cristiano padre e sposo felice. Sicchè ella se ne va a riprendere nel mondo il suo pellegrinaggio senza pace. Qualunque sia il valore del dramma, certo singolarissimo è il valore dell'interpretazione per parte della Melato che trova qui il mezzo di manifestare le migliori sue doti: prima fra tutte la potenza tipica dell'espressione.

G.

★ **Intorno al Centenario Verdiano.** — È nota la riservatezza quasi scontrosa del sommo musicista, ed è noto come egli aborrisse dagli incarichi ufficiali. I Congressi, i Comitati ed altre simili fiere di vanità gli ispirarono sempre un'invincibile diffidenza ed egli rifuggì sempre con sacro terrore dal farne parte. Una volta sola egli fece eccezione a tale suo proposito e fu quando nel 1871 accettò di presiedere la Commissione incaricata di scegliere il direttore del Conservatorio di San Pietro a Maiella in Napoli. Ma di ciò egli non deve essere rimasto molto soddisfatto, poiché qualche tempo dopo, sia pure in tono di scherzo, egli ebbe a dire al professore Riccardo Gandolfi (il dotto direttore della biblioteca del nostro Istituto Musicale): «Sono ancora pronto a far *fiasco* in teatro, ma non più in una Commissione». E questa volta mantenne rigidamente la parola. Ne sono una prova le cinque lettere inedite del Verdi al prof. Cammarota che molto opportunamente il M° Gandolfi ha testé pubblicato nella *Rivista Musicale Italiana*. Le prime tre sono del 1876 e le ultime due del 1878 ed hanno per iscopo di respingere con garbata fermezza le offertegli presidenze del Comitato per le onoranze a Bartolomeo Cristofori creatore del pianoforte, e poi di quello per le onoranze a Rossini. Interessantissima fra tutte è la lettera del 16 giugno 1878 per l'accenno ad una proposta fatta dal Verdi stesso per onorare la memoria di Rossini, nota forse a pochissimi. Scriveva il Verdi: «Ammiro Rossini anch'io al par d'ogni altro, ed alla sua morte intesi dimostrarlo proponendo a diversi maestri di comporre una *Messa da Requiem* da eseguirsi al primo anniversario della sua morte. Quel progetto non s'è potuto disgraziatamente realizzare, non per colpa dei maestri destinati a comporre, ma per incuria o malvolere d'altri. Ora, domando io, a che gioverebbe che io fossi presidente, o v. c., od *onorario*, ecc. ecc.?....». La proposta del Verdi, molto discutibile sotto il duplice aspetto estetico e liturgico, mirava evidentemente più che altro a procurare ai più eletti ingegni musicali d'Italia l'occasione di rendere omaggio alla memoria del più grande rappresentante della scuola italiana. Essa non va dunque considerata con criteri strettamente artistici, e, se anche non poté concretarsi, resta pur sempre come prova non dubbia della venerazione sincera che Verdi sentiva per Rossini. A titolo di curiosità interesserà certo il ricordare che oltre all'illustre proponente erano stati incaricati di comporre i vari pezzi di questa *Messa* i maestri Bazzini, Boucheron, Buzzola, Cagnoni, Coccia, Gaspari, Mabellini, Mini, Pedrotti, Petrella, Platania e Ricci. Anche l'ultimo fascicolo dei *Ricordi Musicali Fiorentini*, l'ormai ben nota ed utile pubblicazione annuale della casa Brizzi e Niccolai, si inizia con due *Ricordi Verdiani* scelti negli Annali della Società Filarmonica Fiorentina; quello cioè della prima esecuzione fra noi del *quartetto in mi min.* che ebbe luogo il 4 gennaio 1886 per opera dei professori Chiostri, Ciappi, Faini e Sbolci, e quello della commemorazione del *Giubileo Artistico di Giuseppe Verdi* fatta nel dicembre 1889 dal prof. Gandolfi, la cui conferenza erudita e geniale, e che anche oggi nulla ha perduto del suo interesse, viene integralmente riprodotta. È pure nitidamente riprodotto il *fac-simile* di un autografo che il M° Gandolfi certo deve conservare gelosamente: cioè la lettera affettuosa con la quale il Verdi lo ringraziò del discorso da lui pronunziato in quell'occasione.

★ **I disegni di Maxime Dethomas.** — La terza mostra di bianco e nero fatta dalla Società Leonardo da Vinci — dopo quelle delle acqueforti del Brangwin e delle litografie del Pennell — offre ai visitatori una settantina di grandi disegni originali d'uno dei più suggestivi illustratori di libri che la Francia oggi vanti. Sia che per i romanzi di Maurice Donnay, di Octave Mirbeau, Paul Adam ed Eugène Monfort, abbia il Dethomas a descrivere la vita frivola della aristocrazia e dell'alta borghesia parigina, o l'agitarsi delle folle proletarie, ed abbia dalla finzione dello scrittore a trarre e ricreare la donna galante e il finanziere, l'*apache* e l'operaia smagrita dalla fatica; sia che per *riviste* e per drammi abbia da plasmare e foggiare — tanto pel vestiarista e pel truccatore quanto per l'artista stesso — tipi e figure, egli si dimostra sempre un osservatore abilissimo nel cogliere il momento saliente di una situazione, i tratti che individuano un personaggio, e un esecutore che rapidamente e sommariamente fissa quel momento e quei tratti, trascurando quanto d'inutile nuocerebbe alla drammaticità della rappresentazione, anche se qualche volta questa drammaticità smorza sottilmente con uno spunto di caricatura. Così il mezzo nel quale questa gente si agita e vive è appena accennato: un'ombra, un segno allunga e slarga dinanzi a voi una piazza affollata; un'altra ombra, un altro segno restringe entro mura disadorne e squallide la misera stanza di una lavorante. E in una breve serie di disegni a colori non suggeriti da nessuna fonte letteraria si riscontrano le stesse qualità di osservazione e di esecuzione: dalla *donna con lo scaldino* chiusa nel suo misero mantello, alla *bambinaia* gioiosa delle sue forme esuberanti ed incurante del marmocchio accoccolato sulla rena e tutto intento ai suoi giuochi. La Società Leonardo da Vinci con questa e con altre simili mostre, si propone oltre che di far conoscere i più noti illustratori stranieri, anche di promuovere tra noi quella illustrazione del libro che fu nostro vanto per secoli. Così che Ugo Ojetti, inaugurando la mostra, oltre che parlare con simpatia vivissima e con sincero entusiasmo dell'opera del Dethomas, argutamente e francamente trattò della decadenza della illustrazione originale del libro in Italia, cercandone le cause principali. E con sottile e lucido ragionamento persuase gli ascoltatori che di tale decadenza non vanno inculpati gli artisti nostri — chiamati e ricercati d'oltralpe a illustrare libri non italiani — ma piuttosto gli editori, che salvo rare e lodevoli eccezioni, ostentano molta noncuranza e quasi disprezzo pel volume originalmente illustrato, mentre non sappiamo se il pubblico che oggi si contenta di comprare l'ultimo romanzo o l'ultima raccolta di novelle semplicemente stampati, non preferirebbe di comprarli gustosamente illustrati. Ma purtroppo in Italia il pubblico dei lettori non è sempre quello dei compratori: e gli editori lo sanno e si fan forti di questo argomento per continuare nella via più comodamente intrapresa.

★ **Il prossimo Convegno per la lotta contro la delinquenza dei minorenni.** — L'opera dei Patronati italiani dei minorenni condannati condizionalmente si fa sempre più urgente e necessaria non solo per ciò che riguarda i diretti fini che i Patronati stessi si propongono, ma per tutte le concomitanti provvidenze da studiare e da attuare di fronte ai casi di criminalità dei minorenni, casi che van sempre crescendo di numero e che costituiscono ormai un pericolo gravissimo e che sono una delle più dolorose e spaventevoli constatazioni della nostra vita sociale. È tempo ormai che la delinquenza dei minorenni non occupi soltanto l'attenzione dei benemeriti Patronati sorti a Firenze, a Bologna, a Napoli, a Milano, a Roma, a Trapani, a Venezia sotto la presidenza di uomini d'esperta conoscenza e di volontà fervente come Antonio Stoppato, Scipio Sighele, Edoardo Maino, Federico Celentano, Vincenzo Simoncelli, Egidio Pucci, Umberto Castellani, e col consiglio e l'illuminata assistenza della presidente dei Patronati italiani: Lucy Re Bartlett. È tempo che alla lotta contro questa delinquenza partecipi tutto il paese svegliato alla conoscenza ed alla coscienza del problema, il paese il quale non può appagarsi più, per questo riguardo, dei richiami della magistratura, ma deve accompagnare la discussione del progetto di Codice dei minorenni presentato dalla Commissione Reale al ministro di Grazia e Giustizia con la volontà decisa di dar opera a risolvere questo angoscioso problema nazionale facendo seguire agli accertamenti i provvedimenti, e precedere alle sanzioni penali ed alle protezioni dei Patronati dopo le condanne, tutti gli atti e i consigli utili a far opera preventiva. Il male deve esser combattuto più che nelle sue conseguenze nelle sue origini, come ben dice il Comitato dei Patronati in una sua circolare diffusa per annunziare il prossimo Convegno Nazionale che i Patronati stessi terranno a giorni qui a Firenze. E a far opera preventiva e a propagare sempre più il senso della necessità di questa opera il Convegno ci sembra più che opportuno, necessario, come ci pare che debbano intervenirvi quanti si occupano con amore della nostra gioventù e vogliono con amore partecipare ad un moto così importante di rinnovamento sociale. Il Convegno, s'è detto, avrà luogo a Firenze in questo maggio e precisamente nei giorni 28, 29 e 30. Il professore Lorenzo Borri dell'Istituto di Studi Superiori terrà il discorso inaugurale e faranno relazioni il professore Eugenio Tanzi sul Discernimento in relazione all'articolo 54 del Codice penale; il cav. Arturo Moschini della Cassazione di Roma sul Codice dei minorenni, l'avvocato Tommaso De Bacci-Venuti sul Coordinamento delle Istituzioni a favore dei minorenni, il professor Ugo Conti dell'Università di Cagliari sulla Libertà vigilante; la signora Lucy Re-Bartlett sulla attività dei Patronati italiani. Scopo del Convegno è anche, e soprattutto forse, quello di condurre sul terreno pratico e della legislazione positiva il problema della lotta contro la delinquenza minorile oltre a quello di formare una forte e decisa corrente della pubblica opinione per quegli intenti cui abbiamo sopra accennato. E il Convegno, lo auguriamo e speriamo, non verrà meno ai suoi fini elevati e coraggiosi.

★ **La cripta di Montecassino.** — Il giorno 6 corrente si è inaugurata con molta solennità nell'abbazia famosissima di Montecassino la cripta di San Benedetto e di Santa Scolastica, monumento dovuto alla scuola beuronense fondata e diretta dal benedettino artista don Desiderio Lenz. La cripta ha attirato ed attirerà, anche come opera d'arte, l'attenzione dei fedeli del mondo intero e così vien descritta da un benedettino stesso nel *Corriere d'Italia*. Sotto la protezione d'un cielo luminoso sul cui fondo d'oro spiccano i simboli del Padre, del Figliuolo e dello Spirito tra figure di angeli sfila sulla parete del fondo della sala una lunga schiera di santi discepoli che si dirigono a render omaggio al sepolcro del padre comune: sono uomini e donne, asceti e cavalieri, martiri ed apostoli, sovrani e modesti cenobiti, vergini umili e sommi pontefici i quali tutti qui convengono per far onore alla tomba del Padre: *Filii tui de longe venient et filiae tuae de latere surgent*. Essi partono dal centro dove sono effigiati i due santi cui vennero dedicati i due primi oratori di Montecassino e sfilano solennemente in un bell'insieme di luci, di colori e di rilievi. Quest'adunanza di santi monaci che si stringono intorno al fondatore dell'ordine ricorda quella che l'Alighieri vide stringersi intorno allo stesso santo nella mirabile sua visione. Ma, oltre ai santi, qui scendono dalla chiesa superiore per le due scale con graziosa trovata decorativa due processioni di monache e monaci alle quali figure d'angeli additano la strada: questi rappresentano il tributo di devozione della chiesa militante, mentre la schiera dei santi è l'omaggio della chiesa trionfante. In un nimbo di gloria stanno seduti, tra gli omaggi, San Benedetto e Santa Scolastica. Nei vestiboli ove terminano le scale sono schierati, come vigili custodi, figure di cavalieri i cui ordini abbracciarono la regola del santo e fondatori di congregazioni monastiche che germogliarono dal tronco benedettino. Le due cappelle presso i vestiboli sono dedicate ai primi due discepoli: San Mauro e San Placido le cui gesta e le cui virtù, come gesta dello stesso ciclo nel gioco, son rilevate sulle pareti. Qua e là simboli, emblemi, versetti della regola e della Scrittura completano il concetto decorativo dell'opera.... Ornano poi la cripta altri due nuovi lavori d'arte: il gruppo scultoreo di San Benedetto e di Santa Scolastica seduti maestosamente sur un sedile con spalliera intagliata e riuniti da un angelo in piedi tra i due con palme nelle mani e poi in una parete della navata centrale della cripta una lunetta dove vedesi una grande composizione in mosaico raffigurante Mosè che consegna ad Aronne ed a Davide inginocchiati ai due lati, al primo un turibolo, all'altro le tavole della Legge.... I lavori poteron esser compiuti per l'obolo di generosi donatori, tra i quali son da notarsi Vittorio Emanuele III, gli imperatori di Germania e d'Austria, il re di Rumenia, ed altri regnanti.

★ **Alla memoria di Goya** — Un omaggio commovente nella sua semplicità è stato reso in questi giorni — come leggiamo nei *Débats* — alla memoria del grande pittore Goya nel suo piccolo villaggio natale di Fuendetodos nell'Aragona. L'eminente artista spagnolo Ignazio Zuloaga, la cui venerazione verso il suo maestro preferito aveva promosso quattro anni or sono l'apposizione d'una lapide sulla casa mortuaria di Goya a Bordeaux — lapide che purtroppo, con scandalo dei suoi ammiratori, è stata oggi tolta — ha preso l'iniziativa di porne un'altra sulla povera casa dove egli nacque, vera soffitta in rovina. L'iscrizione è così concepita: «In questa umile casa nacque, per l'onore della patria e la meraviglia dell'arte, l'insigne pittore Francesco Goya Lucientes (31 marzo 1746-16 aprile 1828). L'ammirazione universale rende omaggio alla sua immortale memoria». Goya aveva lasciato la sua casa nativa a dodici anni e non ci ritornò più perché, avendo litigato con i canonici della basilica del Pilar a Saragozza, egli brontolava volentieri contro il suo paese. «Quando sento parlar di Saragozza e di pittura — scrive egli in una sua lettera — mi sento salir il sangue alla testa». Ma nulla evoca tuttavia il suo ricordo in modo più intenso e penetrante della sua miserabile casa. Zuloaga e la falange d'artisti e di scrittori di Saragozza che lo accompagnavano nel pellegrinaggio pietoso furono raggiunti in cammino da un discendente di Goya, un suo pronipote, Santiago Zelegria Aznar che, se non porta più il nome del suo glorioso antenato, nacque nella stessa camera di lui, fu battezzato allo stesso fonte e presenta una straordinaria e caratteristica somiglianza con gli autoritratti del grande pittore. «Voi potete essere ben orgoglioso — gli disse Zuloaga dandogli il benvenuto —. Voi siete il discendente di un Dio!» E nella povera catapecchia gli escursionisti trovarono coricata e salutarono con rispetto una vecchia e misera donna di ottantaquattro anni, Benita Lucientes, l'ultima di questo glorioso nome ed una delle nipoti del maestro.... All'inaugurazione commovente della lapide commemorativa Ignazio Zuloaga, acclamato figlio adottivo di Fuendetodos dalla gratitudine degli abitanti, pronunziò un eloquente elogio del grande Goya proponendo d'aprire una sottoscrizione il cui ricavato dovrà servire per restaurare la casupola dove l'artista nacque e trasformarla col tempo in un museo cui accorreranno tutti gli ammiratori e gli studiosi. Poi, dopo aver contemplato l'atto di battesimo del Goya e le quattro opere di lui, figure religiose frettolosamente dipinte sulle porte d'un reliquiario, Zuloaga ed i viaggiatori venuti con lui ripresero il cammino verso Saragozza mentre i *baturros*, i contadini aragonesi, entusiasmati, intonavano delle canzoni popolari per rendere omaggio nello stesso tempo e ai più visitatori e alla memoria del loro grandissimo concittadino, al quale dedicano un vero e proprio culto.

★ **Il nuovo direttore dell'Accademia di Francia a Roma** — Ad Albert Besnard, nuovo direttore di Villa Medici, dedica un simpatico articolo il *Correspondant*. Se si dovesse attribuire un posto nella storia dell'arte a questo grande artista — dice l'autore dell'articolo: Leandre Vaillat — bisognerebbe dire che un tal pittore, che è ben del suo tempo per le idee e la forma, per i mezzi che adopera e per l'amor della natura, per l'ingenuità e l'emozione, esprime la sua epoca con tanta foga impetuosa quanta ne ha saputa dimostrare il Tiepolo nel diciottesimo secolo veneziano. Ma il Besnard ha orrore delle definizioni e delle formule. Perché imprigionarlo mentre la sua opera segna uno sforzo costante di rinnovellamento ed un'inquietudine che solo i veri artisti posseggono? Egli sta per partire alla volta di Roma e nel suo studio a fianco d'un paesaggio indiano dove alcune portatrici d'acqua si muovono secondo un ritmo antico, in un crepuscolo azzurro ed oro, si vede un ritratto incompiuto. È una giovane donna vestita di seta bianca e di velluto rosa con ornamenti di pelliccia. S'è fermata nel suo rapido andare, leggera, e guarda in faccia a sé, tutta occhi, labbra e sorriso.... Besnard passa da un lavoro ad un altro, da un tempo da un

altro con facilità piena di scrupoli e senza stancarsi. « Porto al mio sforzo una tale intensità — dice Albert Besnard — che una assiduità continua mi stancherebbe. Bisogna ch'io cambi, ch'io passi ad altro, perché ritornando al mio primo lavoro vi porti la stessa curiosità e, in qualche modo, una semplicità sempre nuova » Il suo primo compito a Roma sarà di restituir credito a Villa Medici nella capitale del mondo latino, di accrescerle stima e rinomanza. Albert Besnard che conosce bene l'italiano, assistito dalla sua signora che lo pronuncia ammirabilmente, cercherà senza dubbio, senza far troppo sfoggio d'eloquenza, col suo sorriso nello sguardo, con quella specie d'ironia e di scetticismo che è frutto della lunga frequentazione di ambienti e d'esseri diversi, di rinnovare l'Accademia anche all'interno ristabilendovi l'ordine e.... il culto del disegno. D'altra parte non spingerà i principî al loro estremo. Egli che sa sempre contenersi si ricorderà senza dubbio — soggiunge il *Correspondant* — dell'avventura del 1792. Mentre a Parigi in quell'anno si massacravano gli svizzeri e M.me De Lamballe, alcuni alunni dell'Accademia di Francia a Roma persuasi che la stessa verità doveva regnare al di qua e al di là delle Alpi, si proposero per meglio diffonderla a Roma, di tagliarsi i capelli alla moda giacobina e passeggiarono nel Corso coi capelli rasi e senza cipria, e dipinsero pei Bruti e tennero conversazioni echeggianti i propositi e l'eloquenza della Convenzione e alle porte dell'Accademia istaurarono le armi della Repubblica al posto dei gigli monarchici... Ora i tempi sono cambiati. Gli alunni della Villa Medici non si occupano di politica.. e la repubblica, c'è già.

★ Le lettere d'amore dei Browning. — La *Morning Post* dando precise notizie intorno alla vendita all'asta pubblica della biblioteca appartenente a Roberto Browning e alla sua consorte, la squisita Elisabetta Barrett, fa notare tutta l'amara ironia del fato che ha voluto che le lettere più intime dei due poeti venissero nel pubblico dominio dopo esser state così gelosamente custodite. Con le lettere sono stati dispersi molti manoscritti autografi di grande importanza e valore, i quali possono suddividersi in tre gruppi: quelli di Robert Browning, quelli di Elisabetta e quelli dei loro amici. Un manoscritto autografo dei *Sonetti dal portoghese* è stato venduto per centotrenta sterline. I *Sonetti* furono l'espressione letteraria che la signora Browning dette alla storia d'amore narrata nel carteggio pure posto in vendita. Roberto non giunse a conoscere questi sonetti altro che dopo il matrimonio. Una mattina, mentre gli sposi erano in Italia, a Pisa, Elisabetta pose improvvisamente in tasca al marito confuso il manoscritto e fuggì via. Roberto lesse i sonetti, che dovevan esser per lui solo, ma non seppe resistere alla tentazione di pubblicarli, perché non volle privare il mondo « dei più appassionati poemi che fossero stati scritti in ogni lingua da Shakespeare in poi », sicché i *Sonetti* furono modestamente e quasi clandestinamente pubblicati a Reading nello stesso anno, il 1847. L'autografo ora venduto non è il solo che se ne abbia, ma è quello, a quanto si dice, da cui furon tratte le prime copie a stampa. Altri manoscritti venduti in questi giorni nell'asta ormai famosa sono quello di *Aurora Leigh*, quello di *Asolando*, quello di *l'Anello e il Libro*. Ma le lettere d'amore son quelle che han suscitato più dispute e dibattiti. Esse erano duecento ottantaquattro di mano di Roberto, e duecento ottantasette di Elisabetta, quest'ultime scritte su piccoli foglietti di taccuino e rinchiuse in buste minuscole. Esse furono vendute per seimila cinquecento sterline ad un antiquario ed amatore il quale si è affrettato a confessare che il suo prezioso acquisto è destinato a passar ben presto l'Atlantico. Altri taccuini, altre poesie sciolte son venute anch'esse in vendita e fra i manoscritti di Elisabetta uno notevolissimo e curioso ne è stato riconosciuto in un fascicolo d'una ottantina di pagine di mano della poetessa col titolo: « Sguardi alla mia propria vita ed al mio carattere letterario ». Questo scritto si attribuisce all'anno 1821. Oltre alle lettere d'amore sono state vendute altre lettere che i Browning scrissero e ricevettero, di vario genere e di varia lunghezza e così pure sono andati venduti e dispersi i volumi, molti assai ben rilegati, alcuni rari, che i Browning possedevano per averli acquistati o per averli ricevuti in dono. Questi ultimi portavano interessanti dediche autografe e notevoli dediche portavan pure i libri donati dai poeti stessi al loro figlio.... Una grande profanazione, certo, è stata compiuta con questa vendita.

★ Le idee politiche di Dostojewsky. — Quando Dostojewsky si mette a trattare argomenti politici si muove evidentemente — leggiamo in un articolo di Maurice Muret nella *Bibliothèque Universelle* — in un campo che non è il suo. Il grande romanziere non riesce a considerar le cose della Russia e dell'Europa altro che dal punto di vista del suddito russo, un punto di vista assai ristretto e falso. Mentre egli è così sommo letterato e penetra così bene nella psicologia dei suoi personaggi, è cattivo politico e non riesce a penetrare la psicologia dei tempi. Dostojewsky, benché avesse dimorato molti anni all'estero, provava per l'Europa, o, come egli diceva, per l'Occidente un orrore indicibile. Nulla gli pareva più assurdo del progresso politico quale « gli spiriti illuminati » lo concepiscono. Nulla gli pareva più dannoso per i suoi compatrioti della seduzione della Francia o dell'Inghilterra. Dostojewsky odia il russo che si « occidentalizza » e per questo disprezza tanto il Turghenieff che per lui non è altro che un parigino. Lo disprezza e lo mette in ridicolo nei *Posseduti* e non lascia passar occasione per tormentarlo con discorsi e giudizi iperbolicamente feroci. La Russia è, a sentir lui, una nazione unica, un carattere tutto speciale. C'è la Russia, la Santa Russia, la Russia eletta e poi.... il resto del mondo, oscuro e spregevole groviglio di popoli.... Naturalmente il Dostojewsky era persuaso che tutti gli europei contraccambiavano il suo odio. A suo modo di vedere, l'Europa detesta gli slavi in blocco. « Sembra che l'Europa — egli scrive — nutra un disprezzo ereditario e schiacciante per noi. Si confondono gli slavi con gli unni. L'Europa consentirebbe volentieri che si distruggessero tutti gli slavi, dal primo all'ultimo, donne e fanciulli »! È un vero e proprio delirio di persecuzione e c'è da domandarsi quali europei Dostojewsky poté frequentare nelle maledette contrade d'Europa. Dostojewsky attingeva gli elementi della sua politica meno nell'osservazione dei fatti reali che nei pregiudizi dei suoi partiti presi. Non aveva né il senso storico, né il semplice buon senso, né la fredda ragione. È noto che da giovane egli soffrì di crisi singolari che presentavano tutti i caratteri dell'epilessia. Le sue sofferenze durante gli anni di Siberia, la vita di miseria e di privazioni che condusse dopo, non contribuirono certo a rendergli l'equilibrio e la salute. Ci sembra impossibile che egli abbia potuto esser condannato alla Siberia: ma bisogna convenire che la cura reazionaria giovò in questo caso assai. Dostojewsky ritornato dalla casa dei morti è convertito ad uno czarismo intransigente. Tutti i suoi scritti politici respirano ormai una sacra paura della rivoluzione e un cieco lealismo. L'Europa gonfia di socialismo ed anche d'anarchia, secondo lui s'avvicinava a sinistre esperienze, s'avvicinava ad avvenimenti immensi « che rovesceranno e trasformeranno la società ». Trentacinque anni son passati dai suoi articoli e l'Europa socialista aspetta ancora i rivolgimenti promessi.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Antichi spettacoli fiesolani.

Caro amico,

Ho letto nell'ultimo numero del *Marzocco* un erudito, grazioso articolo su « Gli antichi spettacoli a Fiesole ». A quelle notizie ne vuoi aggiungere altre, toglendole da un libro, che non saprei mai abbastanza raccomandarti: il mio libro sul *Teatro della Pergola*?

A pag. 74-76, accennando ai Teatri nei dintorni di Firenze, parlo del Teatro di Pratolino (1685) e poi cito il seguente brano dall'inedito *Diario moreniano*:

« Il Teatro Nuovo, inalzato a spese di diversi nostri nobili e cittadini a San Domenico di Fiesole per dare colà un divertimento in tempo di villeggiatura, è già terminato; e vi si ammira l'ordine, il buongusto e la magnificenza dell'architetto signor Zanobi Del Rosso, che ne ha data l'idea. Lo scenario è dipinto con molta vaghezza dal signor Giuseppe Sereni, come pure le stanze contigue statevi aggiunte a uso di Casino. Il pittore d'architettura è stato il signor Giuseppe Brioschi, tanto dell'uno che delle altre. Lunedì sera fu aperto con una festa di ballo, che riuscì assai brillante per la bella illuminazione ed il numeroso concorso dei villeggianti e nobiltà e cittadinanza venuta da Firenze: in appresso vi saranno rappresentate diverse commedie con intermezzi in musica ».

Tali notizie sono in data 11 ottobre 1773.

E di questo teatro parlava certo la Godard, nelle sue lettere dell'autunno 1775:

« Si è eseguito a piè della montagna di Fiesole, in un piccolo Teatro, *L'Idolo Chinese*, piccola opera buffa del Paisiello »: e racconta che l'opera non era piaciuta, benché vi prendesse parte un giovane artista che dava belle speranze. Invece, a Napoli, il lavoro del Paisiello aveva fatto furore, eseguito dal celebre Casaciello.

E si ha pur la seguente notizia, in data del 26 ottobre 1775:

« Sempre brillante è stata l'attuale villeggiatura in questa collina di Fiesole ed oltre l'aria salubre che vi si gode dal numeroso stuolo dei villeggianti, e i deliziosi paesaggi, vi ha conferito la generosità di quelli che, spontaneamente, fino da' fondamenti, eressero due anni or sono, e Teatro e Casino per combinare assieme chi anco, per solo diporto dalla città, vuol prender qualche sollievo. Ed infatti viddesi, martedì sera, pieno più di fiorentini, anco di nobil ceto, che di villeggianti il Teatro ».

Credimi con grande affetto

Tuo
Jarro.

★ Il progetto Credaro e una questione didattica.

Signor Direttore,

Uno degli aspetti didatticamente più interessanti e più gravi del progetto Credaro, sul quale non si è indugiato il professor Solmi nel suo ultimo articolo inserito nel *Marzocco*, è il seguente: il Ministero può obbligare ciascun insegnante a fare sino a 24 ore settimanali, cioè quattr'ore al giorno: l'orario di un maestro elementare delle prime tre classi. Lo stesso progetto di legge assegna come orario massimo assumibile volontariamente da un professore di Liceo-Istituto Tecnico-Scuola Normale 25 ore, cioè una sola ora in più. E dinanzi a questo i professori tacciono, insistendo unicamente che si diminuisca l'orario obbligatorio « non retribuito a parte ».

Questo, mi pare, non è fare il bene della scuola. Se, fino ad ora, qualcuno di noi, per bisogno, ha insegnato oltre le 24 ore settimanali (io non ho voluto mai insegnarne più di 21), non è una buona ragione perché ci si imponga per obbligo quello che si faceva per fame.

Ci sono vari modi di insegnare: c'è un modo, anche, che può comportare un orario di 36 ore settimanali. Ma che un insegnante onesto sia costretto — sia pure *a pagamento* — ad insegnar male, violando la propria coscienza, è una cosa che non va, e contro la quale chi ama il bene della scuola dovrebbe combattere. Non si può insegnare quattro ore al giorno (alle quali si aggiunga, per l'italiano, due ore di correzione di compiti), senza mancare *qualitativamente* al proprio dovere, o senza trascurare completamente quel po' di coltura, che da un insegnante si esige dentro e fuori della scuola. Le relazioni delle Commissioni per i concorsi a cattedre di Liceo, Istituto tecnico, ecc., avranno poi il coraggio di lamentare la scarsa preparazione dei candidati!

Si rinnova, insomma, coll'art. 8 del disegno-legge Credaro lo scandalo tanto deplorato delle classi aggiunte, lo si rinnova *per legge!* alla quale naturalmente dovranno sottostare anche gli insegnanti coscienziosi, che a scuola fanno il loro dovere sul serio, e più speravano di poterlo *fare* quando i miglioramenti economici avessero dato loro modo di ridurre volontariamente l'orario....

Non avrei forse scritto la presente, se proprio oggi non mi fosse toccato di leggere sul *Giornale d'Italia*, che una sezione abruzzese della F. U. I. M. « fa voti che venga conservato anche per il ruolo *A* il massimo facoltativo di 28 ore settimanali »! E dire che abbiamo tanto parlato contro il danno che un orario troppo gravoso portava alla scuola; e dire che quando al convegno di Castellamare Adriatico io esposi, con parola abbastanza chiara e calda, il danno incalcolabile portato alla scuola dal troppo gravoso orario cui, per bisogno, dovevamo sobbarcarci, quando dissi che un miglioramento economico sensibile ci avrebbe liberati dalle ore di scuola, in cui noi sentivamo di non poter dare alla scuola tutto ciò che essa ci domandava, ad ogni periodo ebbi approvazioni ed applausi!

E così oggi vedo da una parte i professori implorare di poter fare — pagati — 28 settimanali, mentre il Ministro non crede di poterne permettere più di 25, e il Ministero stesso che fissa 25 ore come massimo per le persone di fibra fisica e intellettuale più forte, imporne 24 a tutti gli insegnanti! Un'ora di differenza tra l'eccezione.... e la regola!

Così la scuola sta fresca.

Ossequi e ringraziamenti.

Chieti, 10 maggio 1913.

BINDO CHIURLO.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ Nel Salone del Grand Hôtel ebbe luogo lunedì scorso l'annunziato concerto a beneficio dell'Asilo Nazionale per gli orfani dei marinai italiani, con largo concorso di pubblico. Fu molto applaudita e giustamente apprezzata la signora Vittoria Stracca-Semama che nella *Serenata* di Mascagni, in una squisita *Ave Maria* di Virginia Niccolini (una gentildonna appassionata cultrice di musica) e nell'*Aria dei gioielli* del « Faust » seppe far valere con molta arte una bella e aggraziata voce di soprano. Con lei divisero il successo — che per tutti gli esecutori fu pieno e caloroso — il barone Liliencron, un violoncellista mirabile per stile e per tecnica che seguì magistralmente la *Sonata* di R. Strauss e una *Polonaise* di Chopin, il pianista Hans Selmoll che nelle sue interpretazioni e specialmente nell'a *ballade* di B. Godard seppe opportunamente alternare momenti di grande vigoria a effetti di squisita delicatezza; il violinista Spalding che in tutte le sue interpretazioni, ma specialmente nel *Rondò Capriccioso* di Saint-Saëns e nel *Zapateado* di Sarasate seppe destare un vero entusiasmo spiegando un virtuosismo dei più raffinati. Tutti i valenti esecutori ebbero numerose richieste di *bis*, e fra essi non vanno dimenticati i maestri A. Bonomi e Ugo Cagnacci che accompagnarono al pianoforte con valentia.

★ La Società corale triestina, che ha eseguito un concerto di musica polifonica italiana antica al Niccolini, è stata una rivelazione per il nostro pubblico. La perfetta fusione dei non numerosi ma eccellenti cantori diretti dal maestro Romeo Bartoli ha mostrato anche al pubblico meno musicalmente educato la gran forza di espressione che è nei madrigali, nelle « villanelle » e nelle « napoletane » dei nostri antichi maestri cinquecentisti e secentisti, ai musicologi ha affermato la possibilità di render popolare il godimento squisito di cui quelle musiche sono capaci. La istituzione triestina riprende una nobile tradizione troppo dimenticata: può essere un bellissimo esempio. In grazia del Bartoli e dei suoi collaboratori, Monteverdi, il Marenzio e l'Anerio hanno potuto rivivere in tutta la loro complessa melodia, le Scandello e il Pifaro ricomunicare la schietta gioia della loro letizia. Gioia e commozione che gli uditori dell'unico concerto desiderano rigodere. Tanto più se il maestro triestino, incoraggiato da questo primo successo, vorrà continuare il suo nobile lavoro. Egli pensa di poter un altro anno eseguire tutto l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, l'inimitabile capolavoro della nostra musica buffa. È giusto animarlo alla bella impresa.

★ Al Lyceum Augusto Sindici, il caratteristico poeta romanesco, ha letto due delle *Leggende della campagna romana* alle quali egli ha sicuramente affidato la sua fama: *Sinfonia* e *Gli uittimi di Galeria*. Le ottave di questi due componimenti poetici, il primo ricco di vivaci bellezze descrittive, il secondo inspirato ad un tetro romanticismo, furono così vivamente gustate che il Sindici dovette cedere alle insistenti richieste dell'uditorio e recitare anche un altro lavoro suo, d'indole assai diversa, dove è posta in cari... con le parole d'un povero marito, la crescente smania di mondanità d'una moglie femminista. Le signore del *Lyceum* hanno applaudito assai anche quest'ultimo componimento, tanto il Sindici aveva saputo ricovare e rimeritare le loro simpatie.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 21 — 25 Maggio 1913 — Firenze

SOMMARIO

LE MASCHERE E I VOLTI

(A proposito d'un nuovo libro sul Rinascimento)

Roberto de la Sizeranne ci presenta alcune figure del quattro e cinquecento italiano che egli ha voluto interrogare e che gli hanno narrato la loro storia. Che cosa recano alla sposa di Marco Vespucci, in quel divino affresco che scompare lentamente per le scale del Louvre, quelle figure femminili lievi e delicate, simili a fate che porgano un dono con le mani vuote? Che cosa offrono alla sposa che attende rassegnata? Il loro regalo di nozze è la morte. Costei infatti morì nel mettere alla luce il suo secondo figlio. Aveva venti anni.

Ed eccone un'altra. È Eleonora di Toledo, del Bronzino; è agli Uffizi e siede abbracciando con la destra il figlio suo Ferdinando. Perché guarda con tanta tristezza? Moglie d'un assassino, madre d'un figliuolo che uccise la moglie e d'una figlia che fu strangolata dal marito, le perle del suo vestito sono un segno delle sue lagrime. Chi vuol conoscerla anche meglio, deve entrare nella stanza quasi buia del Tesoretto che ha una piccola apertura sulla via della Ninna. Quando vi si accende la luce elettrica, appaiono, in due lunette opposte, Cosimo ed Eleonora; ella anche qui riccamente vestita e coperta di perle, egli chiuso nell'armatura, «implacabile». Bisogna leggere la lettera in cui il duca Cosimo narra la sua morte: pare il racconto d'un assassino.

Ed ecco un'altra donna, la cortigiana poetessa Tullia che fu amante di Filippo Strozzi, una delle vittime di Montemurlo, torturato e decapitato nel Bargello nel modo più crudele insieme con tanti altri della nobiltà fiorentina, e dello storico Benedetto Varchi. Moretto da Brescia la rappresentò in un ritratto in forma di Salome. Cantava, parlava e camminava armoniosamente. *Era un'incantatrice.* Ma intorno a lei quanti delitti, da quello di Lorenzaccio, alla strage per la quale fu innalzata sulla colonna di Santa Trinita la figura della *Giustizia!*

Un'altra ancora è Bianca Cappello, di cui al Palazzo Pitti è il ritratto dipinto dal Bronzino, bellissima, d'una straordinaria regolarità, e nello stesso tempo una fra le maschere più «impermeabili» con le quali Iddio abbia mai nascosto i movimenti d'un'anima. Ciò che avvenne «dietro questa maschera, dopo le centinaia d'anni che sono passati e le centinaia di libri che si sono scritti su di essa, noi non sappiamo ancora». Il marito le fu ucciso di notte, in via Maggio, a due passi dal suo palazzo situato a breve distanza da quello del suo amante. Coloro che nell'avvicinarla poterono aver salva la vita, dicono bene di lei; ma il popolo la chiamava «la strega», e l'odiava profondamente. Né si sa che cosa pensare, dinanzi al suo ritratto nella sala di Prometeo.

Il De la Sizeranne dice che questa curiosità storica gli è venuta con gli anni. Prima, dinanzi ai ritratti innumerevoli del quattro e cinquecento, egli si curava di sapere i nomi e i fatti quanto del nome delle stelle dinanzi al cielo e dei fiori tra i campi. Certo è che quando la giovinezza è passata cresce l'ansietà di conoscere, e per me non solo è desiderabile sapere il nome delle stelle e dei fiori, ma sarebbe una gioia indicibile riuscire a leggere i poemi nella lingua originale, decifrare i simboli delle cattedrali del medioevo, vedere gli scavi della Grecia e d'Egitto, visitare i Musei pubblici e privati, leggere tutte le opere fondamentali e interrogare sulla loro vita artistica e umana tutte le figure scolpite e dipinte e sulla loro vita sovrumana tutti gli dei e gli eroi dell'arte. Questa curiosità ansiosa è anche figlia del nostro tempo. Quando poi si sanno raccontare le cose apprese come riesce a fare Roberto de la Sizeranne, è più dolce la gioia, perché seguita dal conforto della perfetta espressione. Egli dunque riesce, fin dalle prime pagine del libro, a farci vivere in pieno Rinascimento, e a placare la sete che divora anche noi dinanzi ai misteri della storia. Per suo mezzo i nostri occhi possono fissare altri occhi e sentirci come dinanzi ad uno specchio che rifletta un'immagine viva, pure se la persona specchiata sia scomparsa. Ci volgiamo indietro a cercarla invano, ma in sua vece ascoltiamo le parole rivelatrici della storia, e allora quegli occhi si animano, quelle figure cominciano a parlare e narrano la loro favola breve. È l'incanto dei ritratti, dai quali la storia è illuminata e che essa rende eloquenti.

La storia è piena di magia e i suoi problemi sono assai spesso quelli che poniamo a noi stessi, come dice il Nietzsche, parlando del Rinascimento: «Meine Frage ist ihre Frage». Vivere nell'età passata, nei successivi suoi periodi, può rendere gradatamente meno oscuro l'enigma della nostra esistenza individuale; poiché in quegli spazi lontani d'età lontane, noi incontriamo e riconosciamo infinite volte la nostra anima in altri volti. Moltissime volte diciamo anche, come nota il De la Sizeranne: come somigliano quei ritratti a persone che conosciamo! E non è sola somiglianza fisica; poiché quelle figure, come ho detto, parlano e raccontano, cioè a dire si confessano.

C'è intanto un periodo della storia, il quale preannunzia ed inaugura l'età moderna, e che ci turba ancora. È il cosiddetto Rinascimento. È oramai lontano di parecchi secoli, e si confonde ancora con la nostra ansietà. Un'intera biblioteca è stata scritta sul Rinascimento, e non sappiamo ancora se è cominciato alla fine del mille e cento o nel secolo successivo, né in che cosa differisca essenzialmente dalla Grecia, alla quale tanti scrittori lo credono affine. In una sola cosa tutti sembrano concordi, nel ritenere cioè che in esso ebbe un nuovo e straordinario sviluppo la personalità umana. In questo il quattrocento somiglia alla Grecia. Ma prima, il ritmo della città antica non lo ritroviamo piuttosto al tempo dei Comuni? Ricordate Firenze della *cerchia antica*. Non somiglia ad Atene del famoso discorso funebre di Pericle, per la quale fu giusto, bello e glorioso morire in guerra? Una tale visione della città è superata dalla visione del mondo nei Pitagorici. È di pura essenza ellenica: le divine energie che governano e penetrano l'universo, ispirano la gioia di vivere, danno il sentimento della bellezza della misura e dell'armonia, e l'intimo godimento che nasce dal vedere la pace dello Stato e della famiglia. Il mondo è una dimora felice, un santuario e un'opera d'arte. La musica di questo frammento che riassumo alla meglio, s'accorda con l'altra per noi indimenticabile di Dante nel canto di Cacciaguida, che è l'espressione prima fra noi della città opera d'arte. E noi siamo nel medioevo, quando appare la maggior opera della nuova lingua, il capolavoro della nostra letteratura. Il quattrocento non ha mai fatto nulla che possa essere paragonato non solo alla Grecia, e al poema dantesco, ma alle cattedrali francesi del duecento, dove veramente rivive un ritmo antico.

Per quanto il Burckhardt e il Nietzsche siano innamorati di Cesare Borgia, il quattrocento è un secolo d'assassini, è, come dice Ernesto Renan, «un coupe-gorge, un mauvais lieu». Artisticamente è maraviglioso; ma la sua arte come la sua coltura sono due forze esteriori e decorative. Letterariamente è un regresso, e l'umanismo è, dopo l'apparizione della *Comedia*, il più gran passo indietro che abbia fatto l'umanità. Certo vi sono ritmi artistici antichi che si rinnovano in questo secolo, poiché, come dice il Nietzsche, «ciò che un tempo ebbe la potenza di rendere più grande il valore e il concetto dell'uomo e di realizzare questo concetto con maggiore bellezza, dovrà esistere eternamente, affinché eternamente sia capace dello stesso prodigio. I grandi momenti della lotta degli individui formano una catena e i vertici dell'umanità si uniscono nell'altezza, attraverso i secoli». È l'idea nietzschiana dell'*eterno ritorno*.

Ma questo ritorno dei tempi antichi, dei grandi momenti della creazione artistica, l'abbiamo più tardi, cioè nel '500 con Michelangelo e con Raffaello, quando ad essi basta l'apparizione d'un sol frammento greco uscito dalla terra, per intuire tutta la miracolosa vita ellenica. E per comprendere la distanza fra il quattrocento e l'opera del demiurgo, basta ascendere con lo sguardo dalle pareti alla volta della Cappella Sistina. È come leggere Dante dopo il Poliziano.

Del resto nel quattrocento vi sono alcuni ritmi antichi che si rinnovellano, per esempio in Ghiberti e più profondamente in Donatello, nati l'uno e l'altro, come il Brunelleschi, nel secolo XIV. Gli altri non riproducono i ritmi della grande età greca, ma solo armonie e vibrazioni ellenistiche, come dimostrerò prossimamente.

Oggi Bisanzio è riabilitata; ma dura ancora la condanna di ciò che fu chiamata la barbarie medioevale in occidente, benché si cominci a credere anche a San Benedetto e a Carlomagno, e si sia già in gran parte d'accordo intorno all'importanza civile del secolo XIII. Dura del resto ancora il pregiudizio dell'antichità risorta nel secolo XV, il quale è precisamente l'opposto di ciò che fu la Grecia della grande età tragica.

Ora le due visioni artistiche di civiltà che sembrano affini: quella di Pericle e quella del '400, derivano dall'essere l'una e l'altra visioni di bellezza. Ma mentre l'arte greca è essenzialmente religiosa, quella del '400 è un abbellimento esteriore della vita. In questo secolo l'arte non arriva a trasformare in etico il contenuto estetico della vita come in Michelangelo, mentre il '500 crea la Disputa del Sacramento e la Sistina, due capolavori d'ispirazione cristiana. Nel '300 il medioevo ritorna trasformato dal rinascere dei più profondi ritmi antichi, dei quali i nuovi spiriti geniali si servono come di mezzi d'espressione.

Il '400 è un secolo di feste, di giuochi, di cortei, di processioni, ben diverse dalle solennità antiche. Allora mèta suprema dell'uomo era sempre essere il più bello, il più forte, il più valoroso, il più eloquente, era sempre la vittoria, nella corsa, nella lotta, nel canto, nelle discussioni dei sofisti, nelle gare degli oratori, nella pace e nella guerra; e la maggior gloria era considerata la corona nel concorso tragico. Tutto il cielo di Grecia era pieno d'ali di vittoria e di corone d'alloro; e la spinta a questa vita agonistica, a questo profondo e felice vivere di cittadini, era la perfetta armonia fra la creazione artistica e il sentimento popolare, fondata sulla religione.

Anche tutto il '400 è, come ho detto, pieno di cortei e di processioni; ma che sono esse di fronte alle Panatenaiche? E come sarebbe possibile paragonare uno qualunque di quei goffi cavalieri in armatura del '400, fosse anche un condottiere, con uno qualunque di quei maravigliosi cavalieri ateniesi che vediamo nel corteo fidiaco del Partenone? Questi erano un tipo d'umanità giovanile e perfetta. Erano prima di tutto non mercenarii, poi dovevano aver mostrato di saper difendere la repubblica con la parola e con la spada come fecero Temistocle, Pericle, Alcibiade, nella grande epoca della storia antica. Erano inoltre scelti nella aristocrazia e dovevano essere belli come semidii. Non li ricordate nel fregio fidiaco i bei cavalieri chiomati, che cavalcano, con movimenti che sono una musica, verso il tempio di Atena? E la scultura esprime il perché di quella pura bellezza, facendo comprendere che, con quello spettacolo, si compie un rito. La cavalleria ateniese era infatti al tempo di Pericle una liturgia agonistica, aveva cioè un carattere e un significato profondamente religioso.

Provatevi ora un po' a paragonare questi esemplari di bellezza umana col vincitore di Fornovo, Francesco Gonzaga, che divenne lo sposo, quando ella era appena sedicenne, della divina Isabella d'Este. Riferisco il ritratto che ne fa Roberto de la Sizeranne: «Epaté, mafflu, lippu, poilu, crépu, écarquillé, roulant des yeux blancs dans un masque de nègre, François Gonzague eût figuré, au naturel, l'homme chien....». La donna di questo mostro è invece bellissima, più bella forse di come la vide Tiziano, quando la dipinse, chiusa nel suo sogno. L'arte la liberò per lunghe ore dalla vita che le fu imposta, e che accettò poi ella medesima. La sua *Grotta* di Mantova fu il suo paradiso. Chi vuole avere un'idea adeguata di ciò che fu la pittura del '400, anche se non abbia veduto Carpaccio, Giovanni Bellini e Benozzo Gozzoli, può contentarsi di contemplare il solo *ex-voto* ordinato da Isabella al Mantegna, quando il marito le tornò salvo dopo la battaglia di Fornovo. La Madonna, che stende la mano per proteggere il guerriero inginocchiato, siede sopra un trono poggiato sopra una base di marmi preziosi adorni secondo le più pure ispirazioni dell'arte fiorentina di quel secolo. Sul capo della Madonna si curva un padiglione di verdura a forma di mezza volta, che la chiude come in una nicchia. Ai lati sono in piedi San Michele e San Giorgio e in ginocchio i devoti, uno a destra uno a manca. In questa decorazione è tutto lo spirito, l'amore, il gusto del '400. Dal centro cadono come due festoni due file di grosse perle, e discende un bellissimo ramo di coralli. Tutte le parti poi del fogliame della volta dietro cui si vede il cielo, fanno apparire il verde ingemmato armoniosamente con le più ricche note che cantino nel colore dei fiori dei frutti e degli uccelli. È una festa di voli e di splendori, un maraviglioso omaggio dell'arte alla Vergine salvatrice, offerto da uno che non credeva alla sua misericordia. Ve lo figurate questo devoto in estasi, baciare il primo soldato che gli portò in cima ad una picca una testa francese, tagliata nella battaglia? E pure, tranne questo e pochi altri infedeli, il secolo in fondo era cristiano, tanto che coloro che per un certo tempo più s'abbandonarono alla moda paganeggiante, morirono tutti cristianamente. Come nota il De la Sizeranne, Tullia d'Aragona «la dea pagana quando tornò a Roma, invecchiata, ridiventò una povera donna cristiana, come tutti quelli che il Rinascimento chiamava con nomi antichi». E lo scrittore, alla fine del suo studio conclude: «Telles étaient ces gens du XV et XVI siècle. Au toucher de la mort, tous leurs déguisements tombaient, laissaient voir leur âme, et cette âme était chrétienne».

Dunque il paganesimo, il rinascere dell'antichità, il culto di Platone, erano un travestimento, una specie di mascherata, o, per parlare con minor violenza, una moda? I più oggi dicono semplicemente che il rinascere dell'antico fu un fatto di cultura. L'antico fu certamente molto meno; perché in una civiltà la cultura è tutto. La cultura è la purificazione, la fioritura e la ricchezza della vita, è una seconda nascita non più umile e nuda come la prima, ma radiosa e armoniosa; non è una cosa sovrapposta alla vita, ma rinata con la vita e fusa con essa. Niente di decorativo adunque ha la vera cultura come il vasto movimento italiano che nel quattrocento coprì di fiori, di tele dipinte, di gemme, di sete, di palazzi, di portici, di chiese tutta la penisola, un movimento giocondo e di gusto squisito, che dall'Italia recò la gioia in terra straniera; finché giunsero Girolamo Savonarola e Carlo VIII.

Angelo Conti.

"Alcesti" in Giappone

L'antico teatro romano di Fiesole dopo due millenni ha risentito, in grazia dello zelo artistico di Angiolo Orvieto, gli urli delle *Baccanti* di Euripide ed il delirio atroce di Agave, dedotti in ritmi italici dall'arte finissima di Ettore Romagnoli. L'ellenista insigne, il poeta squisitissimo, l'amico carissimo, dopo averci donato la mirabile traduzione delle *Commedie* di Aristofane, mentre batte ancora col fervido maglio i rutilanti versi di Pindaro, procede ad aprirci le porte del teatro di Euripide. La forza, lo splendore, la parte immortale e la caduca dell'antico dramma greco costituivano argomenti di lunghi dialoghi durante i mesi, cari nella memoria, da me insieme con lui vissuti tra il teatro greco di Taormina e quelli di Siracusa e di Catania, mentre ci ventilavano le aure del mare siciliano ed innanzi a noi si estolleva l'Etna nevosa, la colonna del cielo. Ci chiedevamo allora, quanta parte della tragedia antica sia strettamente religiosa, nazionale, temporanea, e quindi per noi di mutato valore, e quanta abbia valore eterno, perché di natura umana, universale, fuori del tempo e fuori dello spazio. Ma la risposta non era facile, perché in noi italiani, educati con la tradizione classica, è penetrata nel sangue una somma considerevole di miti, leggende, credenze, visioni e pensieri del mondo greco-romano, che pesa sul nostro giudizio ed intorbida un poco l'apprezzamento dell'opera d'arte.

Può quindi esser forse interessante il giudizio d'altra gente, appartenente ad altra razza, altra civiltà, che si trovi vergine ed impreparata al cospetto dell'antica tragedia greca. E sia, questa volta, il giudizio d'una gente cara, per la sua arte, a Romagnoli come a me: la giapponese. L'arte e la civiltà del Giappone hanno, com'è noto, una grande ed intima affinità con quelle del mondo greco-romano, specialmente nello svolgimento delle arti plastiche. Le forme ed i colori sono stati visti e rappresentati dai giapponesi con finezza e profondità pari a quelle degli antichi greci e romani, sebbene con altri mezzi ed altri fini di espressione. Espressione e comprensione, che si allontanano ancor più dalle nostre nel campo del sentimento, dell'azione, del dramma umano. Qui il giapponese, liberato, mediante la millenaria educazione buddhista, da ogni vincolo divino, teistico (in senso nostro), giudica le azioni ed i caratteri solo a norma del puro sentimento umano, senza preoccupazioni religiose, e le misura col metro morale di quella dottrina buddhista appunto, che vede nell'universo solo il riverbero dell'azione e della volontà dell'uomo: [illegible].

Una prova di tale modo di giudicare dei giapponesi si trova in uno di quei deliziosi saggi scritti da Lafcadio Hearn, l'autore di *Kokorò*, «il più eloquente e fedele interprete dell'anima giapponese», come giustamente lo chiama Inazo Nitobé. Ora Lafcadio Hearn nel 1894, quand'era professore di letteratura inglese nella scuola superiore di Kumamoto, si compiaceva di esporre ai suoi scolari i fatti, i miti, i racconti, i drammi più notevoli della civiltà occidentale, per sentirne la critica ed il giudizio da quelle vergini menti orientali. Ed ecco ciò che ci racconta, nel suo saggio *With Kyûshû students*, a proposito dell'*Alcesti* di Euripide:

«— Quindi mi avvenne di raccontar loro l'immortale storia di Alcesti. Pensai per un momento che il carattere di Herakles in quel dramma divino avrebbe avuto per essi un incanto particolare. Ma i commenti provarono che mi ero ingannato. Nessuno si ricordò nemmeno di Ercole. Invero, avrei dovuto io ricordarmi, che i nostri ideali di eroismo, forza d'animo, disprezzo della morte, non fanno molta impressione sulla gioventù giapponese. E questo per la ragione, che nessun giapponese per bene considera tali qualità come eccezionali. Egli considera l'eroismo come una cosa ordinaria; qualche cosa inerente alla virilità ed inseparabile da essa. Egli direbbe, che una donna può spaventarsi senza provarne vergogna, ma mai un uomo. Poi, come una pura idealizzazione di forza fisica Ercole può interessare assai poco gli orientali: la loro mitologia è piena di personificazioni di forza; e, inoltre, la destrezza, abilità, prontezza sono ammirate da un vero giapponese molto più della forza. Nessun ragazzo giapponese desidererebbe sinceramente di rassomigliare al gigante Benkei; ma Yoshitsune, il sottile, agile vincitore e signore di Benkei, resta un ideale di perfetto cavaliere caro al cuore di tutta la gioventù giapponese.

«Kamekawa disse: — La storia di Alcesti, od almeno la storia di Admeto, è una storia di codardia, slealtà, immoralità. La condotta di Admeto fu abominevole. Sua moglie era veramente nobile e virtuosa — moglie troppo buona per un uomo così svergognato. Io non credo che il padre di Admeto non sarebbe stato pronto a morire per suo figlio, se suo figlio ne fosse stato degno. Penso, che egli sarebbe stato felice di morire per suo figlio, se non fosse stato disgustato dalla codardia di Admeto. E come erano sleali i sudditi di Admeto! Nel momento in cui udirono del pericolo del re, essi avrebbero dovuto correre al palazzo, e pregare umilmente di poter morire in sua vece. Per quanto codardo o crudele egli fosse, quello era il loro dovere. Essi erano suoi sudditi. Vivevano per grazia sua. Eppure come furono infedeli (disloyal). Una contrada abitata da un popolo così svergognato dev'esser andata presto in ruina. Certo, come dice il dramma, — è dolce il vivere. — Chi non ama la vita? A chi non duole il morire? Ma l'uomo bravo, l'uomo leale, non deve pensar tanto sulla sua vita quando il dovere lo chiama a darla.

«— Però - disse Midzuguchi, che era venuto un po' più tardi e non aveva sentito il principio del dramma - forse Admeto era mosso da pietà filiale. Se io fossi stato Admeto, e non avessi trovato tra i miei sudditi alcuno disposto a morire per me, avrei detto a mia moglie: Cara moglie, io non posso ora abbandonare solo mio padre, che non ha altri figli, e di cui i nipoti sono troppo piccini; perciò se mi ami, fammi il piacere di morire per me.

«— Tu non hai compreso il racconto, - ribatté Yasukochi. - In Admeto non esisteva pietà filiale. Egli desiderava, anzi, che suo padre morisse per lui.

— Ah! - esclamò l'apologista con reale sorpresa, - questa è una brutta storia, maestro!

«— Admeto - dichiarò Kawabuchi - era tutto ciò che v'è di cattivo. Era un essere codardo, perché aveva paura di morire; era un tiranno, perché voleva che i suoi sudditi morissero per lui; era un figlio spietato, perché voleva che il suo vecchio padre morisse in sua vece; ed era un marito crudele, perché chiese a sua moglie — una debole donna con figli piccini — di fare ciò che *egli* aveva paura di fare come uomo. Che potrebbe esservi di più basso di Admeto?

«— Ma Alcesti - disse Iwai - Alcesti era tutto ciò che è buono. Perché ella rinunziò ai suoi figli e ad ogni cosa, proprio come Buddho stesso. Eppure ella era giovanissima. Come sincera e brava! La beltà del suo volto può perire come una fiorita di primavera, ma la bellezza della sua azione dovrebbe essere ricordata per mille volte mille anni. La sua anima aleggerà in eterno nell'universo. Ella è ora senza forma; ma è l'Informe, che ci ammaestra più amorevolmente dei nostri più amorevoli maestri viventi, le anime di quelli che hanno fatto pure, brave, savie azioni».

«— La moglie di Admeto - disse Kumamoto, incline ad austerità nei suoi giudizî - fu solo obbediente, e non del tutto esente da biasimo. Perché, prima di morire, era suo sommo dovere rimproverare il marito per la sua stoltezza. E questo ella non fece, almeno come ci ha raccontato la storia il maestro.

«— Perché gli occidentali stimino bella questa storia - disse Zaitsu - per noi è difficile il comprendere. In essa ci è molto che ci riem-

pie di sdegno. Perché molti di noi, ascoltandola, siamo tratti a pensare ai nostri genitori. Dopo la rivoluzione di Meiji vi fu, per un certo tempo, molto disagio. Spesso forse i nostri genitori soffrivano la fame; ma a noi non mancò mai il cibo. A volte essi avevano appena denaro per vivere; pure noi fummo educati. Quando noi pensiamo quel che ad essi costò l'educarci, quanto soffrirono per tirarci su, tutto l'amore che ci diedero e tutto il dolore che noi loro procurammo nella nostra folle giovinezza, allora noi pensiamo, che non potremo mai, mai fare abbastanza per essi. E perciò a noi non piace la storia di Admeto ».

Questi giudizi sopra un'opera d'arte come l'*Alcesti* possono sembrare, ed essere in parte, troppo subiettivi ed infantili. Pure è in essi un nucleo essenziale di critica vera e profonda che li fa a volte suonar quasi come pensieri di Schopenhauer. Perché un'opera d'arte come il dramma, in cui è quintessenziata l'azione, il sentimento dell'uomo, non può esser misurata che col metro appunto dell'umana azione. Perciò tutto ciò che nel dramma non è pura esplicazione dell'umano sentimento eterno, tutto ciò che è inerente alle credenze e superstizioni religiose, alle necessità nazionali, alle contingenze dei tempi, non ha carattere d'universalità e di eternità ed è quindi destinato a cadere od a non essere pienamente inteso da altre genti, di altre terre, di altri tempi. Perciò non poca parte dell'antica tragedia greca, per quanto possente nella sua grandiosa espressione eschilea, sofoclea ed euripidea, resta forse estranea a noi come ai giapponesi. E non solo la tragedia greca, ma anche i sommi drammi moderni, dal teatro di Goethe a quello di Molière, di Byron, di Alfieri, hanno sempre qualche cosa, dovuta al tempo, al luogo, alle circostanze in cui nacquero, che passa, decade, perisce. Le opere di *un solo* genio, nella storia poetica dell'umanità, si salvano intere da questo generale smembramento dello spazio e disfacimento del tempo. Perché esse, come scrisse Goethe, non sono poesie, ma sembrano quasi l'opera di un genio celeste, che si avvicina agli uomini, per renderli noti a loro stessi nel modo migliore. E con lui par di stare come innanzi agli aperti, enormi libri del destino, su cui passa con violenza sfogliando e squadernando il tempestoso vento della vita universale. In queste tragedie solamente vivono eterne le azioni e le passioni di tutti i tempi e di tutti i luoghi, perché il genio celeste, che le produsse, l'*unico* Shakespeare, è senza luogo e senza tempo.

G. De Lorenzo.

I canti del Montenegro

Non è la terra dei canti d'amore codesta, la terra favorita dai canti di donne. A primavera nella flora selvaggia di quelle brulle montagne non assurge mai a significazione poetica né la rossa *Kaduva*, il fior d'amore, l'amaranto; né gli elicliun, le gialle *Kaducise*, né il soave *non ti scordar di me*, l'obliata *potocnica*. Altri sono ivi i fiori del sentimento. Sono dei prediletti a noi incogniti, l'idea, il carattere dei quali c'è tanto in quella « Corona della Montagna », *Gorski Vienas*, che un Petrovic Niegus (1813-1851) dalle altezze puritane della sua razza giovane con occhio di falco intrecciava svelando al mondo le più nude e crude verità del suo destino morale, politico o sociale; pensieri che mentre s'abbelliscono della più alta e genuina poesia, come quelli del Leopardi « rodono il cervello a scorza a scorza » perché, schivi da mode di adattamenti nuovi, restano fedeli ai principî d'una logica meno evoluta e più naturale, simile alla ginestra che sa le tempeste ed ama quelle aspre solitudini in cospetto di quel mare, al di là del quale di tali tempeste non sanno. Nulla adunque di men che virile ivi; è la patria dei canti di guerra codesta. Neppur il rimpianto legittimo dell'elegia vi si avverte, ma come voci di scolte sempre vigili che s'incrocin per l'aria, sussulta l'eco soltanto di peani e d'epinici.

Oltre quei monti, giù, più a valle, lungo la Sava e il Danubio sorgerà il canto della rosa; là il Subotic (1817-1886) potrà derivare ispirazioni pel canto degli amori, *Kolikisis ruse*, e domandare e sentire rispondere: « Dimmi, o rosa tenera, donde a te il tuo rosso colore? Me una fanciulla guardava e allorché mi diede il primo bacio m'è venuto il rossore. — Dimmi, o rosa tenera, ma perché proprio il rossore? Quando la vergine diede il suo primo bacio al giovine suo per amarlo, da lì sorse il rossore, e da ciò a me il color mio! — Dimmi, o rosa tenera, donde a te l'odore tuo? Me la fanciulla odorava quando pel suo caro sospirò forte; da ciò mi derivò l'odore! — Ma dimmi, o rosa tenera, perché proprio tale odore a te? L'innamorato quando mi odora è come se a lui vicino la fanciulla forte sospiri; e da ciò mi resta l'odore! — Dimmi, o rosa tenera, donde a te la tua spina? Me le madri soglion dare alle figlie quando le mandano a danzare il *Kolo*; da ciò a me la mia spina. — Ma dimmi, o rosa tenera, perché proprio la spina a te? Perché io difenda dalle mani del giovane audace i bianchi seni; perciò a me la mia spina! ». Tenera e graziosissima concezione. Sensi gentili che provano certo anche i serbi del Montenegro, ma non tanto che per essi si ridesti la poesia. Sono effluvi, sono balsami che vengon dai piani e consolano solo nelle intermittenti e rare calme dalle viglie diuturne sulla montagna ben custodita.

Un duplice valore si può riconoscere ai canti del Montenegro: essi sono poesia e storia insieme, storia che in una turbinosa fuga di cose vien tramandata sull'ali del canto. Sempre uno stesso giro, uno stesso destino, quello di ieri par quello di oggi, situazioni d'età passate uguali a quelle presenti. Un realismo profondo, singolare e ben duro realismo in questi canti, che fra tutti i canti serbi risaltano per carattere locale e rivelano la misteriosa dinamica d'una psiche orientale primitiva bensì, ma non guasta, non corrotta.

I canti del Montenegro in parte figurano nella grande raccolta dei canti serbi di Vuk Stefanovic Karadzic (1787-1864). Ma in raccolta speciale fatta con acume e senso critico li ha pubblicati poi integralmente il Milutinovic (1791-1847). Un'ultima raccolta, sebbene non fatta con tanto discernimento e rigore di metodo, è stata promossa e pubblicata indi dall'*Ogledalo srbsko*, rivista serba. Queste sono le più sicure e più autorevoli fonti per l'origine e la storia di tali canti. E di altre raccolte non c'è da fidarsi troppo, ché oggi viene aggiungendosi ai canti della patria montenegrina un elemento esotico di colorito romantico che travisa l'originale carattere loro. Tuttavia non è morto l'antico spirito di canti, l'antica favilla che accendeva gli animi e le fantasie alla rievocazione dei fasti patrii, e massime verso i confini dell'Albania essa accenna sempre a perdurare.

I canti del Montenegro adunque ci avverrà di doverli dividere in canti di contenuto storico e di contenuto non storico. Questi ultimi figurano in numero prevalente. Ma e gli uni e gli altri ci dànno chiara la sintesi d'un momento storico, e s'aggirano sullo stesso argomento fondamentale: l'ostilità contro i turchi. Il tema è semplice come quella vita patriarcale: ora è dato da una preda di pecore fatta a danno dei turchi; ora è una risposta fiera all'intimazione di pagare il tributo del servaggio; ora sono assalti e assedii e sullo sfondo si presentano le fortezze turche di Spuz, Niksic, Podgorica, Kolasin, Skadar (Scutari); ora sono irruzioni turche dai monti dei Kuci, dei Piperi, dei Bjelopavlici; ora è una lega di popoli finitimi, triplice, quadruplice, contro la barbarie turca. In tutto brilla la semplicità della lingua e, senza nessuna ricercatezza e prolissità di locuzione, la brevità e la sobrietà. Lo scopo del dire è quello di illuminare efficacemente la cruda prospettiva delle situazioni. Che importa se l'argomento del canto può anche non sussistere storicamente? Date le condizioni pericolose dei luoghi, tutto può divenir storico; breve ivi è il passo dalla fantasia alla realtà, dalla supposizione alla storia, quando la vita e gli averi come cose precarie non sono garantiti da leggi contro l'arbitrio dei barbari. Tuttavia in gran parte i canti di contenuto non storico hanno in sé un qualche germe di vero e sono sempre o embrioni, o abbozzi, o rampolli di altrettante epopee che si muovono con maggiore o minor forza per entro la grand'orbita dello spirito animatore dell'epopea dei serbi, che è lo spirito di tutta una nazionalità non solo, ma della cristianità contro gli infedeli, dell'Europa contro l'Asia barbarica.

Per incominciare dai canti di contenuto non storico, avviene di osservare che essi possono dividersi in canti di soggetto forestiero sorti e derivati dai popoli finitimi, gli albanesi o i turchi, e in canti di soggetto più schiettamente montenegrino. Fra quelli primeggia per importanza e forza drammatica di tinte il ciclo che io direi scutarino.

Così troviamo in un canto che un Liman, pascià di Scutari, attraversa il lago, « passa per l'ampia palude e approda al villaggio di Golubovec », e s'accampa con un grosso esercito nel territorio montenegrino. Pone la sua tenda in alto lassù di fronte alla chiesa di Gorıza, e da là manda per i tributi richiedendo, fra altro, nove dei più rinomati campioni. Ma il pope di Stijena, Milutin, fieramente e ironicamente gli risponde: « Ti manderemo, o pascià, tre grosse pietre, due perché tu le butti sulle spalle e la terza perché tu la mandi al Sultano per sua pace; ma ora lascierai il tuo esercito qui a Piperi, com'è vero che la tua donna è una bagascia »! Intanto i montenegrini di Piperi mandano per aiuto ai Bjelopavlici. Il pascià mette a ferro e a fuoco il territorio di Piperi, e mentre i turchi devastano la chiesa del chiostro di Stijena, « rompono croci e imagini », le schiere di quei di Piperi e dei Bjelopavlici piombano loro addosso e con gravi perdite li mettono in fuga.

Un altro canto narra d'un assalto e d'una sconfitta subita dai turchi da parte degli stessi abitanti di Piperi. Di un sorprendente realismo è l'imagine della fuga delle donne turche fatte prigioniere: « Oh quanto è divertente vedere come le giovani turche scalze corrono, e dai piedi loro saltano via le *papuse*, e in su vanno le sottane; ma i giovani piperesi le raggiungono, levano via a loro dalle gole le collane e dalle mani braccialetti e anelli ». E in un finale macabro sentiamo poi che « portano le teste turche a Cetinje per la via di Brda (colle) e della nera Gorıza, a Cetinje al vladika Pietro; con ansia di meraviglia il vladika li ha aspettati, essi con in alto ancora quelle gole e quelle teste, il bottino e le colorate bandiere festosamente a casa ritornano »;

Anche nei canti di pretta origine montenegrina Scutari naturalmente ha occasione di esser ricordato. Molti eroi montenegrini muoiono sotto le sue mura, « le sue mura circolari », ma la morte non è mai così dolorosa come quando vi muoiono per tradimento. In un canto si dice che il visir Mahmud di Scutari invita a un convegno a Spuz gli albanesi serbizzati di Kuci e i montenegrini di alcune località per deliberare sulle misure da prendere contro la popolazione di Rovci della quale tutti si lagnavano. Era il giorno di San Pietro. Si doveva mangiare seduti sui mucchi di pietre intorno alla bianca chiesa, *jest na grobisju kod bijele crkve*. Un montenegrino ebbe il sospetto d'un tradimento e lo comunicò al suo signore che non vi badò. Il traditore veramente c'era, e come Hagen alla corte di Etzel, fra la comune gioia, meditava la strage: « Tutto era allegria e giubilo, eccetto il falco Vucelic Cola; egli non cantava, non buttava in alto il suo fucile, ma i suoi compagni sogguardava spesso e digrignando con i bianchi denti affinava il desiderio della vendetta ». Era un traditore come « il maledetto Mazeppa Ivan vojvoda della piccola Russia ». Egli invita i suoi a non sparare, ma a caricare le armi e a tenersi pronti. Ad un tratto sbucano dall'agguato i turchi; i montenegrini sono sopraffatti e trucidati. Le donne turche di Niksic portano via le teste mutilate dei montenegrini da sotto le mura della città e le cuociono come fossero carne di bue, *skuhase je kano i govedu*, e alzano grida di giubilo. Ma indarno perché le vedove dei caduti montenegrini ciascuna in breve partorisce un paio di figli in una volta.

Ecco il voto oggi diffuso nel Montenegro: che le vedove il più presto si rimaritino onde figliare pel bene della patria. Sacro e generoso pensiero, pel quale ogni sacrificio si pospone al supremo bene comune.

Ma veniamo ai canti di contenuto storico che sono proprî di Cetinje e del Montenegro settentrionale. Vi troveremo argomenti anche di maggior attualità.

Si vuol avere idea delle opere di fortificazione e di difesa dei montenegrini? Ecco, le dichiara un canto che celebra la difesa loro dell'anno 1813 contro i francesi. Certo oggi si fortificano le località, le strade e i passi meno primitivamente d'allora. Ma i punti pericolosi li conoscevano allora come oggi. « Una lettera scrive il vladika Petrovic e la manda nei piani di Njegus e nelle mani del governatore Vuk: "O sentimi, governatore Vuk! Va', assolda tutti quelli di Niegus e della piccola Ceklica, e con loro marcia sulla fortezza di Cattaro, e cingi d'assedio la bianca Cattaro, ostruiscile i passi e le strade perché vicino ad essa nessuno sfugga via" ».

L'*Ogledalo srpsko* invece riporta il canto con queste varianti: « Una lettera scrive il vladika di Cetinje e la manda nei piani di Niegus al governatore di Niegus, Vuk; così a Vuk scriveva il vladika: "Sorgi, tu che sei vero fedele mio, o Vuk: prendi con te alquanti armati, e con essi affrettati alle Bocche di Cattaro anzitutto per abbattere, distruggere Troiza, poi chiudi la forte Cattaro, e in Cattaro i valenti francesi; chiudi ad essi i passi ed i sentieri perché nessuno entri in Cattaro" ».

Si vuol aver idea d'un precedente storico del gesto di Essad Pascià? Ecco un altro Essad Pascià, Mahmud, quel vizir di Scutari trovato sopra, farsi senza tanti complimenti padrone assoluto dell'Albania: « Non si stima da meno del sultano; solo si è fatto pascià e vizir di tutta l'Albania senza consapevolezza o firmano dell'imperatore; per quanto è il suo territorio egli s'avanza colla spada e colla corda; ivi non si ricordano di nessun imperatore, e altro imperatore non conoscono che Mahmud figlio di Mehmed e vizir della bianca Scutari ».

Ma continua il canto a dire che egli devasta i paesi fin nell'interno della Serbia, a Prizren, Kosovo, Pristina, Vucitrn, nella Bosnia e anche la stessa Albania. Soltanto la tanto desiderata Kroja, già residenza di Skanderbeg, dove egli desidera di risiedere non può esser da lui presa perché essa « è molto forte, fortificata su un alto monte, e intorno circondata dalle acque ». A questo audace potente a cui cedeva tutta la terra di Turchia « dalla bianca fortezza di Salonicco », e « dalla gelida acqua del Danubio », si oppone alfine un Abdulah di Spuz. Ma il poeta popolare dice che Abdulah, una specie di Giavid pascià, gli si faceva incontro con forze troppo impari, così come, « il triste cucù aspetta il grigio falco, o la cornacchia una grande aquila ».

E per attenerci ad argomento d'attualità sentiamo per mezzo di uno di questi meravigliosi, omerici paragoni popolari come sono raffigurati i serbi di fronte alla Russia. È un doge di Venezia che dopo la morte di Pietro III di Russia avverte il Sultano delle relazioni che corrono fra la Russia e i paesi serbi e dice: « per lui, lo zar di Russia, il popolo si è mosso come la figlioletta dietro il padre ».

I turchi sono gli oppressori, i tiranni eterni, ma sulla Montagna Nera non osano metter piede. I turchi sono forti di numero e terribili ma non hanno la tattica dei montenegrini; « essi non sanno nascondersi dietro gli alberi, dietro le rupi come vi si appiattano i montenegrini ».

E perciò i turchi sentendo l'incapacità loro di sostener la lotta in montagna lanciano motteggi ai montenegrini e li invitano al piano fuor dalle gole dei loro monti: « lèvati, anima di topo, o montenegrino, perché ci vediamo qui giù nel piano! Altrimenti fuggiresti come il topo nella cavità dell'albero ».

Ma i montenegrini in realtà non sanno fuggire come il topo nella cavità dell'albero e « quando vedono che sono da tutte le parti asserragliati, si rivolgono a Dio supremo e dicono che alla vita loro per nulla badano, che volentieri pensano solo a morir gloriosamente per la fede e la cara indipendenza ».

Così cantano i loro poeti. E all'infuori dei barbari turchi prepotenti e provocatori, da nessuna parte mai notizia di altri assalti nei loro canti. Né dall'Europa mai si dice che vennero spedizioni contro di loro, se si eccettui una spedizione da parte della Repubblica di Venezia quando questa decrepita era per finire e non aveva più la sicurezza delle antiche imprese come a Lepanto. I veneziani allora, dice il canto montenegrino, avevano occupato i confini del Montenegro da Grahovo e dall'Erzegovina fino al territorio di Scutari. Erano centoventimila uomini contro diecimila montenegrini, e questi sostennero una guerriglia di nove settimane, stremati di forze, privi di viveri e di munizioni. Ma Iddio aiuta, dice il canto. Una spaventosa bufera con pioggia, grandine, lampi e tuoni disperde l'esercito dei veneziani e del visir di Scutari. Intanto essi s'impadroniscono d'un trasporto di munizioni buttato alla spiaggia e riescono a sgominare il vizir di Scutari, « dovunque essi passavano bagnavano col sangue delle loro ferite le ossa dei turchi ».

Il presente stato di cose aggiungerà certo alle vecchie epopee un ciclo nuovo di canti. Delle spedizioni d'oggi parleranno poi un giorno i piccoli orfani dei prodi caduti, o i nascituri dalle vedove per l'epopea dell'avvenire.

Bruno Guyon.

Il romanticismo prima dei romantici

Lo studio del romanticismo è una passione troppo eccitante non a tutti permessa, a differenza del rinascimento che, figurando esso pure un gran pezzo di storia con precetti ed esemplari di varia umanità e possedendo, in conto proprio, un'arte, una filosofia, una religione, una morale, somiglia un mosaico multicolore e liscio tale cioè da non produrre nello studioso se non un frigido refrigerio di sole d'inverno, una senile voluttà di archeologo. Il romanticismo invece ci inonda di simpatia solo all'idea della sua misteriosa origine, perduta, come quella del Nilo, nei monti della luna, sia entro la poesia del popolo per le terre germaniche e della Scandinavia, sia nei capolavori dello Shakespeare, lo stupefatto creatore di un mondo nuovo, sia nei germogli strani di sentimenti, pensieri, costumi che nei paesi tedeschi, ma soprattutto in Francia e in Italia, si sviluppavano a soffocare le erbe parassitarie del classicismo e dell'Arcadia. Codesta simpatia ci pervade ancor prima che abbiamo guardato in faccia la sfinge romantica, così mossa nei suoi atteggiamenti, profonda nel suo sguardo, e, se a volte si pensa che un velo la copre ed a strapparlo ci appariscano le genuine fattezze di quella, ecco il velo aderire al suo volto, trasformarsi in tessuti di pelle e muscoli di carne.

Mi è già accaduto altrove di rilevare come il romanticismo sia, nella dialettica della storia, l'antitesi del rinascimento e occorra perciò nello studiarlo risalire a quell'epoca per cogliere i punti di resistenza e disegnare le linee di attacco, come appaia più che inutile quanto tentò il Deschanel cioè, l'analisi di un romanticismo dei classici, perché, in tal guisa, allargando il concetto del fenomeno da storico a psicologico e usando di una psicologia piuttosto abbondante, ci troveremo a definire romantici tutto il mondo e sua moglie; come infine ogni definizione del fenomeno cada in deficienze od esorbitanze: nei manuali che lo limitano ed alcuni autori e ad alcuni influssi, nei critici estetizzanti che lo diluiscono in assurde fraseologie sino a chiamarlo (cito un solo esempio) « il desiderio dell'infinito ».

Gli studiosi del romanticismo, in Italia, si contano sulle dita: fra essi ricordo volentieri Guido Muoni, tanto più che i suoi volumetti sull'argomento sono ben noti e stimati; Emilio Bertana, specialmente per la sua *Arcadia lugubre e preromantica*, ed ora Alfredo Galletti, che, ristampando la berchettiana *Lettera semiseria di Grisostomo* (Lanciano, R. Carabba, ed.), vi ha premesso, sulla origine storica delle teorie critiche del Berchet e sul loro effettivo valore, un saggio mirabile per compiutezza, lucidità e acume. Presso gli stranieri si lavora di più: uno dei più recenti e utili libri è certo questo che ho sott'occhio di Daniele Mornet, *Le romantisme en France au XVIII siècle* (Paris, Hachette). Da mettersi accanto al saggio del Galletti per qualche buona ragione che ora dirò.

Nel romanticismo bisogna distinguere due parti: quella che è liberazione spirituale dalle regole e dai pregiudizi e quella che è abuso di certi principii, esasperazione di sentimenti. La prima ha valore nella storia dell'arte: liberarsi non significò soltanto un fatto negativo, ma un intenso lavorio dell'anima onde si espelle per forza che proviene dall'intimo ogni detrito di abitudini dottrinali ed accademiche e si ricostituisce l'organismo lirico vivo per intimità sentita, per schiettezza spontanea; la seconda ha valore nella storia della cultura e del costume: l'eccessivo, l'arbitrario, il caotico, lo spasmodico, ecc. appartengono alla patologia e sono testimonianze di stati morbosi cioè artiartistici non dell'arte che è salute, misura, equilibrio.

Al qual proposito si potrebbe ricorrere alla filologia, magari alle proporzioni, osservando che come classicismo sta a classicità, così romanticismo a romanticità: i due *temi* indicano la dottrina o la degenerazione dell'arte considerata secondo due spiriti diversi. La curiosa contraddizione critica per cui, a detta di alcuni, Alessandro Manzoni è capo di una scuola mentre le sua arte vi si tiene estranea e l'altra contraddizione per cui il Leopardi è classico nella forma e romantico nel contenuto, si risolvono con abbastanza facilità quando ci si accordi ad ammettere che classicismo e romanticismo sono ad un modo fuori dell'arte, classicità e romanticità invece sono la stessa unica forma d'arte esprimente due contenuti non uguali e persino contrapposti fra di loro. Classicità e romanticità coincidono con due diversi stati d'animo, ma sono raggiunte mediante una stessa accensione lirica; classicismo e romanticismo peccano (come in una trattazione tomistica) o per poco o per troppo di vigore, o per frigidità o per lussuria di sentimento. Il romantico che sia grande scrittore, tipo Manzoni, reagisce al classicismo distruggendone la teorica errata e l'esempio mediocre; il romanticista sulle rovine di una scuola sconfitta, innalza un'altra scuola, contrappone metodo a metodo, imitazione a imita[illegible]

Se lo studio della letteratura dovesse limitarsi all'analisi dei capolavori nella loro efficienza artistica, si giungerebbe al paradosso che non esiste romanticismo, perché appunto lo sforzo della scuola che ha tal nome è diretto alla creazione del nuovo capolavoro classico; ma uno dei più suggestivi compiti della storia letteraria consiste nel documentare codesto passaggio da genio a genio, nel descrivere gli intervalli del fecondo silenzio. Il saggio del Galletti e il volume del Mornet stanno a provarci il primo la preparazione teorica, il secondo la preparazione sentimentale del romanticismo compiutasi nel secolo XVIII e culminante l'una in Germania col Herder l'altra in Francia col Rousseau.

Il Galletti pone in giusto rilievo la grande portata delle idee herderiane sullo svolgimento del romanticismo europeo, in quanto esse rappresentano la rivolta contro l'ideale classico e umanistico, gettano « le fondamenta del medioevalismo romantico », dànno la giustificazione teorica « alla ricerca minuziosa dei caratteri poetici propri di ciascuna nazione o gruppo di popoli, al culto dell'originalità etnica, dell'originalità che consiste nel fuggire anzi nell'odiare l'universalità dello spirito classico » e causano le « numerose e spesso imprevedibili e contraddittorie incarnazioni del romanticismo in Europa lungo tutto il corso del secolo passato ». Il romanticismo teorico viene quindi a identificarsi col germanesimo; opinione assai discussa, ma senza dubbio vera almeno per quel che riguarda il Berchet e i critici del *Conciliatore*. È facile trovare, anche prima del Herder, in Italia e fuori, accenni sporadici collimanti con alcune delle sue affermazioni e imbastire in conseguenza una poetica del romanticismo con frasi raccolte qua e là; senonché tale spicilegio non porta a resultati positivi ed una teoria deve essere il prodotto di un pensiero logico e coerente non di intuizioni a volte felici, spesso contraddittorie. Vi ha di sicuro una cosa: che la maggiore o minore insistenza in un certo ordine di idee è indizio della maggiore o minor presa che tali idee hanno sul pubblico e del cammino compiuto da certi problemi. Così il Bertana espose in alcuni suoi scritti un diligente elenco di quanti nel seicento e nel settecento si fecero accusatori della mitologia e nuovi accenni vi ha aggiunto Luigi Piccioni nelle ultime pagine dei suoi recenti *Appunti e saggi di storia letteraria* (Livorno, Giusti).

Il Mornet, pur non trascurando le questioni critiche (vedasi la terza parte dell'opera *La poétique romantique*) ha voluto dimostrare che l'elemento sentimentale e fantastico del romanticismo francese esisteva prima di Rousseau, Young, Ossian, *Werther*; che tali autori e tali opere han trovato terreno propizio e, senza grandi novità, hanno avuto l'efficacia di determinare e quasi rendere più concreti i sentimenti di vaga malinconia fluttuanti nelle anime sbattute in mezzo alla duplice mediocrità dei « petits maîtres » e degli « esprits forts ». Simile dimostrazione è riuscita. L'analisi dell'inquietudine e del lirismo romantico si conferma con numerosi passi di autori illustri ed oscuri e con una serie di incisioni tipiche. Il trapasso dalla vita esterna e accademica dei classicisti alla intima e dolorosa dei romantici è notato punto per punto. Sorge la passione delle memorie *vere*, delle confidenze, delle confessioni; il desiderio del giardino, della campagna, dei morti, del mare. Si esaltano gli orrori sublimi. Laborde nei suoi *Quadri fotografici della Svizzera* (1780) disegnerà un *Ponte del Diavolo*, in confronto del quale il *Ponte del Diavolo* autentico ci rimette il cinquanta per cento di orrido. Il frontispizio delle *Notti* di Young nella traduzione di Letourneur reca il quadro di Young quando seppellisce la figlia e ne osserva con occhi impietrati il volto immoto al lume non fioco d'una lanterna che sembra una lampada a gas acetilene. In un'altra incisione, il numero dei morti raddoppia o quasi: il protagonista del racconto le *prove del sentimento* di Baculard d'Arnaud, trova il figlio morto e la moglie morente, vittime della sua gelosia. I morti aumentano in misura inquietante in tutte le illustrazioni, tanto che Coqueley de Chaussepierre nel 1775 sente il bisogno di scrivere una parodia *Monsieur Cassandre, ou les Effets de l'amour et du vert-de-gris* facendone illustrare una scena con la figura di una donna che si trafigge sui cadaveri di tre o quattro uomini.

Il romanticismo aveva già trovato la satira di sé stesso prima di sorgere. Era scritto. Non so più qual poeta cantò un giorno a non so più qual riguardo:

Nés tous originaux, nous mourons tous copies.

Salvata, come sopra si è detto, la romanticità, codesta può essere l'epigrafe funebre del romanticismo. C'è mezzo anche d'invertire i termini: *nati tutti copie, moriamo tutti originali*. Almeno per altre scuole: e che razza d'originali, più d'una volta!

Giovanni Rabizzani.

MADONNA AASVERA

L'ho accompagnata alla stazione, otto giorni fa. Doveva prendere il treno per Berlino; ma a Berlino non sarebbe rimasta che due settimane; il tempo di salutar qualche amico — visto che ella ha amici in tutte le parti del mondo — poi, via, via, a corsa d'*express*, verso Pietroburgo: poi.... non sapeva.

La stazione, in quella calda e pesante ora del pomeriggio, era quasi deserta; ma la figurina irrequieta di Madonna Aasvera pareva dominar la solitudine vibrante di fischi e d'attesa, carica d'odor di carbone, d'olio e di ferro sfregato. Altissima, magrissima, diritta, senza età, chiusa in un mantello a maniche di seta floscia color nocciuola, con un feltro da uomo, color nocciuola, sui capelli corti, e l'occhialetto costantemente inalberato dinanzi agli azzurri occhi miopi, la viaggiatrice aveva l'aria d'essere a casa propria, parlando allo sportello dei bagagli e dando ordini al facchino colla sicurezza e la calma d'una padrona che stia combinando colla cuoca la lista del pranzo. S'installò in uno scompartimento vuoto di prima classe, disponendo valigie, scialli, fiori e se stessa con raffinatezze di sibarita; finalmente, nel suo pittoresco linguaggio babelico, mi disse:

« *Maintenant*, mia cara artista, *il faut* lasciarci. Ricordatevi di me, piccola italiana, *mon amie!.... Aut-aut.* — ».

Ed io discesi, e il treno si mosse con uno scossone, e ancora mi apparve al finestrino il viso giallognolo tutto solcato di rughe, ma reso indicibilmente giovane dal sorriso, che metteva in mostra due file di denti nitidi, uguali, smaglianti come a quindici anni, dei quali uno solo, l'ultimo mascellare, era rivestito d'oro.

* * *

Il suo nome è un ... nome scandinavo quasi impossibile, almeno per me, a pronunciarsi, talmente è zeppo di consonanti brutali. Ma io, dai primi giorni della nostra conoscenza nell'albergo, l'avevo chiamata Madonna Aasvera, per l'irrequietezza che sempre la strappa ad un luogo per gettarla verso un altro, segnando la sua strada a zig-zag per il mondo; e il nomignolo le piaceva.

Ella poteva descrivere — per aver visto — la fioritura dei mandorli al Giappone, le palme e le liane di Ceylan, l'Alhambra e Santa Sofia, le torri di Nôtre-Dame e le guglie in merletto bianco del Duomo di Milano, le capanne di pescatori in Islanda e le gare di *bobsleig* sulle abbaglianti nevi di Davos.

Era stata in un inverosimile numero di cliniche, per malattie d'occhi, di stomaco, di nervi. Aveva tentato la cura vegetariana in una delle tante Kurhaus svizzere. Ne aveva ricavato, come legittima conseguenza, l'orrore di tutte le ricette e di tutti i regimi; e l'arte consumata di rifare il verso ai più celebri e temibili professoroni di medicina e di chirurgia, mettendo a nudo il loro tallone di Achille, con grazia mordente.

Era in lei il più strano miscuglio di profondità analitica e di dilettantismo internazionale. Con tutto ciò, una curiosa spontaneità d'accento e libertà d'attitudini. Teneva da quindici anni i capelli corti, per non aver noie (viaggiando sempre sola) di parrucchiere o di pettinatrice: e non si scorgeva un solo filo bianco nella chioma tagliata alla *ghigliottina*, di quel colore castano chiaro, opaco, senza riflessi, che non incanutisce quasi mai. Dickens potrebbe, solo, rendere il gesto col quale, in mezzo alla Bahnhofstrasse piena di gente, o lungo l'Utoquai inondato di sole, ella si toglieva dal capo il tocchetto rotondo di paglia nera, passandosi l'altra manina fra le corte ciocche, con l'immutabile frase: « *Enfin!*... Ho caldo. ».

Al mio viso stupefatto, la prima volta ch'io la vidi compiere colla massima disinvoltura questa specie di rito abituale, rispose ridendo: « Cara artista, come siete ingenua!... Guardatevi dunque intorno. Zurigo è la città distratta per eccellenza, ove ognuno può, se gli accomoda, passeggiare vestito di sacco. E poi, si vede che non avete ancora imparato a viaggiare, piccola italiana. Per sopportar la vita quando si è soli e senza casa, è necessario considerare l'albergo come casa nostra e il mondo come il nostro giardino. Quanto a tutta quella gente lì, che passa, che guarda, che ride ... pouah!... Io non la conosco. Buon giorno e buona sera.... ».

Nei pomeriggi calmi e chiari, Madonna Aasvera entrava nella mia camera, d'improvviso, come un bolide assai gentile in perfetto costume a giacchetta, esclamando:

« *Vite, vite!*... Ma che scrivania d'Egitto!... Adesso vi mettete il cappello e si va nel "labirinto". ».

Il « labirinto » era, per me e per lei, tutto il quartiere dello Zürichberg, che lentamente sale verso le foreste del Dolder: un pittoresco incrociarsi di vie da null'altro fiancheggiate che da villette e giardini: talmente simili l'una all'altra nella civettuola e quasi infantil grazia delle case bianche e rosee, a verande istoriate, a fregi stilizzati, e nella lussureggiante ricchezza del verde, che uno vi si può benissimo smarrire: ed è uno smarrimento dolce e che si vorrebbe non finisse più: così, qualchevolta, nei sogni.

Queste vie portano nomi leggiadri e strani di sogno e di bellezza, di donne e di fiori: Gloria-strasse, Freie-strasse, Rämi, Iris, Eleonora, Cecilia, Carmen, Susanna-strasse. Non vi passa quasi nessuno: non vi sono negozi: non vi sono che villini con vetrate a colori, porte in istile di ferro battuto e grandi reticolati sui muri, per reggere le piante rampicanti: e giardini, giardini, giardini, con aiuole di papaveri che somigliano a roghi accesi, spalliere di rose e di caprifogli, viali pieni d'ombra, follie di verde. Le serenelle, qui, giganteggiano in alberi che sono tutti un grappolo profumato, variante dal violaceo cupo al gridellino smorto al bianco di neve: questa dovizia di corimbi esorbita dai cancelli, si flette sulle vie, offre ai passanti la dolcezza del colore, dell'aroma, d'una silenziosa parola di saluto.

Io chiedevo a Madonna Aasvera, con un po' di stordimento: « Dove siamo adesso?... ».

« Oh, non sappiamo, cara. È inutile saperlo. Sognate, respirate, godete. La via che prenderemo là, in fondo, a destra, è uguale a quella che abbiamo lasciata dietro a noi, a sinistra. Che ve ne importa? Il cielo è buono. Non ha una nube, oggi. Se avete male al cuore, cogliete un grappolo di queste serenelle — eccolo — e mettetevelo sul petto, e spremetelo fra le dita fino a inebriarvi del succo. Guarirete. Non v'è nulla di meglio per guarire di questo, e d'ogni male. Io ve lo dico, perché lo so. ».

E mi diceva, anche:

« Troverete qualche pezzo grosso, qui, che si farà una gloria di condurvi a visitare tutti gli stabilimenti anti-alcoolici di Zurigo. E gli uffici di beneficenza. E gli ospedali modello. Oh, ce n'è, ce n'è, ce n'è!... Ma io voglio essere semplicemente, per voi, il.... come dite?... Cicerone dei giardini. Quando non sarò più qui, un improvviso profumo di *lilas* bianco — fiutate dunque, sono mille fiale d'essenze stappate sulla via!... — vi richiamerà la vostra.... come dite?... Madonna Aasvera. ».

Fu appunto nel « labirinto », in un giorno di leggère nuvole cineree, intonate in sinfonia minore col verde chiaro dei pioppi e dei salici, che Madonna Aasvera mi raccontò la sua storia. Ma freddamente, con tanta indifferenza, con così pieno distacco, ch'io posso pensare esser quella la storia d'un'altra. Si sentiva che il periodo di lotta era stato sorpassato; che la creatura, per vincere gli avvenimenti e se stessa, aveva dovuto plasmarsi, colle proprie mani, una seconda anima. Del resto, nulla di strano: una fanciulla ricca e nobile, di cuor leale, di volto espressivo, di temperamento ardito e generoso, aveva incontrato sulla propria strada un brillante gentiluomo, irresistibile a cavallo, irresistibile nella danza e nel *flirt*. Le era stato detto: È un giocatore, beve, ama troppo le donne. — Lei aveva pensato: Mi vorrà tanto bene che muterà vita. Così io lo salverò.... —

E lo aveva sposato, e non lo aveva salvato. Ecco.

Dieci anni dopo, per difendere dalle unghie dei creditori di suo marito quel che le rimaneva della propria sostanza, chiedeva il divorzio. Un cattivo odore di vino mal digerito e di sigaro male spento era quanto rimaneva in lei di ricordo maschile. Era così stanca e nauseata, che non le pareva nemmeno di soffrire; ma le lunghe tappe del calvario durante le quali, per ottenere il divorzio, ella aveva dovuto correre da un avvocato all'altro, da un tribunale all'altro, sballottata fra carte bollate e dichiarazioni mediche, costretta a lacerare il proprio orgoglio di gran signora pudica per mettere a nudo, con frasi tecniche, le marciose piaghe della vita intima, le avevan posto nel sangue un'inguaribile impossibilità di rimanere a lungo nello stesso luogo. Così, da venti anni deambulava pel mondo, sola col suo baule. Come le fosse fiorita dentro quella libera anima indulgente e serena, non so. Forse, la stessa violenza dello sradicamento completo l'aveva portata in alto, nella regione in cui la nascita o la morte d'un uomo non ha maggiore importanza della nascita o della morte d'un fiore; e il respiro umano ha la stessa ragione fisica e la stessa misura ritmica del respiro del mare.

L'ultimo giorno della sua permanenza in Zurigo, ella batté, verso le tre ore del pomeriggio, all'uscio della mia camera; ed entrò con due magnifici garofani color di sangue raggrumato e di mantello cesareo, che dispose graziosamente in una coppa piena d'acqua, senza salutarmi. Poi:

« *Vite, vite!*... Voglio condurvi nelle foreste del Dolder, mia cara artista. Non è un profumo di *lilas* bianco che dovete serbare di me: ho cambiato idea: è un profumo di pino e di aspèrula selvaggia. Sbrigatevi, dunque! »

Al limite delle boscaglie rallentammo il passo, respirando la frescura dell'ombra, cogli occhi e l'anima pieni di bellezza. Prati e prati in pendío scendevano dietro a noi fino alla Kirche Fluntern chiusa in un cesto d'alberi fioriti. La città in basso baciava il lago sparso di vele: di là dall'acqua, colline e montagne, perdute in una nebbia trasparente d'oro. Un filare di meli e di peri tutti in fiore, a venti passi da noi, diceva la più schietta e fresca parola della Primavera, giungendo fino a toccare con le sue nuvole fragranti i primi pioppi della foresta.

La foresta era d'un nero fosco e d'un verde tenero: il nero degli abeti e dei pini, il verde dei pioppi e delle betulle. Fra gl'innumerevoli tronchi diritti correva quasi la stessa distanza, come fra le colonne d'una cattedrale. Qualche druidica quercia, qualche platano gigante, in uno spazio più largo, qua e là formavano altare.

Ad un tratto — e parve risposta alla muta domanda del nostro spirito — udimmo cantare. Era un coro di fanciulli, riuniti nell'interno del bosco. Aveva la soavità serafica — in quell'ora e fra quello stormire di chiare fronde primaverili — del coro d'angeli invisibili che fa della « scena del Tempio » nel *Parsifal* la più eccelsa funzione religiosa alla quale l'uomo possa assistere. Partecipammo al rito, in silenzio.

Quando le voci tacquero, io dissi, triste:

« Perché non rimanete, amica mia?... Nessuno vi chiama laggiù. ».

« No, debbo andare — rispose l'Errante, con gravità subitanea. — Non udite il coro angelico?... Qualcosa o qualcuno vi chiama, sempre. Non sapete bene perché, né da chi; ma siete chiamata. ».

« E se vi ammalaste?... Non temete di languire o di morir sola, in paese ignoto?... »

« Non si è mai soli. In ogni paese v'è un fiore da cogliere, una chiesa in cui pregare, un fratello da incontrare, una Croce Rossa per la malattia e per la morte. Meglio morire nelle mani d'una suora pietosa, che di parenti preoccupati dell'eredità. La suora rappresenta il più puro ideale della devozione umana. Potrebbe esistere la suora di carità, se non vi fossero dei malati?... No, non è vero?... Ad essa il malato è necessario. Dunque lo ama, lo adora, lo cura, lo veglia con estasi. È la sua ragione di vivere, il malato. Cara artista, quando voi vedrete, al capezzale del vostro nitido letto di clinica, la veste grigia o bianca d'una suora dai dolci occhi, potrete chiudere i vostri in pace, e abbandonarvi come un giunco all'acqua corrente. Il resto è silenzio. ».

Ignoro se, pronunciando quest'ultima frase, ella pensasse di ripetere le eterne parole di Amleto; poiché assai volte i poeti parlano il linguaggio dei semplici, e i semplici parlano, senza avvedersene, il profetico linguaggio dei poeti.

Madonna Aasvera è lontana, adesso. Chi sa se io la rivedrò più mai!... La sua bizzarra figurina comincia a ondeggiare, a spezzarsi, a deformarsi nella mia memoria, come in certi specchi concavi o convessi. Più che il ricordo fisico, resta (così essa volle) il ricordo spirituale, e, direi quasi, olfattico. L'anima agile e robusta, che seppe così bene astrarsi dai confini della propria miseria, vive realmente, per me, nell'olezzo di rose in boccio e di serenelle in fiore che avvolge ora in una libera nube d'aromi la città del mio esilio.

Zurigo.

Ada Negri.

UN FUTURISTA... PER CASO

(Aldo Palazzeschi)

Se sfogliate distrattamente, come si fa di solito quando vi capita sottomano un libro di poesie, il volume di Aldo Palazzeschi, *L'Incendiario* (Milano, ediz. futurista di « Poesia »), può darsi che l'abbiate da richiudere con un sorriso, per non riaprirlo più. Vi siete imbattuto qua e là in versi o in strofe che hanno suscitato in voi un doppio ordine di impressioni. Qualche volta non avete capito nulla, e qualche altra volta avete capito facilissimamente, come quando buttate gli occhi su un pezzettino strappato da una quarta pagina di giornale.

Ogni tanto, d'altra parte, avete colto una immagine che v'è parsa strampalata, e l'avete messa in conto della moda che infuria oggi in quella scuola, di cui è agevole cogliere il facile segreto: e ogni tanto anche qualche cosa vi ha colpito. Ma se avete un po' di prevenzione contro l'originalità del *futurismo*, per quella ingiustizia legittima che nasce in noi da ogni prevenzione, non vi avete badato. E avete avuto torto.

Ecco qua, per un esempio, dei versi che non sembrano aver senso:

> Non vale
> per male
> uguale
> salire con ale.

Ed eccone degli altri di chiarissima intelligenza:

> Parrucchiere.
> Fioraio.
> Libreria.
> Modista.
> Tipografia.
> L'amor patrio,
> antico caffè.
> Affittasi quartiere,
> rivolgersi al portiere.
> 101

Per un po' di barocchismo, eccovi serviti

> La casa vorrei nello stagno del pianto,
> le mura di lacrime, il tetto di duolo....

Per il contrario ci è di più:

> Stasera egli suona una danza.
> Ognuno il respiro trattiene,
> soltanto il silenzio s'aggira nel buio;

e ancora:

> Non prati sconfinati
> ricoperti di margherite
> circondati di stupore....

E dell'altro. Ma il torto infine è stato dell'autore. S'è messa al collo un'etichetta scolastica e ha promesso nel titolo ciò che non è nella sua natura di mantenere affatto. « Aldo Palazzeschi, futurista: *L'Incendiario* », dice la copertina del libro. E chi sa che la violenza è oramai uno dei caratteri esteriori del così detto nuovo movimento, immagina di trovare le solite cose: colpi furiosi contro la retorica tradizionalista, dati, pur troppo, per mezzo dell'istessima retorica: una guerra in famiglia il cui ultimo risultato è di interessare mediocremente.

Nel Palazzeschi nulla di tutto questo; e poiché il suo libro si finisce per leggerlo tutto (un non so che d'istintivo ci ha spinto a riaprirlo), noi troviamo che quei pochi versi frammentari che spiegano il titolo, sono stati scritti soltanto per una necessità editoriale e sono lontanissimi da tutto il suo spirito.

Del quale è difficile, del resto, dare un'immagine adeguata. Chi è? Che cosa vuole?

A volte vi pare, ed è realmente, il più delizioso dei *gamins* che prova il più matto dei piaceri a sconcertare tutte le abitudini delle convenienze letterarie e sociali, e alle volte s'adatta come me, come voi, alle ordinarie esigenze della convivenza umana, con un atteggiamento che non tradisce nessun tragico sforzo di rassegnazione, ma esprime con la più fresca delle sincerità quella noia quotidiana di cui ogni uomo trova riempiti i tre quarti della sua vita. Un po' vi dice le cose più straordinariamente arrischiate, soltanto per divertirsi a cogliere l'espressione di stupore che si disegna sul vostro viso, e si capisce che più grande è il vostro filisteismo più irrefrenabile sarà la sua gioia: un po' vi fa discendere, da uno spiraglio che lascia aperto, dentro l'intimo del suo cuore perché vi leggiate una nostalgia di solitudine e di silenzio in cui egli vorrebbe rinchiudersi lontano dal mondo, fuori del mondo.

Che cosa egli vuole? Ma nulla. Rinnovare la letteratura? Non ci pensa nemmeno. È una operazione che lascia fare ai suoi confratelli coi quali, egli il meno associabile di tutti, si è trovato, non si vede bene perché, associato. Dice così, perché ha bisogno di dire tutto ciò che gli passa per il capo senza nessuna preoccupazione: dice così, perché sente che c'è qualche cosa che reagisce dentro di lui ad ogni occhiata ch'egli getta d'intorno. Un sospiro gli trema, ed egli lo nota; un'immagine strana, impensata, gli si disegna davanti, ed egli l'arresta, senza che s'affanni a ragionarvi sopra; un riso gli si insinua tra pelle e pelle, ed egli ve lo rende, e arriva fino alla caricatura, fino al grottesco, con quella sincera espressione di noncuranza che gli dànno i suoi giovani anni. C'è qualcuno che non capisce ciò che i suoi versi voglion dire. Che gl'importa? Voglion dire — vi risponde —

> come quando uno
> si mette a cantare
> senza saper le parole.
> Una cosa molto volgare.
> Ebbene, così mi piace di fare.

Ora la verità è diversa. Egli dice qualche cosa e dirà forse più, ancora in seguito. Basta leggere, senza sentire la convenienza di scandalizzarsi, basta leggere con la stessa disposizione con cui il poeta ha cantato.

Allora le sue parole hanno un fascino veramente notevole, la ragione del quale è forse da ricercare nella nota predominante del libro: la personalità. Non che la poesia lirica non sia tutta personale, ma negli altri poeti c'è sempre più o meno palese l'intenzione di elevare le proprie impressioni a regola generale, di ricondurle cioè ad un principio filosofico qualunque, etico o letterario. Onde voi sorprendete in essi la tendenza a scegliere tra le molte impressioni quelle che si prestano più facilmente a questa operazione.

Il Palazzeschi non si preoccupa di tutto ciò. Se gli chiedeste quale è il significato delle sue poesie vi riderebbe probabilmente sul viso. Scrive così perché ha sentito così, perché ha ha visto così.

Vi sono, massime nella prima parte del libro, alcune creature di sogno, alcune donne che gli appaiono silenziose in giardini chiusi, in prati sterminati e fantastici, in vecchie ed ampie sale abbandonate che s'incontrano fra loro nella ricchezza fantastica delle loro vesti, per isparire mute come sono apparse. Simboli? Neppure per sogno. Nessun commento vi dà una qualsiasi chiave a penetrare nell'intenzione dell'autore: ma è certo che qualcuna di quelle visioni non vi esce più dalla mente.

Vi sono strofette, ritornelli di puri e semplici suoni, liberissimi nell'espansione di certe sensazioni indistinte, per le quali è troppo grossolana la parola; ma non sono onomatopeie che cerchino di dare a quelle una forma concreta e che possa valere anche per gli altri. Agli altri il poeta non ha mai il pensiero e non volge mai gli occhi. Si sente felice di questa sua solitudine, che gli permette di dire e di fare tutto ciò che gli passa per il cervello, e riesce a darci un'impressione indimenticabile della sua felicità.

La quale si risolve molte volte nel fare l'opposto di ciò che fa la maggior parte degli uomini, perché ciò che essi fanno ordinariamente è terribilmente noioso. Leggete *La passeggiata* e avrete la sensazione di ciò che è quella vita di cui si contentano tanti dei nostri simili:

> — Andiamo?
> — Andiamo pure.
>
> All'arte del ricamo,
> fabbrica di passamanterie..

e qui la sfilata di tutto ciò su cui per la via potete gettare i vostri occhi distratti, e che riassume nelle insegne delle botteghe, negli avvisi stampati, nei nomi delle vie, nella numerazione delle case, una gran parte dell'attività cittadina. Non un rigo di commento sino alla fine, fuori di questi due versi che concludono la poesia:

> — Torniamo indietro?
> — Torniamo pure.

E voi se non avete la lue letteraria infiltrata nelle ossa, sentite che la noia, non quella tragica dei filosofi, ma quella più immanente e quotidiana ha preso una forma viva, e ve la sentite riecheggiare dentro mutata in una forma di arte.

E vi abbandonate con gioia frenetica ai sogni del poeta e qualche volta al suo sonno. Lo vedete nel suo castello, dov'è si è rid tto, perché *lassù* non poteva più stare: tutti lo conoscevano, lo salutavano, lo squadravano, lo pesavano « ed ognuno voleva dir la sua ». E allora egli ha preso « sulle spalle il suo fardello, come un qualunque saltimbanco » e ha cambiato abitazione. Finalmente è solo: solo con la sua Cherubina e con Stellina e Comettuzza. La sua mogliettina e le sue sorelline? Potreste pensarlo: ma in realtà si tratta di una scimmia e di due galline. Che cosa deliziosa è tutto quel poema! Leggete le passeggiate ch'egli fa e come sdraiato sotto un albero riprovi tutte le impressioni dell'infanzia; uditelo quando riceve qualcuno per un ballo o per un pranzo. Non crediate che si scivoli nel sentimentale e neppure nel sottile umorismo. C'è uno spirito composito di *goulaiserie*, di grottesco e di rassegnato tedio che è la cosa più deliziosa del mondo, e che è di una freschezza e di una novità grandissima. Quando sono radunati gli invitati, ecco il padrone, il re, che compare nella sala:

> Faccio un giro per la sala
> col mio sorriso studiato, uguale
> che serve per tutte le dame
> senza guardarle in viso,
> saluto generale, e penso:
> Ora tutte queste signore
> vorranno ballare
> la quadriglia d'onore.
> E avanti pure.
> Quadriglia d'onore.
> Non scelgo la dama,
> mi piazzo nel mezzo della sala
> cogli occhi semichiusi,
> e mi vedo ronzare d'intorno
> centinaia di musi.

Alla fine tra la rassegnata noia i convenevoli del padron di casa sono finiti. Allora egli fa aprire il *buffet*:

> Andate andate,
> faccio aprire le sale
> colle tavole apparecchiate;
> andate andate,
> c'è d'ogni ben di Dio
> ogni lusso di ghiottonerie,
> vini e liquori a orci.
> potete dissetarvi e sfamarvi
> come tanti porci.

E si ritira nel suo appartamento. Satira? Potrebbe anche darsi; ma soprattutto vita. Vita con tutto ciò che di essa penetra in noi di più molesto per tutte le sue convenzioni, per tutta la sua stupida schiavitù alla quale essa ci assoggetta.

E l'esplosione è delle più franche e delle più moralmente sbalorditoie quando non tradisce un certo dolore che pure serpeggia nelle più intime fibre, e che apparisce qua e là come nella *Mano* e come nell'*Orologio*.

Ma leggete *I fiori*, ma leggete *Postille*, ma leggete una *Casina di cristallo*, e per carità la vostra *pruderie* non si turbi. Il poeta reagisce soltanto contro tutto ciò che voi ed io ci siamo rassegnati da tempo a considerare sempre alla stregua delle idee fatte. Lasciategli questo bell'impeto di sconvolgere tutto ciò che è convenzionale, e soprattutto non vogliate combatterlo con l'arme della logica. Egli non ne ha. Mette tutto a soqquadro per il piacere che ha della liberazione: liberarsi dal tedio di tutto quel complesso di cose, stupide alle volte, che si chiamano le buone usanze.

E la contemplazione di questa bella libertà è un grande piacere: anche quando la moralità non è salva e riecheggia dentro di noi, perché nel fondo c'è sempre un po' di tristezza.

C'è in *Villa Celeste*, per esempio, qualche cosa che mi rammenta la grazia e la freschezza di Villon. Le « pallide dame meste » che hanno dovuto abbandonare la villa, perché non vi vivevano precisamente come devono vivere

delle signore oneste sono le prossime parenti della « belle Gantiere », di « Blanche la Savetière » e delle altre di cui parla una celebre ballata: e Cherubina non v'ha l'aria della « grosse Margot », quando fa in presenza di tutti ciò che una moglettina per bene non farebbe mai se non nell'intimità?...

Puis paix se fait, et me fait ung gros pet....

Così è: Aldo Palazzeschi ha qualche cosa del vecchio poeta francese, risorto in una società meno tumultuosa e più uniforme con in meno i ricordi della scuola. Lo spirito è lo stesso, se non che col tempo s'è fatto più sottile e più penetrante: ed ha valore in quanto resta quello di un poeta personale e sincero.

L'unica manifestazione di insincerità che è da fargli è quella di dichiararsi appartenente ad una scuola. Che gl'importano tutte le teorie del futurismo, che sono tanto e tanto lontane da lui?

G. S. Gargàno.

L'OMERO DEGLI INSETTI

La Provenza, gloriosa di poesia e di sole, può vantarsi d'aver oggi due figli che, d'indole diversa, ma entrambi gravati dal numeroso peso degli anni, propagano e proclamano pel mondo il genio sempre ardente e l'eterna giovinezza della terra madre. Questi due figli sono Federico Mistral, il poeta, e Giovanni Enrico Fabre, il naturalista. Il primo, con la virtù melodiosa del suo canto conquistò il mondo ben presto e dopo aver riempito del suo nome la terra provenzale si assise, ultimo nel tempo, ma non nel merito, tra la scarsa fila dei poeti che paiono non aver cantato solo per una gente e per una patria, ma per tutte le genti e le patrie, ed ebbe lodi, inni, onori, feste a ricompensarlo della balda e squillante fatica durata a cantare a gara con le cicale sotto la vampa del sole gli spiriti più puri e le forme più belle e le leggende più genuine del suo paese. Il secondo, invece, oggi soltanto, nella vecchiezza estrema che s'inclina già sull'ombra del sepolcro, può conoscere la gioia della gloria e, lontano dalle scuole e dalle corti dei cantori, lontano dalle feste e dai tornei e da ogni società d'uomini e da ogni passione mondana, ha vissuto tutti gli anni della sua esistenza realmente a faccia a faccia con la terra, scrutando i misteri e le meraviglie degli insetti, accendo tutte le facoltà del suo spirito soltanto a scoprire e a seguire i fatti curiosi ed infiniti, gli istinti profondi e mirabili che anche nel fimo manifestano e sviluppano una vita che ha gli aspetti della bellezza e i riflessi della divinità.

Il contrasto in cui appaiono i due grandi figli della Provenza è posto in luce più volte, e non senza qualche velato rammarico, da un fedele discepolo del Fabre, il dottor G. V. Legros il quale ha scritto la prima completa, autorizzata, autorevole biografia del grande naturalista, apparsa in questi giorni: *La vie de J. H. Fabre naturaliste par un disciple* (Paris, Delagrave ed., 1913). Troppo tardi si è imposta alla Provenza, alla Francia, al mondo, la fama del Fabre; troppo silenziosamente il Fabre è stato amato fino ad oggi e forse, se alcuni mesi or sono un giornale popolare non avesse con molto clamore annunziato che il naturalista versava nelle più dolorose strettezze finanziarie e non avesse crudamente rivelato in quale vergognosa dimenticanza il Governo improvvido aveva sempre lasciato e lasciava il più grande entomologo vivente, anche oggi, a fronte dell'Omero di *Mirella*, l'Omero degli insetti, come il Fabre è stato chiamato, vivrebbe in una oscurità ingrata ed umiliante se non per lui, pel suo paese.

Eppure il silenzio è ciò che più si conviene ad un carattere e ad un lavoro come quelli del Fabre ed egli stesso, quando vollero soccorrere la sua miseria con voci di scandalo e atteggiamenti teatrali, pregò che la curiosità pubblica lo lasciasse in pace, che la pietà pubblica non gli desse il tormento di una fama tragica e lacrimosa. La tragedia non è fatta pel naturalista che conduce la sua vita nella calma tranquilla del suo rifugio campestre in una casa dove si respirano la sanità intellettuale e la sobrietà morale, dove la religione del lavoro e della scienza vien celebrata con un culto assiduo e quotidiano, ma senza richiami e senza vanti, in un modesto e semplice circolo famigliare, al riparo dai molesti sguardi del mondo e dalla luce del cocente sole provenzale e in un silenzio dove non s'odono che brusii d'insetti e aliti di fronde.

La vita di J. H. Fabre è la vita d'un santo del secolo ventesimo, d'un asceta del tempo nostro che per rinchiudersi con le più umili creature dell'universo, con le api e con i vermi, con le farfalle e con i mosconi, abbia abbandonato risolutamente la società degli uomini ed abbracciato una esistenza in cui la natura occupa il primo posto ed alla quale la contemplazione delle primordiali forme della vita dà l'atmosfera ed il senso.

Pochissimi uomini e moltissimi insetti, anzi la miracolosa infinità degli insetti! Il Fabre, prima umile insegnante di chimica e di scienze naturali, scrittore di libretti scolastici chiari e precisi ma destinati solo ai ragazzi, poi ha abbandonato anche scuola e discepoli, per darsi alle sue ricerche ed alle sue osservazioni, che son la sua fede. Circondata la casupola di Serignan di provvide mura protettrici, accolte nel suo giardino quante più piante era possibile in un folto aggruppamento di vegetazioni diverse, richiamativi quanti più insetti fosse immaginabile, il Fabre ha da sessant'anni deciso che quello sia il suo mondo e non se n'è fatto distrarre da nessuno e da nulla. La sua cattedra è il tavolo del suo laboratorio consunto dagli anni, col pavimento tutto intorno scavato dai suoi passi continui, assidui, immancabili. Il suo altare è il piccolo tavolino tagliuzzato e macchiato dove, intingendo la penna in una boccettina d'inchiostro da un soldo, egli, su certi registretti a righe, inscrive i risultati delle sue osservazioni, consegna i frutti delle sue esperienze lunghe e maravigliose, incidendo con la meticolosità del pensiero e della chiara scrittura sulla povera carta i portenti cui egli solo ha assistito, che egli solo ha veduto e ch'egli solo sa rendere in una prosa così polita ed evidente come nessun'altra prosa scientifica oggi. Il suo riposo lo trova in un giaciglio basso, in un letticciuolo quasi a fior di terra, dai cortinaggi verdi dove si adraia a leggere i classici o a chiuder per poche ore di sonno quelli occhi che nelle orbite incavate dai microscopi e dagli anni ancora scintillano di pensiero, sfavillando d'una luce stranamente fosforescente. Mangia in piedi, non parla quasi mai, non esce quasi mai e quando esce, ancora è possibile che coloro che lo vedono fermarsi all'improvviso e gettarsi a terra ad esaminare un po' di fango, a inseguir con lo sguardo il volubile cammino d'un vermiciattolo invisibile ad altri occhi, lo prendano per un maniaco incorreggibile, per un pazzo modesto e tranquillo che non sappia però del tutto resistere alla sua pazzia. Ancora pochi, a contemplare il suo volto solcato come una rude terra dai solchi dei pensieri e dell'età, il suo volto che par lavorato da un aratro tanto è ormai pieno di rughe e di crepe, sanno comprendere i tesori d'esperienza e di conoscenza che il vegliardo naturalista racchiude nel suo spirito e sanno immaginare quante maraviglie di città misteriose, di opere laboriose, di macchine ingegnose e quanti portenti d'odio e d'amore, d'industria e di fantasia conosca quest'uomo vissuto sempre lontano da ogni città in tumulto, da ogni opera brulicante d'umanità presente, quest'uomo che sorride di compatimento a vedere un aeroplano e a leggere una pagina di estetica filosofica». Ed è naturale. Quanti come lui sono penetrati in quel nero labirinto in cui il minimo segreto che noi possiamo sorprendere partecipa forse più direttamente all'enigma profondo delle nostre finalità e delle nostre origini che il segreto delle nostre passioni più appassionanti e più compiacentemente studiate? Quanti sanno che è possibile salire «de fimo ad excelsa»?

Ho ricordato qual'è la sua cattedra, qual'è l'altare delle sue devozioni e il giaciglio dei suoi riposi. E quanti sono coloro che potrebbero, oltre che comprenderlo, imitarlo? Quanti potrebbero avere la sua eroica e religiosa pazienza d'aspettare stagioni e stagioni e giornate e giornate per sorprender tutti i segreti d'un verme, di rimaner curvo ore ed ore alla luce d'una lanterna e con la lente dinanzi all'occhio per seguir tutti i moti d'un insetto, per assistere alle sue evoluzioni, alle sue trasformazioni, alle sue fabbriche, per veder come si sviluppi il tessuto d'un'ala, come trascorra il letargo d'una larva, come si polisca lo smalto d'una capsula microscopica, come si variopinga il velo d'un'elitra, come si componga, si costruisca e si vari quel tesoro di gemme e di tinte che la natura ha diviso tra gli esseri infinitesimi che vagolano nel fango, permeano la terra, s'armano d'ali pel cielo; come si fabbrichino le minuscole anatomie che sfuggono al nostro occhio nudo, ma hanno lo stesso lineature ed architetture quali il più alto genio non potrebbe inventare e conservare, quali il più alto poeta sarebbe impari a cantare degnamente?

Per riuscire a discernere e a descrivere tante maraviglie, per sorprendere nella vita e nei costumi degli insetti tanti miracoli dell'istinto occorrevano quella pazienza cenobitica, quella umiltà tutta dedizione e sacrificio, quella purità di cuore e d'arte che rendono unico il Fabre negli annali contemporanei dell'entomologia e che infondono nelle sue pagine un così nuovo e vivace spirito lirico da fargli meritare il nome e il vanto di poeta. L'« Omero degli insetti » non ha saputo narrare, al pari dell'Omero degli eroi, lunghe storie appassionanti d'amori e d'odii, di espiazioni e di uccisioni, di combattimenti e di rapimenti, d'assedii e di stragi? Chi ha letto qualche volume dei *Souvenirs entomologiques* del Fabre sa benissimo che le famiglie e le città degli insetti offrono avventure e spettacoli non minori in bellezza e in impreveduto di quelli offerti dalle famiglie e dalle città degli uomini; sa benissimo che nel mondo degli insetti s'affermano leggi e s'attuano eventi mirabili quanto le leggi e gli eventi del mondo umano.

Se questo non fosse, se il campo che il Fabre ha così rudemente e genialmente lavorato non fosse pieno di tanti spettacoli e di tante avventure, di tante leggi e di tanti eventi, non si comprenderebbe la continua e sempre rinnovata emozione del ricercatore, non si comprenderebbe una così paziente fatica durata per diecine e diecine d'anni con una gioia continuamente viva e genuina, come non si comprenderebbe la nostra stessa emozione, la nostra stessa maraviglia che il Fabre per pagine e pagine e volumi e volumi eccita di continuo senza deludere mai. Ma certo bisognava che sul microscopico ed infinito e variopinto mondo degli insetti si curvasse per averne la sincera e continua rivelazione uno spirito rimasto libero e limpido come quello del Fabre. Nella mente del Fabre non sono veli di pregiudizi, stratificazioni di letture ingombranti ed opprimenti, nebbie di velleità filosofiche. Il Fabre si nutre di sempre nuove esperienze, non crede che ai fatti acquisiti e non legge volumi di scienza. Tutti i libri son chiusi per lui, fuorché il grande e profondo libro della natura. Egli non s'impaccia di teorie, non s'inceppa di dogmi. Il suo maestro è il fatto raggiunto dopo l'assidua ricerca, il suo dio è la forza vitale che accende la luce nel sole come negli occhi complicati degli insetti, che colora nello stesso tempo il sangue dell'uomo e il dorso dello scarabeo, che muove nello stesso tempo gli ordini delle costellazioni stellari e gli sciami delle api e delle formiche. Il Fabre è un uomo che guarda, pensa, e nota, e quel che nota racconta con sincerità. Perciò è sempre lucido e puro nello stile come nell'animo, perciò è poeta, perciò dal suo freddo, minuto, coscienzioso, quotidiano esame della natura si leva come un ardor di passione, un fuoco d'entusiasmo che riscalda e brilla nella sua fatica, come nel cuore di chi lo legge e di chi può accomunarglisi. Questa passione e questo entusiasmo avvivano anche il bel libro che il dottor Legros gli ha dedicato e che deve surrogare quelle *Memorie* che il Fabre avrebbe voluto scrivere da sé e che oggi le forze affievolite gli vietano di comporre. Del resto, i dieci volumi dei *Souvenirs entomologiques* non sono forse le migliori memorie che il Fabre possa lasciarci? Tutta la sua vita d'asceta e di poeta è racchiusa in questi dieci volumi con la vita e i costumi degli insetti più invisibili e più strani, più industri e più versicolori. D'altre memorie il Fabre non ha bisogno per trasmetterci la sua eredità di studi e di affetti. Nemmeno aveva egli bisogno di consegnare in altre carte il segreto dei suoi metodi di lavoro. « I miei metodi sono alla portata di tutti », dice egli nella prefazione tutta lucida e modesta che ha voluto con gratitudine apporre al libro del suo discepolo, e par che voglia dire, così, che ognuno di noi avrebbe potuto fare quello ch'egli ha fatto nella sua lunga vita, eguagliare la sua eroica pazienza, [illegible] il suo [illegible], [illegible] il suo [illegible] ed entusiastico amore della [illegible], dell'umiltà e del lavoro.

J. H. Fabre non sospetta dell'[illegible] del suo esempio e non pensa che solo una cosa possono fare i suoi discepoli e i suoi ammiratori, benché possano esser illustri in molte cose come Maeterlinck, Rostand, Rolland: leggerlo con reverenza, imparare da lui la virtù di una disciplina e la maraviglia di un ignoto che nascondono le più impensate fatte del divino, « inginocchiarsi » sull'erba e sulla terra, come direbbe Edmondo Rostand, per studiare e adorare l'infinito che vive e si rivela negli infinitesimi, la magnificenza nei gradini anche più infimi della scala degli esseri.

Aldo Sorani.

MARGINALIA

★ **Il corso di rappresentazioni classiche** di Fiesole si è chiuso con la recita di giovedì a cui assisteva un pubblico immenso, quale nessun spettacolo del teatro romano di Fiesole era riuscito sin qui a raccogliere. Nonostante il completamento della cavea, il teatro è resultato troppo piccolo per la folla degli spettatori. Buon auspicio per imprese future. Già abbiamo detto che questo delle *Baccanti* può essere l'esperimento che segni un passo decisivo sulla via della risurrezione del teatro all'aria aperta. Certo non poteva riuscire più confortante di così. Un pubblico appartenente alle più varie classi sociali, nelle quattro recite di Fiesole ha mostrato per segni sicuri di poter gustare, per lo meno quanto i più applauditi spettacoli moderni, questa tragedia greca, che per molti, per troppi spettatori rappresentava sin qui poco più che un mito. Vogliamo sperare e credere che alle *Baccanti* terranno dietro in un avvenire non troppo remoto altre tragedie riportate dinanzi al pubblico con le musiche, i canti e le danze che nel teatro all'aria aperta costituiscono un elemento necessario. Gli attori italiani hanno dimostrato di non essere inadeguati al cimento. La Compagnia Stabile Romana, della cui interpretazione abbiamo discorso diffusamente una settimana fa, ha fornito un esempio lodevole di quanto la prontezza, la sensibilità e il gusto dei nostri comici può darci anche qui di bello e di buono. Ogni attore è andato affinando, dall'una all'altra recita, la propria interpretazione. Hanno via via guadagnato di misura e guadagnando di misura, come sempre accade, hanno guadagnato di effetto. L'intonazione sobria a nessun testo si addice così bene come a quello della tragedia greca. La declamazione conviene alla retorica, ma la schietta poesia trova il suo più giusto mezzo di espressione nella semplice nobiltà. Anche da questa parte ogni timore deve essere dunque bandito: il teatro classico, come ha ritrovato a Fiesole il suo ambiente ideale, così ha ritrovato nei comici italiani i suoi migliori interpreti. Nessuno vorrà credere più, dopo il trionfale esperimento di questi giorni, nonché alla necessità neppure alla opportunità di un intervento in questo campo speciale di esecutori speciali, scelti fra coloro che posseggano una determinata preparazione, filodrammatici ricchi di cultura classica. Salutiamo dunque il ciclo delle rappresentazioni di Fiesole, che per molti è finito troppo presto, come una sicura promessa per l'avvenire. G.

★ **Intermezzo polemico in una commemorazione verdiana.** — Un benemerito Comitato cittadino col concorso dell'impresa del Politeama Fiorentino ha procurato una commemorazione verdiana che per più versi rimarrà memorabile negli annali di quel teatro. Un gruppo di cantanti illustri, guidati da direttori eccellenti, accompagnati da buone masse corali, venute a noi da Prato e da Pistoia, ha eseguito dinanzi a un pubblico magnifico musiche verdiane scelte fra le più popolari e famose, suscitando un entusiasmo che più volte parve rasentare il delirio. I *Vespri*, i *Lombardi*, il *Nabucco*, la *Forza del Destino*, l'*Ernani*, le antiche musiche gloriose, in una esecuzione degna, e cioè così lontana da quelle a cui sembrano condannate ogni volta che un impresario si ricorda della loro esistenza, hanno scosso i cuori e acceso le fantasie come ai bei tempi, attestando della loro inesauribile vitalità. Il *Rigoletto* e la *Traviata* hanno ritrovato il consenso commosso che da oltre mezzo secolo li ha consacrati capolavori dell'arte musicale italiana. L'apoteosi del Maestro è riuscita dunque per questo verso la più opportuna ed efficace: poiché l'artista era celebrato così nella sua opera, per la sua opera. Oso dire che il busto di bronzo inaugurato in suo onore nello stesso Politeama diventava un accessorio, come le epigrafi, come le corone di alloro, come ogni altro segno esteriore di ammirazione e di omaggio. Tanto più singolare dovette quindi apparire agli spiriti imparziali il discorso commemorativo che Pietro Mascagni, deposta la bacchetta del direttore e inforcati gli occhiali del conferenziere, ha sentito il bisogno di declamare in gloria di Verdi e a vituperio dei critici musicali italiani. A parte la singolarità delle argomentazioni del maestro livornese, che per un curioso errore di prospettiva storica mostrò di scambiare le condizioni *presenti* del melodramma italiano con la causa di Giuseppe Verdi, pronunciando nel nome di questo una difesa di quello, difesa che per esser benevoli chiameremo da Corte d'Assise, basterà osservare la stranezza di una commemorazione polemica in onore di Verdi: del grande silenzioso che sempre si tenne lontano e fu davvero al di sopra e al di là da ogni schermaglia polemica. Se fra le due parti del concerto verdiano per ragioni di euritmia si considerava necessario un intermezzo, meglio sarebbe stato darci quello di *Cavalleria*. Ci avrebbero guadagnato tutti: Giuseppe Verdi, il pubblico e anche Pietro Mascagni. G.

★ **La sposa di Cesare Borgia.** — I francesi — scrive Henry Roujon nel *Temps* — potrebbero vantarsi di essere riusciti a dare una sposa a Cesare Borgia. Si sa come andarono le cose. Luigi XII di Francia aveva bisogno di mantenersi nelle grazie della corte romana per repudiare sua moglie Giovanna e sposare Anna di Bretagna. Il papa Alessandro Borgia voleva ad ogni costo ammogliare il suo terribile figlio Cesare che gli ispirava una spaventata tenerezza. Cesare vescovo a sedici anni, cardinale a diciassette, aveva abbandonato la porpora per la casacca del soldato. Già prete, figlio di prete, sanguinante ancora dell'assassinio del fratello, era, anche in quel tempo, un giovanotto difficile ad accasare. Era stato respinto con orrore dalla principessa di Taranto come « un sanguinario, un parricida, infame per nascita e per cattive azioni ». I politici della *entente* franco-italiana immaginarono in suo favore una « combinazione ». Charlotte d'Albret, sorella del re di Navarra, passava per una delle donzelle più compiute della corte di Francia. Ella brillava tra le damigelle d'onore d'Anna di Bretagna e ciò poteva considerarsi come un brevetto di purità se dobbiam credere a coloro che ci han descritto quella corte come « una scuola di virtù, un'accademia d'onore » e ci han raffigurato Anna di Bretagna come « un'altra Vesta, un'altra Diana ». Brantôme attesta che Carlotta era una delle più belle donne della corte. Il padre, Alain D'Albret, in ogni modo, uomo assai realista, non abbandonò la sua Ifigenia ai sacrificatori politici, che a prezzo di veri vantaggi: una porpora cardinalizia per suo figlio e la facoltà di versare una dote meschina.... Cesare Borgia trasformato in duca Francesco del Valentinois venne in gran pompa a prendere la sua fidanzata francese. Mai matrimonio politico fu preparato con più sapiente impostura, mai i diplomatici mentirono con maggior serenità. Il figlio del papa fu salutato ad Avignone dal più accanito dei suoi futuri nemici, quel cardinale Della Rovere che doveva essere il papa Giulio II. Il Della Rovere scrivendo al papa Alessandro è sul punto di piangere per la tenerezza: « Non voglio nascondere a vostra santità che il duca Valentino è così pieno di modestia, di prudenza, d'abilità e dotato di tante virtù fisiche e morali, che tutti van pazzi per lui. Egli è in alto favore presso il re ». Il figlio del papa fece un ingresso fastoso, ma non troppo elegante a corte. Ai gentiluomini francesi non piacque, ad esempio, quel « carciofo d'oro grande al naturale » che il suo cavallo portava come ornamento sulla groppa! Il matrimonio si fece con pompa e santità, ma in capo a soli quattro mesi Cesare Borgia abbandonava la sua sposa francese per correre a quelle avventure famose in cui la sua fortuna precipitò. Carlotta non lo rivide mai, lo attese invano per sette anni. Vedova a venticinque anni, lo pianse amaramente e si ritirò a vivere piena di virtù e di tristezza nel castello della Motte Feuilly nel Berry.

★ **Rabelais e la topografia romana.** — Rabelais non fu uomo d'un solo studio. Il suo spirito vivo e tenace, incredibilmente penetrante non poteva trattenersi dall'assaporare ogni genere di conoscenza. A causa del suo irresistibile bisogno di sapere, aveva dovuto lasciare l'ordine dei francescani troppo rigido nelle sue discipline ed era entrato verso il 1525 in quello dei benedettini. Ma un bel mattino eccolo scappar di cella invaso dal prepotente desiderio di diventar medico e lo troviamo dottore e professore già celebre a Montpellier nel 1531. L'anno seguente i lionesi gli confidavano la direzione medica del loro Hôtel-Dieu ed anche una cattedra pubblica, e queste mansioni gli valsero di poter all'occasione maneggiare il bisturì. Una volta, per esempio, gli abbandonarono, perché ne facesse l'autopsia, il cadavere d'un malfattore e l'avvenimento fu celebrato da Etienne Dolet in una poesia latina in cui il malfattore vien complimentato per la fortuna toccatagli dopo morte: « O felice bandito che hai avuto la gloria d'aver il corpo aperto da sì abili mani! ». Intanto il creatore della dottrina pantagruelica del « disprezzo delle cose fortuite » s'occupava anche di studi classici e di lingue antiche, faceva seguire ad Ippocrate ed a Galeno, Platone, Luciano e Cicerone ed eccoci avviati a comprendere come mai Rabelais giunse ad occuparsi di.... topografia romana. Nel 1534 Rabelais — ricorda L. de Fourcaud nel *Gaulois Littéraire* — fece parte della missione del dotto umanista Du Bellay il quale si recava a Roma per ottenere dal papa lo scioglimento del matrimonio d'Enrico VIII con la sorella di Carlo V. L'ambasciata era veramente straordinaria e Rabelais, scelto come medico, ci stava bene tra i dottori e i bibliotecari che accompagnavano l'umanista e poeta francese. A Roma Rabelais si occupa di flora e di fauna, ma è anche sempre e molto più invaghito di studi classici e medita subito un'opera che gli pare necessaria e degna di lui: costruire un piano topografico di Roma antica. Rabelais si mette con ardore al lavoro nuovo. Cerca documenti, fa osservazioni personali, studia. Purtroppo i suoi studi sono intralciati e poi interrotti dai lavori della missione e dal richiamo del Du Bellay. Inoltre Rabelais viene a sapere che proprio in quei giorni un erudito milanese, Gian Battista Marliani, sta per pubblicare un'altra *Topographia Romae*. Lo scrittore vuol almeno salvar qualche cosa della sua idea. Si reca a Milano e cerca di persuadere il Marliani a dedicare il suo lavoro a Jean Du Bellay, mostrando all'erudito milanese che il Du Bellay ha sempre protetto quel genere di studi ed ha incoraggiato lui, Rabelais, a comporre un *Disegno di Roma*. Marliani promette, ma non mantiene. La sua *Topographia* esce dedicata al cardinal Domenico di Trani. Rabelais fu burlato atrocemente e rimase assai irritato. Si vendicò della burla quando pubblicò una traduzione francese del Marliani con una prefazione di suo pugno in cui raccontava come erano andate le cose.

★ **Wagner in cerca di denari a Parigi.** — La Biblioteca del Conservatorio, a Parigi, è venuta or ora in possesso di alcune lettere da Wagner dirette all'editore Schlesinger che rimettono sotto una luce abbastanza cruda le tristi condizioni finanziarie in cui il grande maestro versò durante il suo soggiorno nella metropoli francese dal 1830 al 1841. Queste lettere, sinora inedite, ci sono rivelate dal *Temps*. In una Wagner narra allo Schlesinger la straordinaria, insopportabile fatica che deve durare per correggere lo spartito della *Favorita*, affidatogli dall'editore. « Sono un povero diavolo e debbo contentarmi di tutto ciò che guadagno, ma spesso mi sono disperatamente domandato: che cosa mi pagherà il signor Schlesinger per questo lavoro? » In un'altra lettera Wagner deve compiere un grande atto di coraggio. Deve domandare mille franchi all'editore ed usa la precauzione di far precedere l'epistola da questa avvertenza: « Da leggersi in un momento di buonissimo umore! ». La richiesta sembra a Wagner eccessivamente ardita, ma egli ha assoluto bisogno di denaro. Scrive: « Voi m'avete promesso del denaro in questi giorni, magnificamente; ma sapete di quanto ho bisogno in questo momento? Non posso dirvelo e preferisco farvelo indovinare enumerandovi le mie spese che sono: trecento franchi d'acconto sulla mia disgraziata cambiale che scade il 15, altrimenti essa verrà protestata; duecento franchi ad un amico che è stato obbligato, perché io non ho potuto dargli questa somma che gli avevo promessa per l'otto del mese, a farsi protestare una tratta e per conseguenza attende di giorno in giorno il pagamento del mio debito; di più, ho firmato da un pezzo al mio sarto una cambiale di centocinquanta franchi che scade il 15. A tutto ciò aggiungete il fitto e la vita. Voi potreste domandarvi con ragione come avrei fatto a far fronte a questi pagamenti se voi non foste esistito. A questo proposito posso rispondervi soltanto che, senza di voi, sarebbe stata finita per me e Dio sa quel che mi sarebbe successo perché sono stato abbandonato da coloro su cui pensavo di poter contare in caso di bisogno. Non lo nascondo ora e non lo nasconderò mai più tardi che voi m'avete certamente salvata la vita. Prendo ancora fiducia nel mio avvenire e vi ringrazio. Ecco perché naturalmente m'attacco a voi quando si tratta per me di restare un uomo onesto. Voi avete già cominciato a strapparmi dalla miseria, continuate ad aiutarmi ancora e voi conoscerete in me un uomo la cui riconoscenza non avrà limiti ». In un'altra lettera si legge: « È assolutamente necessario, caro signor Schlesinger, che voi mi anticipiate di nuovo cento franchi. Io non so come voi potreste comparire un giorno davanti al tribunale della posterità se si potesse dire: Moritz Schlesinger, il tanto prudente e benevolo Moritz Schlesinger, ha rifiutato cento franchi d'anticipo al futuro ed in ogni caso illustrissimo Riccardo Wagner, in un momento in cui egli era in procinto di partir per la Russia per stender sino in fondo all'Asia le sue relazioni commerciali! »

★ **Il « casus belli » d'un cardinale.** — Felice Cameroni scrisse in uno dei suoi ultimi articoli: « La vita del cardinale Girolamo d'Andrea non è stata ancora scritta, ma si scriverà e si pubblicherà ed allora si saprà che mentre il partito gesuitico regolava la condotta di Pio IX ed il cardinale Antonelli reggeva autocraticamente la segreteria papale, il solo membro del Sacro Collegio che ebbe il coraggio di combattere il sistema politico della Curia Romana rispetto all'Italia fu il cardinale D'Andrea ». Il « casus belli » di questo cardinale, vescovo di Sabina ed abate di Subiaco, è rievocato da G. B. Manieri nella *Rivista Abruzzese*. Quale fu l'origine dei dissensi tra il cardinale e la Curia Romana? Emilio Ollivier scrive in proposito che l'arcivescovo di Napoli, a causa della sua ostilità alla conquista piemontese era stato, per la seconda volta, dimesso dal suo ufficio e costretto a rifugiarsi a Roma. Il cardinale D'Andrea per ragioni di salute si trovava a Napoli e Pio IX gli proibì un tale soggiorno e lo richiamò a Roma. Al richiamo s'aggiunse una condanna straordinaria: un Breve il 29 settembre 1867 gli tolse le insegne del grado e i privilegi cardinalizi con interdizione a funzione attiva in un conclave. La pena era superiore ad ogni rifiuto d'obbedienza, ad ogni colpa non canonica o dogmatica. Che c'era sotto? Non lo si seppe mai precisamente; ma si disse che una visita fatta dal cardinale al principe Umberto di Savoia dispiacesse alla corte pontificia. Fu questo forse il vero « casus belli ». Il fatto sta che il D'Andrea non riuscì a sciogliersi dalle reti dei suoi nemici: più, anzi, scriveva e protestava, più domandava dal papa un processo in piena regola per dimostrare la sua innocenza, più s'ingolfava nella sua disgrazia. La calunnia lo perseguitava ed egli scriveva a Pio IX: « Ha forse la Santità Vostra dimenticato che un leggero scrittore di giornali ebbe a dire ch'Ella aveva fatto parte della *Giovane Italia*? E non è forse recente l'altro scritto sui giornali ch'Ella è stata aggregata alla Loggia di Filadelfia? E che mai si potrebbe pensare della sua passata condotta se il lettore della *Roma dei Papi* ciecamente credesse a tutto quello che il biografo si compiacque di dire della vita di Lei? Dunque, se il dente della calunnia morse sì acerbamente la sua persona le recherà meraviglia che anch'io sia esposto ai dardi della maldicenza e della detrazione di un'*infame fazione*? Ma chi fu l'origine di tante menzogne sparse contro di me? Lo solo fariseo dei giornali così detti *cattolico-conservatori* che Vostra Santità con troppa buona [illegible] protegge... » Il cardinale fu costretto però a chieder perdono, a repudiar le sue lettere, le sue relazioni. Tutto invano. Morì nel maggio del 1868 e la Curia Romana proibì che sulla sua tomba in Sant'Agnese fosse apposto qualsiasi iscrizione o segno commemorativo. Nessuna parola oggi addita le sue spoglie.

★ **I giornali di Livorno nel 1848-1849.** — Livorno fu in Toscana, come si sa, il centro delle teste calde rivoluzionarie al tempo del Risorgimento.

Non poteva non esser priva, quindi, di giornali politici liberali e rivoluzionari e il Guerrazzi stesso che vi imperava e che fu sempre maledico dei giornali e dei giornalisti, vagheggiò pel primo l'idea di fondarvene uno e nel '47 supplicava il governo di lasciargli pubblicare un foglio politico-letterario col titolo: *Il Senso Comune*. Il Rondoni, che nel *Risorgimento Italiano* si occupa di questo giornalismo livornese, ci narra che il governo fu sul punto di dare il permesso al Guerrazzi previo deposito d'una somma allora per quel caso enorme: 300 scudi. Poi la reazione trionfò ed il permesso non fu più dato. Invece del *Senso Comune* sorsero però a Livorno altri giornali: il *Corriere Livornese*, la *Novella Italia*, il *Calambrone*, l'*Inferno* ed altri molti. Il *Corriere*, giornale politico commerciale, cominciò color di rosa e terminò color d'incendio, come un altro foglio politico, sempre più politico: l'*Alba*. La vita del *Corriere* — dice il Rondoni — può dividersi in due periodi: nel primo s'ispira a sentimenti di moderazione, nel secondo precipita cogli eventi e, facendo opposizione al governo, finisce per essere il più autorevole ed energico in Livorno, e forse in Toscana, dei giornali rivoluzionari. Giunge a volere una Costituente a Livorno, applaude e loda il Montanelli, pubblica lettere di Garibaldi.... Quando cominciò il periodo dei tumulti primeggiarono il *Calambrone* e l'*Inferno*. Del *Calambrone, giornale per chi lo compra e lo paga*, titolo che diede occasione ai moderati di rilevare ch'era dunque sempre disposto a vendersi, il primo numero è del 2 ottobre 1848. Dichiarava di bramar « l'Italia veramente Italia con istituzioni uniformi, larghe e democratiche » e di aver assunto quel nome, ch'è quello d'un torrente che sfocia in mare presso Livorno, perché pel popolo livornese andare al Calambrone significa esser poveri « sapendo noi con lieto animo sopportare l'improspera fortuna ». Il *Calambrone* fu aggressivo, satirico, mordace all'eccesso. Chiamò *Bruto terzo* l'assassino di Pellegrino Rossi, maltrattò il papa, spasimò per la *costituente*, finché divenne apertamente repubblicano e pubblicò grida di « Viva la repubblica dell'Italia centrale! ». L'ultimo numero ne fu pubblicato il 19 marzo 1849.... L'*Inferno* « giornale della notte politico-diabolico-bizzarro-letterario-umoristico-fantastico-ridicolo-critico-satirico-pittoresco-teatrale », fu illustrato da più di mille disegni originali all'anno e fu violento e smodato giungendo a definire il papa « un animale ermafrodito che ogni cosa va consumando senza mai nulla produrre », e un monsignore « una mignatta che succhia il gran corpo della chiesa ». Vuol fare piazza pulita della chiesa, della monarchia, dell'aristocrazia e si afferma svisceratamente repubblicano. Non solo, ma l'*Inferno* non esitò ad intercalare tra l'uno e l'altro scherzo anche allusioni pornografiche, articoli sculacciati, immagini sconce contro i propri avversari.... Esso fu, in ogni modo, un bell'esemplare di quel giornalismo politico, acceso, scapigliato e ribelle.

★ Carlo Goldoni e il vocabolario veneziano. — Cesare Musatti pubblica nell'*Ateneo Veneto* un suo denso ed acuto discorso per dimostrare non solo che il Goldoni non ha mai scritto o compilato un dizionario del dialetto veneziano, ma che un dizionario simile, fatto non come quelli che già esistono, sibbene con tutte le regole filologiche ed una conoscenza profonda e penetrante dello spirito veneziano, sarebbe assolutamente necessario a registrare ed a conservare un tesoro linguistico eccezionale. La fama che il Goldoni scrivesse, oltre che le commedie, anche un vocabolario veneziano a servizio delle medesime è una panzana spacciata da G. M. Urbani de Gheltof, il quale essendosi imbattuto, tra le carte di certo librivendolo, in un manoscritto del '700 tutto di pugno, a suo dire, del Goldoni e « consimile a quello posto in fine al tomo XIII delle *Commedie* impresse a Torino per Rocco Fantino ed Agostino Olzati » asserì trattarsi « d'una ristampa che il grande commediografo aveva preparato con opportune aggiunte ». Panzana duplice, ché il Goldoni non scrisse mai il preteso vocabolario. Tuttavia nessuno contesta — soggiunge il Musatti — che egli avesse invece pensato ad un'impresa di questo genere. L'annunciava egli medesimo anteponendo queste parole alle *Massere*, datesi a Venezia nel carnevale del 1755 e stampate tre anni dopo: « Sto facendo ora un vocabolario colla spiegazione dei termini, delle frasi, e dei proverbi della nostra lingua per uso delle mie commedie.... il quale uscirà, a Dio piacendo, quest'anno ». Ma si capisce che a Dio non piacque, perché la cosa restò in progetto come risulta: 1° dalla premessa alle *Donne de casa soa* dove leggesi che avrebbe atteso al vocabolario se sullo scorcio di quell'anno medesimo 1758 non fosse stato fuorviato dai suoi impegni col proprietario del teatro di Tordinona a Roma; 2° dalla dedica dei *Rusteghi* pubblicatisi quattro anni dopo nella quale ribadisce molti desiderarlo, ma credere siano meglio i lettori serviti dando loro la spiegazione sul fatto, anziché distrarli dalla lettura per ricorrere al lessico; 3° da una lettera al Cornaro in data di Parigi 28 giugno 1777 in cui Goldoni informa l'amico che malgrado la buona volontà con cui aveva assunto quest'obbligo non era stato mai in grado di mantenere la parola; 4° dalle *Memorie* donde si trae che vi si accinse, almanaccando tutto al più sopra qualche termine, allorché per un fastidio o l'altro stentava a prender sonno.... Il dizionario del Boerio non supplisce certo a quello del Goldoni stesso. Si può dire che esso anzi è stato compilato senza tener d'occhio le *Commedie* del Goldoni, il che equivarrebbe ad un vocabolario della Crusca che non avesse tenuto conto della *Divina Commedia*! Il Musatti con molti decisivi esempi dimostra gli errori e le deficienze del Boerio e pubblica in fondo al suo discorso un « Saggio di vocabolario veneziano tratto dalle commedie del Goldoni », saggio che lo dimostrerebbe piuttosto chiamato a scriver lui quel vocabolario del quale giustamente rammarica l'assenza ed esalta l'importanza.

★ L'invasione giapponese. — Noi abbiamo assistito in questi ultimi decenni ad uno dei più grandi miracoli della storia del mondo. Una nazione che non era nè occidentale, nè bianca, nè cristiana è certo a gareggiare con le nazioni che si vantano d'essere occidentali, bianche e cristiane. È il Giappone. L'Asia ha compiuto il miracolo di rinascere gloriosa con un popolo del quale appena cinquant'anni or sono sembrava assurdo dire il nome nel novero dei popoli orientali destinati a far parlare di loro. Fatta questa constatazione, sir Valentine Chirol in un profondo articolo del *Times* — scritto a proposito del progetto di legge votato dallo Stato di California per respingere l'immigrazione giapponese dagli Stati Uniti — dimostra che non si può opporre alla volontà del Giappone d'esser posto sullo stesso piede d'eguaglianza delle nazioni civili alcun ostacolo plausibile. I giapponesi che immigrano in America sono, presi in genere, assai migliori di altri popoli immigranti. Non si può negare dunque ai giapponesi quel diritto di naturalizzazione che si concede ad altri immigranti. D'altra parte per separare i giapponesi dai cittadini europei non si può prendere a pretesto il color della pelle in un paese che ha visto combattere la più grande delle guerre civili per ottener l'eguaglianza dei negri con tutti gli altri cittadini della repubblica. Ancora: il numero dei matrimoni misti tra giapponesi ed europei è senza dubbio ancor molto piccolo, ma va crescendo e varie personalità giapponesi ne han dato l'esempio. Potrebbe la barriera del colore esser mantenuta per impedir tali unioni? Anche meno può esser conservata la barriera religiosa perché vi sono già considerevoli comunità cristiane nel Giappone e molti giapponesi delle classi medie ed inferiori si sono già convertiti al cristianesimo; anzi alcuni di questi cristiani hanno già raggiunti alti gradi nei ministeri della Corona e nelle aule legislative. Nella stessa California si trovano comunità e chiese cristiane che hanno pastori giapponesi. Un pastore giapponese diceva allo stesso Chirol che i giapponesi cristiani sono già saliti a circa duecentomila e che vi sono inoltre nel Giappone più di mezzo milione di uomini educati secondo l'etica cristiana.... Né è possibile riconoscere alcuna separazione tra giapponesi ed occidentali nel campo degli studi scientifici e dell'arte. Non v'è ramo di scienza, d'arte, di letteratura che oggi i giapponesi non coltivino, non v'è campo di cultura che oggi i giapponesi non frequentino con vantaggio ed intelligenza. Non ci sarebbe dunque altro motivo da opporre all'invasione pacifica giapponese che questo: la razza. Ma i giapponesi dicono che la civiltà moderna non è più materia di longitudine o di latitudine, di razza o di credo e che in ciò che riguarda attivo o passivo antagonismo alla civiltà moderna il Giappone ha cessato di essere una nazione asiatica. D'altra parte non bisogna dimenticare che ogni giorno che passa segna anche nel Giappone un nuovo progresso della democrazia. Anche questo associa il Giappone alla vita occidentale e non può non incoraggiarlo a penetrare in occidente.

★ Corti d'amore e corti poetiche. — Andrea il cappellano, così chiamato perché fu cappellano del papa Innocenzo IV dal 1243 al 1254, è l'autore d'un libro sulle regole dell'amor cortese, *De arte honeste amandi*, nel quale riferisce i giudizi dati in materia d'amore da alcune dame celebri che la critica ha identificate con Alienor de Poitou, regina di Francia, Allis de Champagne, Maria di Francia, la viscontessa di Narbona, ecc., tutte dame che vivevano nel secolo XII. Prendendo a fondamento questi pretesi giudizi, Raynouard ed altri storici han parlato di dispute d'amore che si facevano tra dame e cavalieri, tra poeti che parlavano insieme di qualche bella e sottile questione d'amore e quando non potevano mettersi d'accordo la sottoponevano alle dame illustri che tenevano corte d'amore aperta e davan sentenze che si chiamavano appunto « sentenze d'amore ». È così che è nata, tra le altre, la leggenda delle corti d'amore di Puy-en-Velay, che nessun documento ricorda, che non sono autenticate da alcuna indicazione. Finora non ci si era accorti che il libro d'Andrea il cappellano è tutto convenzionale e che i suoi giudizi non sono in fondo altro che divertimenti poetici e giuochi di spirito di signori e cavalieri sfaccendati. Non v'è stata mai Corte d'amore in Francia, né al Puy, ma vi è stata in questa città una Corte poetica illustrata oggi da studi che un archivista paleografo, il Jouanne, ha — secondo il *Journal des Débats* — intrapreso con fortuna. Fra i documenti di cui si serve il Jouanne è la *Vita del Monaco di Montaudon*, nella quale si legge che il monaco fu fatto signore nella Corte del Puy e fu incaricato di consegnare lo sparviero a chi se ne fosse dimostrato più degno. Egli avrebbe goduto di questa grata distinzione finché non lasciò il priorato di Montaudon nel 1194 con l'autorizzazione dell'abate d'Aurillac, quando per ordine di Alfonso II re d'Aragona si mise a mangiar carne, a corteggiar le dame, a cantare. Un sirventese del 1194 afferma egualmente che il monaco a questa data « lasciò Dio pel lardo ». La seconda testimonianza è un passo della *Canzone della Crociata contro gli Albigesi* dove si trova che ad un'osservazione fattagli da Jory, il conte di Montfort risponde: « Non spaventatemi! Che colui che non sa decidersi al momento critico perda lo sparviero alla corte del Puy ». Che cosa significa ciò? I romanzi d'avventura ci narrano che le teste di sparviero erano date per premio di bellezza. Ogni cavaliere che si sentiva così forte per sostenere nella lizza la preferenza che testimoniava alla sua dama poteva offrirle uno sparviero che diventava così il simbolo d'una superiorità caramente disputata. Alla corte del Puy si discutevano problemi amorosi e si sottoponevano all'esame di quattro « approvatori » dei componimenti poetici e musicali, essi correggevano e consigliavano i poeti. A questa Corte il dono dello sparviero, a quanto apprendiamo dalla lettura del *Novellino*, aveva un significato un po' speciale. Il cavaliere più coraggioso e più ricco per render nota la sua potenza e la sua volontà di provvedere alle spese della Corte, prendeva e sollevava sul pugno lo sparviero.

★ Il giubileo di Francesco Acri. — L'Ateneo bolognese ha tributato solenni onoranze di colleghi e di discepoli ad una delle sue glorie: il filosofo Francesco Acri. A queste onoranze han voluto partecipare con animo reverente, inviando saluti e studiosi, le più cospicue personalità del mondo del pensiero italiano. Alcuni dei più importanti giudizi intorno all'animo ed all'opera di Francesco Acri sono stati raccolti dal *Resto del Carlino*. Benedetto Croce ha scritto: « Francesco Acri mi è stato noto, prima che dai suoi scritti, dalle battaglie fierissime che, or sono quarant'anni, uomini la cui memoria mi è sacra ed alcuno dei quali era a me legato da vincoli di famiglia, condussero contro di lui. E l'omaggio che io ora rendo, con chiara ed informata coscienza, all'artista, al dotto, al galantuomo Acri, è tanto più fervido in quanto è accompagnato nel mio animo da un sentimento di rivendicata giustizia; tanto più confortabile in quanto mi conferma nella fede che le discordie umane passano e i pensieri e le opere che, attraverso quelle si son fatto strada, restano e rifulgono ». Francesco De Sarlo riconosce nell'Acri una delle figure più eminenti della filosofia italiana contemporanea e scrive che « quando la storia della filosofia italiana del nostro tempo sarà scritta con spirito equanime e scevro da preconcetti, l'opera di lui per quanto piccola di mole rifulgerà della più viva luce anche in confronto di quella dei migliori tra i suoi contemporanei ». G. A. Borgese loda nell'Acri la musicale umiltà di sentimento, la sua anima candida e pudica, la prosa bellissima, il pensiero che lo rende « un precursore di quella nuova apologetica la quale — quale ne sia il valore finale — è fra le correnti più ricche e più vive della coscienza moderna ». Per Giovanni Gentile Francesco Acri è « uno dei pochissimi filosofi che abbia avuto l'Italia dopo il Rosmini e il Gioberti, dei pochissimi pei quali la filosofia non sia stata semplice materia di libri e d'insegnamento, ma la stessa vita dello spirito » e crede il Gentile che tra gli scritti dell'Acri quello cui resterà legato durevolmente il suo nome sia la traduzione di Platone « la più bella che s'abbia in Italia ». Bernardino Varisco accetta la definizione che fa dell'Acri « un mistico di sentimento » e Alessandro Chiappelli lo pone insieme ad Augusto Conti e a Francesco Bonatelli in una triade nella quale all'Acri può darsi il merito d'una mente più filosofica di quella del Conti con lo stesso sentimento dell'arte e una misura maggiore di quella del Bonatelli, in una triade « di pensatori e di maestri che intesero conciliare la loro persuasione di filosofi colla tradizione e colla fede cattolica da essi con aperta sincerità professata ». Tutti gli altri ammiratori dell'Acri lo salutano considerandolo come « il continuatore della grande tradizione filosofica greco-latina ed italiana che ha congiunto la severa profondità del pensiero indagatore con l'arte geniale dell'esprimerlo e del comporlo in forma di sapiente euritmia » per usar le parole di Giacomo Barzellotti.

★ « Neapolis » s'intitola una nuova rivista trimestrale di archeologia, epigrafia e numismatica, diretta da Vittorio Macchioro e Luigi Correra ed edita dal Perrella sotto gli auspici della Commissione Archeologica Comunale di Napoli. Nel primo fascicolo uscito in questi giorni, e ornato di numerose illustrazioni nel testo e di grandi e belle tavole, tra gli altri studi e contributi, ve n'è uno di Adolfo Reinach sulla Nike di Taranto innalzata da Pirro per la vittoria di Eraclea e della quale egli vede una riproduzione ellenistica, ridotta, in una statuetta del Museo di Napoli, offrente una Nike alata librata su di una sfera. Nicola Terzaghi poi vi interpreta alcune scene di vasi italioti, fino ad oggi non bene spiegate, dimostrandole come derivate dalla *Palinodia* di Stesicoro: e come in questa si leggeva, in tali vasi si scorge o Zeus che ordina ad Ermes di trasportare in Egitto Elena che intanto sta conversando con Paride; o i due amanti in colloquio amoroso mentre l'astuto dio li sorveglia pronto a sostituire la donna con una vana immagine di nebbia, come narra Euripide nell'*Elena*; o infine i due che stan per avviarsi col cocchio a celebrare il loro imeneo, allorché invisibile il messo di Zeus si avvicina ai cavalli per impedire il rapimento della bellissima adultera. Il Macchioro infine, con sottili argomentazioni, combatte la teoria formulata dal Patroni sul contenuto trascendentale, ultramondano, elisiaco della ceramica italiota, osservando che studiato di questa lo svolgimento nei suoi vari periodi, appare come essa derivi dai vasi attici di stile bello con scene dionisiache e da quelli di stile fiorito con scene erotiche — da vasi cioè nei quali mai si è pensato di scorgere quel contenuto simbolico che si è voluto scorgere nelle loro derivazioni italiote —; e come pure dall'arte funebre attica e specialmente dalle stele, tale ceramica prenda la scena dell'offerta funebre alla stele o all'*heroon*, scena però realistica e terrena, non simbolica ed elisiaca. Per il Macchioro i vasi delle tombe italiote non furono ideati e foggiati con speciali significazioni perché destinati al sepolcro; ma nel sepolcro furono messi quali arredi domestici, ad ornarlo come avevano fino allora ornato la casa del morto. E tra gli altri argomenti porta quello di otto vasi scoperti nel 1836 in una tomba di Ruvo, e dei quali solo uno reca l'offerta alla stele, mentre gli altri hanno scene mitiche, eroiche, generiche. Fanno seguito agli articoli — e cito ancora una *nota* di numismatica tarentina del Correra su alcuni esemplari rarissimi — la bibliografia, le notizie e gli atti della Commissione Archeologica Comunale, nei quali il Filangeri di Candida riferisce distesamente sul pavimento di mattonelle invetriate che esiste nella cappella di ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara; pavimento di fattura toscana — secondo il Filangeri — e della prima metà del quattrocento, con fiori, animali, rabeschi, teste di cavalieri e di dame, e che è destinato ad andare in malora se non vi si portino quei provvedimenti che il relatore propone. Nel complesso *Neapolis* fa buone e belle promesse; né possiamo far di meglio che augurarle di mantenerle, contribuendo così efficacemente alla conoscenza delle antichità dell'Italia meridionale e della Sicilia.

N. T.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Intorno alla decapitazione del Pindemonte.

Dal professore F. Biondolillo riceviamo e imparzialmente e integralmente pubblichiamo, nonostante qualche parola grossa e l'intonazione alquanto sanguinaria.

Signor Direttore,

A proposito dell'ultima *raspollatura critica* con cui il professor Giovanni Rabizzani s'è divertito a parlar male dell'*Amputatio capitis Pindemontis* di Mariotius Mariotti, e con cui ha voluto fare, citando il mio nome, qualche balorda insinuazione, mi permetta di dichiarar pubblicamente:

1° che il Cesareo s'è ritenuto sempre, e si ritiene ancora adesso, fortunatissimo d'aver avuto, fra i suoi discepoli, il Mariotti e il sottoscritto, e che perciò egli, piuttosto che diffamato, s'è sentito onorato sempre quando qualcuno di noi due ha combattuto in suo nome e a nome dei suoi principî d'arte;

2° che il Mariotti ha decapitato un morto e altri morti decapiterà che vivono ancóra nell'ammirazione di certi vecchi barbassori, perché i vivi saranno, per volere divino, decapitati, anzi *macellati* da me;

3° che il libello del Mariotti non è stato letto per intero dal professore Rabizzani perché questi non ha visto, o non ha detto d'aver visto, l'intensa serietà con cui il mio amico ha parlato del Foscolo negli altri due capitoli intitolati *L'Illusione* e *La Gloria*; e

4° finalmente che il professor Rabizzani.... sarà anche lui, *in nomine Patris et filii*, etc., terribilmente decapitato e macellato.

La ringrazio, signor Direttore, e La riverisco.

Cremona, 19 maggio 1913.

Suo dev.mo
FRANCESCO BIONDOLILLO.

BIBLIOGRAFIE

P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Volume secondo. Firenze, Gonnelli, 1912.

Copiosa mèsse di documenti su artisti e opere d'arte toscana ci si offre in questo secondo volume, come il primo, stampato elegantemente e corredato di buone tavole; documenti i quali, se da un lato illustrano l'attività di pittori, scultori, miniatori ed orafi, da Coppo di Marcovaldo, Salerno di Coppo e prete Insalato, fioriti sullo scorcio del XII secolo, ad Andrea Ferrucci e ad Andrea della Robbia, o illustrano opere che esistevano od esistono tuttora in Pistoia, dall'altro lato lumeggiano curiosamente la vita artistica, ce ne rivelano le consuetudini e gli usi.

Notevole in special modo, tra i sei studi che vanno innanzi a ciascun gruppo di documenti coordinandoli e dilucidandoli, quello sul fonte battesimale del Duomo di Pistoia, commesso nel 1497 a Benedetto da Maiano, il quale si recò nel maggio di quell'anno a Pistoia « a fare e dare il disegnio delle nuove Fonti » ma che non compì poi l'opera. Ché mentre Benedetto moriva il 24 di maggio, il lavoro veniva allogato ad Andrea Ferrucci, e da lui condotto con ogni probabilità sul disegno di Benedetto, come il Bacci argomenta. Ancor più interessante, per i resultati a cui si giunge, è l'altro studio sul bassorilievo con la Vergine e il putto tra angeli, e sulla volta di terracotta smaltata che stanno all'ingresso del Duomo di Pistoia: opere — specialmente il bassorilievo — tolte dal Bode ad Andrea, già vecchio, e assegnate al figlio Giovanni. Ma il Bacci, con la scorta di nuovi documenti, dimostra che Andrea stesso il 26 di luglio del 1505 era a Pistoia con un garzone e con un figliuolo a iniziare l'opera di collocamento della volta e del bassorilievo della Vergine e vi si tratteneva a tale scopo

ventotto giorni. Questi documenti ci provano pure che tale bassorilievo fu portato a Firenze insieme coi pezzi della volta smaltati di bianco e d'azzurro, ma che le rosette furono dorate sul posto; così che abbiamo un particolare ignorato della manifattura robbiana. Nel complesso, un secondo volume, che ci fa desiderare un terzo ed un quarto.

N. T.

ANTONINO GIORDANO, *Il sentimento della patria in Dante*, Roma, Società editrice D. Alighieri, 1913.

È un discorso pieno di fervore patriottico. Antonino Giordano vede, come è naturale, in Dante il più alto assertore della italianità, il più alto spirito della nostra stirpe; ed a lui si rivolge e da lui attinge in questi tempi nei quali l'Italia si è ridestata ai nuovi destini.

La morte di Arrigo VII di Lussemburgo fu un fiero colpo per il poeta; ma ecco allora la poesia sostituirsi all'azione, e nascere il poema della patria con le terzine che hanno il vigore di un esercito alla difesa ed all'assalto. Il « ghibellin fuggiasco » faceva così le sue vendette contro i malvagi che rovinavan l'Italia e toglievano a lui di rivedere il dolce nido perché era stato amatore della giustizia. Poiché la sua rettitudine è superiore ad ogni dubbio: anche nell'invettiva più atroce, egli è giusto: né ebbe ragione lo Schlegel, quando al patriottismo di Dante rimproverò lo spirito altero e inflessibile e l'asprezza ch'egli definì ghibellina. Così il Poema nacque, nella nuova lingua volgare, nella lingua che ad ogni parola, ad ogni accento, ricordava all'Alighieri la sua terra lontana, e che doveva per lui divenire l'idioma della nazione, dell'« umile Italia » di cui egli stesso fu il Veltro. « L'Italia — afferma ottimamente il Giordano — non sarebbe risorta, se il pensiero dantesco non avesse governato il cuore degli italiani ». Diverso fu, più tardi, il pensiero dell'altro grande assertore d'italianità, del Machiavelli; ma l'uno e l'altro tendevano a un fine, e i loro pensieri si integravano nella risorta futura grandezza d'Italia. E da Dante derivava le più alte audacie del suo pensiero anche Michelangelo; e da lui derivava, più tardi, il nuovo pensiero unitario e lo spirito laico, benché cristiano, dell'Italia nuova.

Questo, in breve, il contenuto del discorso: il quale, più che una austera disamina critica, vuol essere un inno fervido e innamorato al gran padre Dante. Onde questi, più che nella luce storica in cui cerca di collocarlo la critica moderna, è considerato in una luce di poesia che non lo falsa, ma che lo trasfigura. E lo stile del Giordano è vivace, colorito, impetuoso, come si conviene all'indole del suo discorso che dal pensiero del Divino Poeta vuol trarre gli auspici per l'avvenire.

G. L.

GIOVANNI CHEVALLEY, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo*. Torino, S. T. E. N., 1912.

Ottimo questo « contributo alla storia dell'architettura piemontese » come l'autore modestamente lo chiama.

Dopo un accenno alle *cassine* di campagna del tempo di Emanuele Filiberto e che facevan meravigliare per la loro povertà l'ambasciatore veneto Giovanni Correr, dopo un ricordo delle ville seicentesche ruinate durante le lunghe guerre, e specialmente nel memorabile assedio del 1706, o guaste da malintesi rifacimenti — sì che di quel secolo, oltre pochi e trascurabili resti, rimangon soltanto il Valentino e la Reggia di Diana alla Venaria — parla diffusamente l'autore degli architetti che lavorarono in Piemonte tra il XVII e il XVIII secolo: dal Guarini all'Iuvara e ai suoi continuatori. Dell'Iuvara fa, anzi, quasi una completa biografia, seguendolo da Roma, ove dipingeva scene pel teatro di marionette del cardinale Ottoboni — e grande scenografo fu sempre anche come architetto — a Messina ove lo trovò, per sua fortuna, Vittorio Amedeo II, e a Torino. Quivi, architetto reale nel 1714, ideatore di quartieri e di piazze, disegnatore di chiese e di palazzi, costruttore della Basilica di Superga, che in soli 14 anni levò sul colle eccelso, riattatore del Castello della Venaria, dette l'Iuvara alla città tutta l'impronta sua.

Il seguente capitolo è dedicato alle ville settecentesche, studiate in ogni loro parte costruttiva, decorativa e d'arredamento, col sussidio di piante, di prospetti e d'alzate, e di nitide illustrazioni: dai giardini e dai parchi sapientemente architettati, ai vasti e magnifici cortili d'onore; dagli atrii sontuosi, dalle fantastiche gallerie, dai saloni tutti stucchi e pitture, ai gabinetti civettuoli, ai salottini tappezzati di allegre carte cinesi, adorni di mobili impiallacciati di legno di rosa e di violetta, di lumiere a cristalli, di ventole dorate e colorite, tra uno specchio e uno stucco, tra un paesaggino e una scenetta popolare.

Un cenno storico artistico d'ogni singola villa chiude questo volume che mira giustamente a colmare una lacuna più volte lamentata nella nostra produzione di libri d'arte in confronto, ad esempio, della produzione inglese; ché raramente le magnifiche nostre ville italiane attraggono i nostri studiosi.

N. T.

Annuario dei Musicisti. Roma, Casa Editrice « Musica », anno I, 1913.

Come lo indica il titolo, si tratta di una pubblicazione destinata a raccogliere anno per anno i fatti e i dati più salienti della vita musicale italiana, a segnalare i nuovi valori musicali e a raccogliere in un fascio quelli che già si sono affermati. Il giornale *Musica* che da Roma segue con lodevole diligenza e con calore di entusiasmo il nostro movimento musicale rilevandone gli atteggiamenti più moderni, ha applicato questi suoi criterii di modernità, per quanto era possibile, anche a questa pubblicazione che è di lui un'emanazione diretta ed ha fatto senza dubbio opera utile e degna di lode. Questo *Annuario* è riuscito infatti un'opera di facile e piacevole consultazione, contenente un'effemeride storica, pezzi di musica, autografi, illustrazioni e soprattutto ritratti e notizie sui nostri musicisti che diversamente sarebbe cosa lunga e malagevole il procurarsi. È insomma una di già abbastanza fedele riproduzione del nostro attuale ambiente musicale; riproduzione che l'esperienza renderà sempre più esatta e completa negli anni avvenire.

C. C.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Un buon contributo alla storia del teatro italiano che è in parte da fare e in parte da rifare è quello di Riccardo Zagaria, intitolato *Vita e opere di Niccolò Amenta* (Bari, G. Laterza ed.). Su questo autore già apparve un diligente studio di V. Colavolpe, e ora lo Zagaria raccoglie tutto ciò che di lui ci è dato conoscere. Dopo averci descritto l'ambiente in mezzo a cui egli s'imbatté a vivere, e le vicende a cui soggiacque il teatro napoletano che dalla commedia erudita, di cui è uno dei più illustri rappresentanti G. B. Della Porta, passò all'imitazione delle molte commedie spagnuole, di *cappa e spada*, *eroiche e sacre*, l'autore ci mostra Niccolò Amenta come uno che insieme ad Andrea Belvedere si oppose al cattivo gusto del suo tempo. La riforma belvederiana non fu di grande portata, perché in gran parte formale; ma già il cercare la naturalezza del dialogo era un fatto non trascurabile; e il successo presso il pubblico colto e ristretto al quale egli si rivolgeva non gli mancò. Ben più importante fu l'opera dell'Amenta che mirò ad un rinnovamento più sostanziale; e se per lui il successo fu più contrastato, il fatto è dovuto alla più alta mèta a cui mirava. Certo egli non ebbe qualità di primo ordine, e presto l'opera sua fu dimenticata, ma una certa azione l'esercitò pure riprendendo la tradizione classica e rimettendola in onore. Cominciò con un lavoro negativo riguardante la forma della commedia e gli elementi interni. Lasciò da parte il prologo ritenuto inutile quando l'azione era chiara; « sconfessò la rilassatezza morale dei personaggi, la scostumatezza del parlare e dei portamenti amorosi, la sguaiataggine dei servi e dei ghiotti, la stoltezza del *napoletano* che destava il riso più eccitando la beffa che il piacere, il viluppo eccessivo dell'intreccio, la falsità del dialogo, la goffaggine della sceneggiatura; nel dettato riprovò le gonfiezze e le contorsioni dello stile, l'impurità e la improprietà della lingua, l'enfasi, le esagerazioni invano tentanti di coprire l'assenza completa del sentimento ». Se non che nella parte positiva della sua riforma, ritornò a quell'ordito cinquecentesco oramai troppo abusato; sicché in fine tutte le sue commedie, delle quali l'A. ci dà una breve analisi, si riducono sempre al motivo fondamentale di due giovani che si amano e sono contrastati nel loro affetto dai genitori, quando alla fine un impreveduto e lieto accidente ne favorisce le nozze. Quasi sempre i tipi sono presi dal teatro plautino o terenziano, o dalla commedia erudita italiana; ma qualche tipo è pur preso dalla vita contemporanea e presentato con una certa vivezza. E a questo si riduce poi, tirando le somme, il merito maggiore dell'Amenta. Del quale lo Zagaria esamina pure le opere e di lirico e di satirico; ma giustamente le pregia nei loro giusti termini. Come poeta erotico egli fu un arcade. Vale di più come satirico e alcuni dei suoi capitoli servono anche ad illustrare le sue idee letterarie e hanno una certa vivezza di movimento e un « colorito simpaticamente famigliare ».

In sostanza è uno scrittore che ebbe l'intuizione di un'arte nuova, ma non forze sufficienti per staccarsi dalla tradizione, indice di una tendenza, che tardò ancora a dare tutto ciò che essa intravedeva confusamente, ma indice non del tutto da trascurare.

* * *

A beneficio del restauro della Cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia, il Comitato ha dato fuori per le stampe un bel volumetto, ove ad un testo accurato di P. L. Rambaldi fan seguito più che cinquanta nitidissime tavole: queste offrendo del monumento le opere più insigni e della Cappella alcune vedute prese innanzi che il fuoco la rovinasse, e ciò che oggi rimane; quello, dopo un cenno storico, guidando il visitatore attorno la chiesa, narrando i fasti veneziani che v'ebbero luogo, e della Cappella raccontando le origini, descrivendo le perdute bellezze, dando notizia del promosso restauro. Il quale non può consistere — osserva il Rambaldi, giudiziosamente — in un ripristino che sarebbe una falsificazione, ma nel « ricollocare a suo luogo ogni relitto, ricongiungere i frammenti all'opera mutilata, risarcire le parti dell'architettura rovinate o consunte, completare altre membrature puramente architettoniche della cui sagoma si abbia il certo disegno ». Quindi nell'avancorpo della Cappella si restaurerebbero il pavimento, le porte, le finestre, le lapidi, il cornicione; nel presbiterio pure sarebbe risarcita tutta la decorazione architettonica, mentre le « opere di stecca e di scalpello rimarrebbero come la sventura le ha ridotte, aggiuntivi solo i frammenti, tuttora in bell'ordine conservati in una vetrina del Museo Civico, con poche altre pietre ». Un restauro condotto con tali criteri non può che sodisfar tutti quanti, mentre a tutti quanti visitavano l'insigne monumento troppo addolorava e stringeva il cuore la devastazione del fuoco cui si era aggiunta la lunga noncuranza degli uomini.

NOTIZIE

Conferenze e Concerti

★ **I cantori della Cappella Russa di Firenze** diedero lunedì scorso, sotto la direzione del maestro Harkévitch un « grande concerto vocale » che ha conseguito un esito assai buono. Questi cantori sono pochi di numero (undici, se non erriamo) e se alcuni hanno ottime qualità vocali — abbiamo notato un basso di eccezionale potenza e profondità — non possono certo darci quell'insieme armonioso ed equilibrato che, in tal genere di musica, solo da masse numerose si può ottenere; le compongono così si dimostrano « musicali » in sommo grado, superano ardue difficoltà d'intonazione con encomiabile maestria e danno delle interpretazioni piene d'anima e di colore. Fra queste interpretazioni notiamo come le migliori quelle del *Credo* di Grecianinoff — col concorso del soprano solista signora Morfini (composizione molto suggestiva e meritamente fatta replicare), *Quiete crepuscolare* di Cesnokoff, una descrizione di tramonto su un lago pittorescamente e passionatamente efficacissima, l'*Addio del cosacco* e la *Danza campestre* di ...nenoff entrambe bissate.

L'aver saputo da un complesso esiguo di cantori trarre effetti veramente notevoli va certamente ascritto a grande lode pel maestro Harkévitch, il quale ha mostrato di possedere serie qualità di concertatore e di musicista. Contribuirono al successo dell'interessante audizione la signora Sophie De Figner che cantò alcune composizioni di autori russi spiegando squisite doti di eletta cantatrice e la signora Olga Jaraeff pianista che fu assai apprezzata specialmente in un *Grande Étude de concert* di Arenski. Fra le varie manifestazioni della nostra vita musicale concertistica, questa offertaci dalla colonia russa di Firenze non è certo fra le meno simpatiche e interessanti.

★ **Giulio Caprin** ha tenuto al *Lyceum* la seconda delle « rassegne parlate » intorno a libri e ad avvenimenti letterari recenti, ed ha discorso con mirabile eleganza e precisione di parola dell'ultimo libro di Guglielmo Ferrero *Fra i due mondi*. Il Caprin non è stato pago d'una « rassegna » superficiale, anzi ha fatto molto più d'una « rassegna »: è sceso nell'intimo del pensiero del Ferrero non solo caratterizzando il libro ed i personaggi che vi si muovono, ma anche riagitando i problemi che vi sono discussi, in modo da renderli vivi ed interessanti alla curiosità degli ascoltatori e delle ascoltatrici. Così l'esposizione del libro del Ferrero è riuscita, per merito dell'espositore, chiara ed attraente anche a coloro che non avevano letto il volume, essendo il Caprin stato abilissimo a chiarirne con la sua parola la sostanza teorica ed ideologica. Il pubblico assai eletto e numeroso che affollava la sala ha rimeritato la fatica del conferenziere con molta effusione d'applausi e d'elogi.

★ **All' « Institut Français de Florence »** abbiamo assistito martedì scorso ad uno di quei « Concerts de musique de chambre » che M. Paul-Marie Masson dirige ed organizza con tanto amore e con sì alta competenza. Ne era attrattiva principale Mme. Mary Christine « de l'Opéra de Montecarlo » che si presentò in due riprese in un duplice programma settecentistico e moderno. Nell'*Adieu d'Iphigénie* di Gluck e più nel *Plaisir d'amour* essa mostrò di possedere, oltre ad una voce bella e ben timbrata, uno stile perfetto. Il suo organo vocale — che ad una prima audizione ci parve più adatto alle dolci espressioni del sentimento che non a quelle violente del grande dramma — ci sembrò alquanto sacrificato nelle *Divinités du Styx* di Gluck cantate però con grande sicurezza ed efficacia di accento. In due originali liriche di Gabriel Fabre e di Henri Duparc e specialmente in *Mandoline* di Claude Debussy — che dovette replicare — la esimia cantante seppe viepiù spiegare la sua arte delicata e meritarsi applausi infiniti. La parte istrumentale del concerto era rappresentata dal 1° *Concerto* di Rameau per piano, violino e violoncello — interessante dal lato storico — che i professori Modena, Maglioni e Baragli eseguirono con lodevole affiatamento, e dalla *Sonata* per violino e piano di César Franck, la genialissima composizione dalle intenzioni superbamente sinfoniche, più *suite* forse che *sonata*, ormai nota a tutti i buongustai e per sempre fonte di vivo interesse. I professori Maglioni e Modena le diedero un'interpretazione più analitica forse che non sintetica, più di riflessione che non d'impeto lirico, ma non perciò meno lodevole e artisticamente commendabile. Entrambi ebbero meritati applausi, che nel Modena vollero anche salutare, oltre all'accompagnatore valente, il musicista finissimo che sa cimentarsi, con fortuna, in ardue interpretazioni pianistiche.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ⁱ dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 22 — 1 Giugno 1913 — Firenze

SOMMARIO

Gli uomini dell' "Antologia" e dell' "Archivio"

L'anniversario di Curtatone e Montanara è celebrato ogni anno con solenne cerimonia in Santa Croce; in nessun altro luogo potrebbe più degnamente essere rievocato l'episodio glorioso del 29 maggio 1848. Episodio glorioso, ma non certo di grande importanza militare o politica; esso tuttavia ha un alto valore d'italianità nella genesi del Risorgimento, poiché segna il trapasso da un periodo di preparazione della coscienza civile della gioventù toscana all'azione sui campi di battaglia: a Curtatone e a Montanara è ripresa in certo modo quella tradizione, interrotta a Gavinana.

Chi educò quella coscienza nazionale?

In Santa Croce quest'anno due lapidi sono state scoperte vicino al monumento di Gino Capponi: l'una a ricordare Niccolò Tommaseo, l'altra Giampietro Vieusseux. Quei tre nomi richiamano alla memoria tutto un fecondo lavoro di preparazione della dignità e della coscienza nazionale, rievocano altri nomi di collaboratori, che Giampietro Vieusseux seppe abilmente raccogliere attorno a sé per un'opera intellettuale che non fu meno utile alla causa del Risorgimento di quel che non fossero le cospirazioni o le rivoluzioni. Da quella preparazione intellettuale derivavano gl'ideali patriottici, che sui campi di battaglia i giovani toscani seppero affermare col loro sangue.

Così la rievocazione di quella data ben si accorda alla rievocazione dei nomi degli iniziatori.

* * *

Dal 1820 al '48 la Toscana non è stata agitata da alcun tentativo di rivoluzionari, al martirologio italiano essa dà pochissimi nomi di suoi figli. Ciò nonostante in quel trentennio la Toscana offre un grande coefficiente d'italianità e di pensiero liberale con svariate forme d'attività e d'influssi. È tutto un moto tra liberale, umanitario e nazionalista che per anni ed anni converge attorno alla figura di Gino Capponi, il quale, e per la cecità, e per il suo temperamento poco fatto alla pratica, non sarebbe pienamente riuscito a dar vita a quel moto, se non avesse incontrato in Giampietro Vieusseux un pratico di genio. È tutto un moto d'idee, più che di fatti; ma appunto per ciò la sua azione si esplica al di fuori della Toscana; e Firenze si considera non come la capitale del Granducato, ma come la capitale dell'italianità.

« Buon porto allora Firenze — così scriveva Niccolò Tommaseo — dove esuli d'altre parti d'Italia valorosi, e i libri e giornali stranieri non vietati, e la censura della stampa più mite e mite il governo; e per tali agevolezze, e per la dolcezza del clima, e pe' grandi esempi dell'arte, convenire a non breve dimora e a fermo ospizio di uomini illustri.... e per il loro conversare e per l'aspetto stesso destarsi idee varie e opinioni diverse venire a riscontro ». Il gabinetto di lettura del Vieusseux era appunto il convegno di quegli uomini illustri, che il Tommaseo ricorda.

Né soltanto gl'illustri nelle lettere e nelle scienze dell'Italia e dell'Europa: in quelle sale il Leopardi, il Colletta, il Giordani, il Manzoni, il Michelet, il Platen, il Dumas e il Savigny, e i patriotti d'Italia più illustri: Carlo Poerio, Gabriele Pepe e un giovane nizzardo, che profugo, andava in America: Giuseppe Garibaldi.

Il gabinetto era stato aperto nel gennaio del 1820. « Più letterario e più scientifico era questo — così lo descrive il Tommaseo — che i più cospicui di Parigi; e alla scelta dei giornali migliori faceva accompagnatura la copia dei minori: e ai libri da leggere piacevoli o per le novità curiosi, aggiungevansi altri di più sodo sapere e di costo. In una stanza i giornali letterari, in un'altra i politici specialmente francesi, in una i fogli minori italiani. I fogli e i libri e le faccende vennero via via con gli anni moltiplicando, sì che dai due primi piani del palazzo Buondelmonti (in piazza Santa Trinita) e' dovette salire al terzo, e sopra murarci un quarto da ultimo ».

Il gabinetto era aperto a' primi del 1820, e nel settembre dello stesso anno usciva l'annunzio dell'*Antologia* e nel gennaio dell'anno seguente il primo numero. Quel giornale che Gino Capponi già da tempo aveva vagheggiato veniva alla luce mercé Giampietro Vieusseux; egli aveva saputo dare forma e materia ai disegni che, indeterminati, ondeggiavano nella mente di Gino Capponi.

L'*Antologia* non fu, né poteva essere, un giornale politico, e mal si appone chi voglia avvicinarlo alla *Giovine Italia*; ma essa riuscì non meno efficace di ogni altro mezzo alla educazione della coscienza nazionale. Il Vieusseux così significava i suoi intendimenti: « far conoscere agli stranieri l'Italia e l'Italia a sé stessa; difendere le sue glorie, incoraggiare i suoi sforzi senza ricorrere a viete declamazioni, ad adulazioni funeste; additare ai pensieri degl'Italiani uno scopo non mai municipale, ma nazionale.... l'*Antologia* deve esser tutta nazionale, da adempiere il voto unanime degl'Italiani ».

E l'opera dell'*Antologia* fu veramente tale; « gli esuli fuori d'Italia - scrive il Tommaseo - leggendo gioivano; taluno in quella lettura, che gli rappresentava vivente la perduta patria, lagrimava ».

Ché se nei partiti politici, nelle sètte diverse, negli stessi ideali patriottici furono allora divisi gl'italiani, che dall'antico spirito di fazioni ritraevano ancora sensi d'intolleranza; quegli stessi italiani, così diversi per idee politiche e per temperamento, da Giuseppe Mazzini a Gino Capponi, Giampietro Vieusseux raccoglieva e accomunava insieme in quest'opera di nazionale rinnovamento. La quale né fu, né è quindi da considerare soprattutto come opera letteraria, ma civile nel senso più elevato della parola. Le questioni giuridiche, economiche e sociali furono non meno delle letterarie trattate; ed è singolare cosa il notare letterati, come il Capponi e il Colletta, indugiarsi su trattazioni di questioni agrarie. Nell'*Antologia* fu proposta per primo dal Lambruschini una Cassa di Risparmio; il conte Alfieri di Sostegno ragionò del commercio libero, più di vent'anni innanzi che il conte di Cavour l'attuasse; Giuliano Ricci affrontava le questioni dei Sansimoniani sul diritto di proprietà; il Mayer e il Forti, trattando degli studi di economia politica additavano l'operosità scientifica dell'Università di Palermo « affermando in onore della Sicilia che gli sforzi di quelli isolani tornano in comun lode del nome italiano ». È tutta insomma una serie di articoli che mirano al rinnovamento civile, condizione indispensabile al vero risorgimento politico.

* * *

Le questioni agrarie ed economiche richiamavano l'attenzione degli scrittori sul popolo: quei saggi così imperfetti di economia e di agraria hanno un grandissimo valore: elevare il popolo economicamente, moralmente ed intellettualmente fu una parte degl'ideali di Giampietro Vieusseux e dei suoi amici; Pietro Thouar, Enrico Mayer e Raffaello Lambruschini furono i collaboratori preziosi di quel nobilissimo programma.

« Io vivevo oscuro e solingo — così narra il Lambruschini — in una villa paterna.... vivevo studiando per me, e non potevo mai sognare che fossevi alcuno il quale dovesse cercare di me. Ed ecco un bel giorno veggo apparir persona che cerca di me. Uomo già provetto ma non vecchio, gentile e franco di quella franchezza benevola e disinvolta.... Era il Vieusseux. Io l'accolgo come si accoglie chi ci entra subito nell'animo; chi, non mai conosciuto, pur ci pare di aver conosciuto per sempre. Si parla, e un giornale agrario è il soggetto del conversare perchè era il fine della visita. Io espongo le difficoltà dell'opera; il Vieusseux le appiana.... ». Così sorge il *Giornale Agrario* nel 1826, che il Vieusseux avrebbe voluto piuttosto chiamare: *Giornale dei contadini*.

Quel solitario, che viveva tra i libri e i campi, era tratto dal Vieusseux a scrivere, ad operare per il popolo. « Il programma del *Giornale Agrario*, stampato dall'*Antologia* nel 1826, era il mio primo scritto — notava il Lambruschini — e avevo toccato il 38° anno di età ». Da lì a pochi anni diveniva uno dei più operosi scrittori per l'incremento dell'istruzione popolare, e nel '36 pubblicava la *Guida dell'Educatore* avendo a collaboratori il Mayer ed il Thouar. L'editore della *Guida* è sempre il Vieusseux. Editore e consigliere; tra le lettere inedite del Vieusseux, segnalatami dalla cortesia di Francesco Baldasseroni, che con sapienza ed amore attende a uno studio sull'*Archivio Storico Italiano*, una ve n'ha diretta al barone Ricasoli, in cui il Vieusseux indicava all'amico, che gliene aveva fatto richiesta, i libri più adatti di lettura per i contadini nelle veglie invernali.

Allo stesso Ricasoli il Vieusseux, dando notizia il 29 aprile 1841 della soppressione fatta in Piemonte « dell'aureo giornaletto delle *Letture popolari* », aggiunge: « Vedrò se ci sarà mezzo di far rivivere in Toscana con forma Toscana questo cibo per il popolo.... spero nell'aiuto del Lambruschini ».

L'educazione intellettuale e morale del popolo è in cima ai pensieri di questi scrittori. Alla istruzione popolare il Lambruschini aveva già pensato, eccitando fin dal 1831 con parole bellissime l'istituzione delle Sale di asilo per l'infanzia, e promovendo le scuole di mutuo insegnamento. Quando il '48 avrà allargato il campo delle questioni interessanti il popolo, il Lambruschini con i suoi amici Vincenzo Salvagnoli e Bettino Ricasoli si volgerà nel giornale *La Patria* all'educazione politica di quel popolo, di cui egli e i suoi amici avevano fin qui curata l'educazione civile e morale. Il trapasso era ben logico: ma pochi avevano, come quei valentuomini, pensato a far precedere e ad accompagnare l'educazione civile all'educazione politica del popolo italiano.

Era naturale che l'*Antologia* fosse mal vista dai reazionari. Un giornale di quel degno principe, che fu il Duca di Modena, *La Voce della verità*, assaliva furiosamente l'*Antologia*, e segnalava ai poliziotti dell'Austria quel *giornale pestifero dai proponti iniqui*.

Le vicende per la soppressione dell'*Antologia*, nelle quali risplendono le virtù civili di Niccolò Tommaseo e di Giampietro Vieusseux, furono messe in luce da Paolo Prunas nel noto ed ottimo libro sull'*Antologia*.

Un epigramma era affisso in quei giorni sulle cantonate delle vie di Firenze:

> Alla mente sovrana
> Del sapiente Granduca di Toscana
> È piaciuto vietar l'*Antologia*.
> E la ragion qual'è?
> Perchè contraria al Re,
> Trattò con poco onore
> D'Austria e di Russia il sommo imperatore.
> Non so chi nella testa
> Gli ha messo questi grilli.
> Doveva ben riflettere
> Che mai l'*Antologia*
> Non ha preso a curar degl'imbecilli.

* * *

L'attività degli amici di Giampietro Vieusseux non poteva essere arrestata da principi e da poliziotti; essa trova nel 1841 una via nuova, che conduceva anch'essa gli spiriti italiani all'ideale vagheggiato. Era la via che Ugo Foscolo aveva indicato, esortando gl'italiani allo studio della storia.

Modesto in apparenza l'intento: raccogliere e pubblicare cronache e documenti della storia d'Italia, continuare, quasi direi, l'opera di Lodovico Antonio Muratori. Il disegno era stato vagheggiato già da tempo dal Vieusseux che in una lettera del 29 marzo del '41 scriveva: « Sono più di 15 anni che io pensavo a una raccolta di opere storiche ». Scrivendo al Parravicini, egli così avvertiva: « L'*Archivio* deve essere niente più toscano che lombardo, romano, piemontese o napoletano; esso deve essere un monumento innalzato alla Patria comune ». E a Francesco Scoti nello stesso torno di tempo: « L'*Archivio Storico Italiano* non è una speculazione libraria, è un progetto fatto con il marchese Capponi e Niccolini per mero spirito di nazionalità ».

L'invito era accolto con entusiasmo; e ben se ne comprendeva lo spirito che doveva informare l'*Archivio*. « Spero — così rispondeva al Vieusseux il Ricasoli — che il Capponi varrà solo ad imprimere nelle pagine di questa raccolta storica, un carattere, un sentimento, un'azione, che risvegli i cuori italiani a rimirare una volta a questa cara nostra Patria ».

Il Capponi si rivolgeva ai più autorevoli storici italiani: il 27 marzo '41, scrivendo a Cesare Balbo lo esortava a collaborare all'*Archivio*: « Faceste un utile ed ottimo libro in quella vita di Dante; ora che fate voi? Vi raccomando questa povera storia nostra. A voi, che avete scienza e abitudine e belli esperimenti fatti, e inclusive occhi, lavorate sulle parti più difficili ».

Ho trascritto questi passi di lettere dal minutario conservato dalla Deputazione di Storia patria, fonte preziosa, su cui il Baldasseroni attingerà per la storia dell'*Archivio*. Poiché quest'anno nel 50° anniversario della Deputazione fu ottimo consiglio celebrare la ricorrenza con una raccolta di scritti che dell'*Archivio* e della Deputazione narrassero le vicende. La Deputazione, istituita nel 1863, è stata la continuatrice dell'*Archivio*, che fin dal 1854 da una semplice raccolta di testi si era trasformato in una vera e propria rivista storica.

Dalle pagine di quella rivista si può dire scaturisca la storia della storia d'Italia negli anni che prepararono e accompagnarono il nostro risorgimento politico: tradizione gloriosa, che anche oggi continua.

* * *

Giusto è dunque che il 29 maggio abbia richiamato alla memoria con i soldati della patria, gli educatori della coscienza civile e nazionale e ricordato col Vieusseux gli *educatori* dei contadini e dei popolani: Raffaello Lambruschini e Pietro Thouar, e tra gli amici più insigni e più cari di lui, Niccolò Tommaseo, che il 13 marzo 1849 così gli scriveva: « A volervi bene ci vedrò sempre ».

NICCOLÒ RODOLICO.

Fortune e sfortune di Dante

L'anno passato, avendo io detto nel *Marzocco*, parlando del bel *Dante* dell'Hauvette, che ne auguravo bene per la fortuna del nostro poeta in Francia, dove non fu mai così grande come presso altre nazioni straniere, l'Hauvette mi scrisse, assicurandomi che i francesi non sono meno disposti degli altri o meno preparati spiritualmente ad intendere e ammirare Dante, e comunicandomi alcuni dati veramente notevoli: che, per esempio, la prima edizione del suo libro si era esaurita in tre mesi, e la seconda era già sulla medesima via; che i suoi corsi danteschi all'Università erano sempre stati frequentati da centinaia di uditori. Naturalmente asserzioni come queste, da parte di un uomo come l'Hauvette, fanno il più vivo piacere, anche perché non lasciano luogo a dubbi di sorta. Forse, al più, si potrebbe dubitare, rispetto alla frequenza dei corsi, se una parte dei presenti fosse lì per sentir parlare di Dante o per sentir parlare l'Hauvette; ma son tare che bisogna farle in ogni caso e nulla tolgono alla verità e all'efficacia dell'attestazione dell'illustre *italianisant*.

La quale mi è tornata in mente, leggendo in fronte alla seconda edizione, uscita or ora, della traduzione della *Divina Commedia*, in versi francesi, di Amedeo de Margerie (Parigi, Pierre Téqui, 1913, in 2 voll.) un avviso editoriale che va con essa perfettamente d'accordo e che, provenendo da un editore, ha pure un suo significato particolare. Quando la prima edizione fu pubblicata, nel 1900, uno studioso francese, nel fascicolo col quale si iniziò la bella rivista, di cui è grande parte l'Hauvette medesimo, il *Bulletin italien*, giudicò della traduzione e del libro in genere del De Margerie molto severamente. Il pubblico non fu d'accordo col critico, o almeno credette che il libro, anche con tutti i suoi difetti, potesse servirgli finché non sopraggiungesse di meglio; e il fatto è ch'esso ebbe così lusinghiere accoglienze (anche tacendo del premio dell'Accademia Francese) che oggi, otto anni dopo la morte dell'autore, l'editore s'è indotto a sollecitare dalla famiglia di poterne fare una seconda edizione, poiché, com'egli dice, « ne appare evidente l'utilità ». L'utilità considerata dal punto di vista editoriale, è un indizio del più grande valore.

È notevole però che in Francia (sia detto per incidenza) l'utilità di Dante, originale o tradotto, pare si consideri sotto punti di vista diversissimi e inaspettati. Mi dispiace di non poter parlare per mia propria scienza, ma qualche grande giornale italiano ha dato notizia, non senza commenti, di una nuova traduzione del poema, opera di una signora, a cui ha premesso una caratteristica prefazione Carlo Maurras, l'ardente e fiero legittimista e nazionalista francese. Egli, che tiene sotto la valida protezione delle sue teorie i re spodestati, vorrebbe poi spodestare (oh che pessimo esempio!) Dante Alighieri del suo più che legittimo trono di re dei poeti, e pare che abbia anche in pronto, come se si trattasse di un piccolo principato balcanico, un pretendente.... Racine; ma però proporrebbe volentieri a Dante di accettare l'ufficio di.... eccitatore dell'energia francese, e anzi sarebbe questa una specie di indennità (pare che il Maurras si esprima così) dovuta ai francesi medesimi, « già duramente provati dalle conseguenze dell'unificazione italiana ». Chi sa che cosa ne penserà Dante? Ma è capace di rifiutare e di rispondere al Maurras che fin dal secolo decimoterzo o decimoquarto gli italiani — e lui stesso, Dante, in prima linea — furono non soavemente provati dalle conseguenze di ogni genere di eventi, anche contradittorii, che capitassero ai francesi.

Se la nostra più prossima sorella latina si mostra animata verso Dante da sentimenti più amichevoli che forse non fece mai, l'altra, la Spagna, che tanti secoli fa danteggiò energicamente, se anche senza grandi risultati, non manca di buone intenzioni. Un libro molto bello ed elegante è *La « Vida Nueva » vertida del italiano* da L. C. Viada y Lluch; edizione riccamente illustrata, come si annunzia ed è (1). Solo nel 1870 la Spagna aveva avuto una prima discreta traduzione in castigliano, tutta in prosa, dell'operetta giovanile di Dante; solo ora ha una traduzione in prosa e in verso, benché i versi non sieno tutti del Viada y Lluch, ma in parte appartengano a Juan Luis Estelrich, che già fin dal 1891 ne aveva inserito un buon numero ne' suoi *Poetas líricos italianos*. Il Viada y Lluch, poi, ad accrescere il pregio del suo lavoro, non ha mancato di procurarsi anche altre preziose collaborazioni, e in primo luogo « la del ilustre dantófilo, catedrático de la Real Academia Científico-literaria de Milan, Miguel Scherillo », dalla cui edizione illustrata, che i lettori del *Marzocco* hanno già sentito rammentare, ha tolto tutto l'ampio e notevole studio introduttivo, e inoltre una parte delle illustrazioni.

Non vorrei uscire dai paesi romanzi, per timore di non finir così presto, allungando la strada; ma un libretto americano merita almeno un ricordo, per più di un motivo: il volumetto del *Paradiso*, commentato da C. H. Grandgent, col quale si compie « la prima edizione annotata del testo italiano della *Divina Commedia*, che sia stata pubblicata in America » (2). Il volumetto dell'*Inferno* era uscito nel 1909, quello del *Purgatorio* nel 1911, e si segnalano tutti per un medesimo merito, che è poco noto ai commenti italiani, un'estrema sobrietà, la quale non esclude una certa compiutezza, e tanto meno la precisione e il buonsenso.

A dire il vero, temo che gli americani si maraviglieranno che io rammenti solo il Grandgent. Un volume italiano che giunge in questo momento, tanto che ho appena avuto il tempo di tagliarne le pagine, le *Note dantesche sparse* di Antonio Fiammazzo (Savona, Bertolotto, 1913) — una buona raccolta di varietà dantesche, quali esegetiche ed erudite, quali informative — contiene anche due articoletti intitolati: *Concordanze: dantesca e petrarchesca*, i quali mi offrono il modo di riparare almeno in piccola parte ad una quasi forzata omissione. Il primo parla coi ben meritati elogi della *Concordanza delle opere italiane in prosa e del Canzoniere di Dante Alighieri*, che fu pubblicata nel 1905, per cura della Società dantesca americana, da S. Sheldon e A. C. White. Essa teneva dietro alla *Concordanza della Divina Commedia*, pubblicata nel 1888 dal Fay, che aveva aperto la via; ed ora è uscita la *Concordanza delle opere latine* di Dante, messa insieme da Ernesto H. Wilkins e da Edward Kennard Rand, la cui compilazione dovette essere anche più laboriosa e difficile. Lascio stare, perché non ha che fare direttamente col mio articolo, la *Concordanza petrarchesca* di Kenneth Mc Kenzie, che il Fiammazzo preannunziava e che anch'essa è venuta fuori, sulla fine del 1912. Sono opere di capitale importanza, per la loro utilità pratica, come strumenti di lavoro e di ricerca; opere che sono come un omaggio dovuto specialmente ai più grandi libri dell'umanità, dalla Bibbia a Dante (il Petrarca, se non altro, ha, nella storia della lingua italiana, un posto tanto elevato, che si capisce come, dopo Dante, abbiano pensato anche a lui). Siamo grati all'operosità e praticità americana che così ingente somma di lavoro sia stata compiuta in tempo relativamente così breve.

Dal libro del Fiammazzo, dove anche altro ci sarebbe da spigolare per la storia della fortuna di Dante — per esempio, gli articoli sullo Scartazzini, sul « Dante » di Oxford, sull'edizione critica della *Divina Commedia* — passiamo ad un altro libro italiano, che sorridendo ce ne racconta piuttosto le varie sfortune. È un libro curioso, che s'intitola: *Curiosità dantesche*, che ha una curiosa epigrafe, « minuzie.... lunghe e corte (*Par.* XIV, 114) », ed è dovuto ad uno studioso, Paolo Bellezza (3), del quale nessuno mette in dubbio né la varia e singolare erudizione né l'ingegnoso umore bizzarro. Un capitolo parla di *Dante, i Turchi e gli Arabi*, e ci racconta che la *Divina Commedia* è proibita in Turchia (se si può ancora dire *è*, parlando della Turchia); che nel 1908 ad Alessandria d'Egitto nacque un gran baccano perché la sezione della « Dante Alighieri » di quella città pare avesse offerto in dono al Consiglio municipale una statua del Poeta; che pochi mesi prima dello scoppio della nostra guerra libica, al Cairo un giornaletto disse un monte d'improperii a Dante Alighieri, poeta « senza vergogna e senza pudore », perché un cinematografo s'accingeva a rappresentare l'*Inferno*.

(1) Dante Alighieri, *La « Vida Nueva », con una introducción del Profesor* Miguel Scherillo, *traducidas directamente del italiano por* Luis C. Viada y Lluch. Edición ilustrada con [illegible] láminas. Nella *Biblioteca Universal Ilustrada, serie de 1912*. Barcelona, Montaner y Simón, Editores, [illegible]; 8°, pp. [illegible].

(2) Boston-New York-Chicago, D. C. Heath a. Co., Publishers; 16°, pp. [illegible]. Nella *Heath's Modern Language Series*.

(3) Milano, Ulrico Hoepli, 1913; [illegible].

Ma il maggior contributo di « arabo » è fornito al capitolo dalle citazioni di alcuni di coloro che si ostinano a rendere un servizio all' ingrata umanità interpretando con l'arabo o con l'ebraico *Papé Satan* o *Raphel mai amech*. Qualcuno temerà forse che la canzonatura ne metta in pericolo, e sarebbe un peccato, la persistenza. Ma non c' è da temere: è schiatta immortale, come quella dei dilettanti etimologisti e di tutti gli altri dilettanti d'ogni genere.

Dante capitò male presso i turchi e gli arabi perché disse male di Maometto; ma non è nulla al confronto di ciò che fu per capitargli presso gli italiani, perché disse male del papa. Non alludo al pericolo che corsero le sue ossa di essere bruciate dal cardinale Del Poggetto; né a quello che corse la *Divina Commedia* di esser messa all'Indice da Pio IX. C' è di peggio, come racconta il Bellezza e come tutti rammentano. Allo stesso modo che, secondo alcuni, il monumento a Garibaldi fu innalzato a Roma, sul Gianicolo, non per far onore a Garibaldi, ma per far dispetto al Vaticano, così si doveva creare una cattedra dantesca a Roma, nón per interpretare Dante (gli uomini politici non mirano così in basso) ma per fare una protesta laica antipapale. Per fortuna e per l'onor nostro a Dante quello scempio comiziale fu risparmiato; e cattedre ufficiali dove gli si manchi di rispetto non credo se ne sieno perpetrate né meditate più, né in Italia né fuori. Poiché non credo a quello che si racconta dell'Argentina....

La sola, la vera cattedra dantesca rimane quella di Orsanmichele, e se ne può pensar e dir male, o anche pensar male senza dirlo o dirlo senza pensarlo, ma rimane una bella e nobile istituzione, che simboleggia non soltanto l'amore e l' ammirazione riconoscente che gli italiani del secolo ventesimo hanno per il loro Poeta, ma la schiettezza di spirito, l' assenza di ogni passione di parte, il rispetto per ogni opinione sinceramente professata e per ogni sentimento profondamente sentito, coi quali oggi si accostano al padre della loro lingua, della loro gloria letteraria e, in parte, della loro coscienza nazionale. Né le singole benemerenze che la cattedra d'Orsanmichele si è acquistate, in mezzo a gravi difficoltà d'ogni genere, tra le quali la scarsità di buoni e adatti lettori, credo sieno trascurabili; per esempio, l'aver senza dubbio giovato ad educare i lettori; inoltre l' avere messo a contributo forze così diverse per costruire un commento *sui generis*, in cento letture. È anche qui, tra le letture già stampate, si potrebbe più di una volta desiderare di meglio e si poteva sicuramente sceglier meglio; c'è del mediocre e del cattivo, non se ne dubita; ma pure c' è anche del buono, ci sono ricerche nuove ed originali, interpretazioni complessive acute e soddisfacenti, pagine vive, penetranti, faconde, che, se non era per la lettura d'Orsanmichele, non tutte sarebbero state scritte.

Il commento dalle cento letture credo che sia a buon punto; solo che dovrà essere almeno di centodue o centotre, come mi persuadono, facendo il conto, la *Prolusione al « Purgatorio »* e quella *al « Paradiso »* di Isidoro Del Lungo, pubblicate recentemente dall'editore Sansoni, che furono lette in Orsanmichele ed entrambe sono comprese nella serie. D'altra parte, in questa è introdotta anche la *Prolusione all' « Inferno »*, benché, a dire il vero, sia stata letta soltanto « in Roma, in Siena, in Padova, in Livorno, in Torino », non in Firenze. Ma, insomma, tra le pagine eloquenti alle quali alludevo, che onorano il nostro commento, tengono uno de' luoghi più insigni, e non c'è quasi bisogno che io lo dica, le pagine di Isidoro del Lungo.

Chi poi voglia vedere quanto amore e ardore e desiderio di far bene abbia potuto ispirare la *Lectura Dantis*, e come l' argomento speciale di un canto possa, anche per farle onore, essere studiato con larghezza e con novità, uno dei più notevoli esempi gli è offerto dal *Canto XII del « Paradiso »* letto da Alfonso Bertoldi; una compiuta monografia su San Domenico e sulle fonti del canto, la quale, ciononostante, non esce dai limiti del suo soggetto e rimane una vera e bella lettura dantesca.

Su un commento che vanta simili collaboratori ho sentito taluno esprimere giudizi di molta severità, soprattutto perché deve di necessità esser pieno di contradizioni. Ma, poiché tanto non c'è speranza di metter d'accordo fra loro i commentatori, non è meglio costringerli a bisticciarsi faccia a faccia? Qualcuno può anzi pensare che le corbellerie, in questo modo, riescano meno a nascondersi e si tolgano più facilmente di mezzo. Dico subito, che io non sono di questi spiriti fiduciosi, o almeno non lo sono più. Credevo un tempo che, a furia di battagliare, certe idee più evidenti dovessero con la forza della logica e del buonsenso imporsi all' approvazione di tutti, cosicché si potesse passare a discorrere d'altro. Per esempio pensavo: possibile che si voglia continuare a discutere di Beatrice, se sia stata una donna reale o no, togliendo a Dante ciò che contribuisce a farne uno degli uomini più stupendamente rappresentativi del mondo, quella sua incrollabile e, in un certo senso, eroica immutabilità di sentimento, quella sua superba, ferrea, incomparabile unità di vita, e riducendolo, sotto questo aspetto, ad un freddo rimuginatore dei simboli e un poco delle sciarade della propria adolescenza?

Ma in questo caso e in molti altri ho veduto che era possibile, possibilissimo, e non faccio più simili domande altrettanto ingenue quanto retoriche. Ecco, per esempio, un « Profilo » di Dante (1), tracciato non senza incertezze, ma anche non senza studio e non senza abilità dal prof. Bertoni. Egli, esagerando la nota e giustissima tesi che la *Vita Nuova* è un' opera d' arte e non una biografia, ne nega il fondamento storico o lo attenua in modo che è come se lo negasse. Pazienza! Tanto chi legge Dante non si cura di queste beghe e sente che Beatrice è viva e che gran parte della vita del poema è vita sua. Quanto agli eruditi, è cosa sicura che proprio essi hanno creato il proverbio: fare e disfare è tutto un lavorare.

E. G. Parodi.

(1) Giulio Bertoni, *Dante*. A. F. Formiggini, editore in Genova, 1913; 16°, pp. 84. Nei *Profili*, n. 27.

Da Bonamico a Pinturicchio

Durante più di due secoli Perugia, per la stessa sua posizione, mancò di una scuola pittorica che avesse quella novità e quella originalità che vantarono successivamente le scuole di Roma, di Siena e di Firenze. Posti tra questi tre centri artistici, i pittori perugini ne subirono l' influenza, a vicenda, da quel Bonamico che nel 1225 firmava gli affreschi di San Prospero, fino al Perugino e al Pinturicchio che a Roma, a Siena, a Firenze restituirono largamente quanto ne avevano ricevuto i loro predecessori.

Prima a manifestarsi è l' influenza di Roma, tanto nei rammentati affreschi di Bonamico, ove una certa grandiosità nell' impostare le tozze figure dei santi togati e palliati ha del classico piuttosto che del bizantino; quanto nelle decorazioni della Sala dei Notai, ove la derivazione dal Cavallini è così evidente da far pensare che le abbia eseguite almeno un suo aiuto, ripetendovi — attorno al 1296 — i motivi che già Nicola e Giovanni Pisano avevan trattato nella fontana: le figurazioni dei mesi, le favole esopiche, le leggende cavalleresche, i ricordi perugini, le storie dell'Antico Testamento.

Poi, con la cattività di Avignone, Siena subentra a Roma, e la pittura sua domina in Perugia fin sulla prima metà del quattrocento, quando Firenze con l' Angelico e il Lippi, con Domenico Veneziano e Pier della Francesca, e più ancora con Benozzo Gozzoli comincia a formare quasi tutti i pittori perugini dal Boccati, al Bonfigli, a Fiorenzo di Lorenzo.

Tale ci appare la scuola pittorica dell' augusta città, in ogni sua più varia manifestazione, dalle tavole alle pergamene miniate ed alle vetrate istoriate, nel volume da poco dato in luce dal dottor Walter Bombe, dopo quasi una diecina d' anni di ricerche e di studi (1).

Come è detto anche sul frontespizio dell' opera, il Bombe ha fatto tesoro degli spogli eseguiti da Adamo Rossi, ma ha pur fatto il riscontro di tutti i documenti da quello citati e ne ha sistematicamente completato le ricerche, spogliando i libri di matricola e studiando gli statuti dei pittori che dallo scorcio del XIV secolo vanno fino al XVIII; traendo preziose notizie dagli antichissimi annali decemvirali, e passando ad uno ad uno, dal 1362 al 1700, i *Registri degli Uffici*, recanti i nomi dei rappresentanti delle arti, tra i quali fino dai primi anni del trecento troviamo, distinti e separati dai pittori, i miniatori, raccolti attorno ad una lor propria arte con undici rettori, un camarlengo e un notaio: esempio unico, credo, tra le città d' Italia.

E da queste migliaia di documenti e dall' esame delle fonti e delle memorie, unito allo studio delle opere, il Bombe è potuto giungere a conclusioni che chiariscono dubbi là dove finora ve ne erano, che recano novità interessanti, che delineano meglio figure ancora mal note. Così, ad esempio, egli ha potuto arricchire il patrimonio di Matteo di Ser Cambio cui si dava soltanto il frontespizio miniato della Matricola del Cambio, col superbo grifone rampante, attribuendogli le miniature di altre *Matricole*; miniature interessantissime per una certa derivazione francese, evidente specialmente nei fondi stoffati e operati anche nelle scene rappresentate all' aperto. Così ha fatto meglio conoscere la famiglia dei Mattioli, pittori e plasticatori del quattrocento fino ad oggi quasi sconosciuti, ed ha dato una maggior consistenza alla figura di Bartolommeo Caporali, cui restituisce persuasivamente quella *Pietà* che nel Duomo di Perugia è stata attribuita finora alla scuola di Fiorenzo di Lorenzo. Il Bombe, confrontandolo con la tavola di Castiglion del Lago, e con la *Pietà* della Pinacoteca, rivendica a Bartolommeo questo dipinto, e sulla scorta di un documento ci dice che intorno ad esso stavano quegli otto pannelli della Pinacoteca, con angeli recanti in lunghe cartelle rosse poesie d' invito a penitenza; pannelli forse usciti dalla bottega di Benedetto Bonfigli, che spesso collaborò col Caporali, secondo la consuetudine invalsa in Perugia. Spesso due o tre artisti vi prendono collettivamente l' incarico di un lavoro; nel 1500 cinque scolari del Perugino stanno in una sola bottega e si aiutano a vicenda; ad una collaborazione di Benedetto Bonfigli e di Fiorenzo di Lorenzo, aiutati dai loro scolari, è dovuto il Tabernacolo di San Bernardino, con quei famosissimi miracoli che han dato luogo a tante e spesso fantastiche attribuzioni.

Di questi *miracoli* tratta lungamente il Bombe assegnandoli a Francesco di Giorgio Martini per le architetture, i cui elementi ornamentali tornano nel *taccuino senese*, ed a Fiorenzo di Lorenzo pei paesi e per le figure, aiutato però dal Pinturicchio, giovanissimo nella bottega. Questi avrebbe eseguito quegli eleganti paggi, leziosamente atteggiati, che si ritrovano in alcuni miracoli dipinti dal Pinturicchio nella Cappella di San Bernardino ad Aracoeli.

Ma ancor più interessante di queste attribuzioni — già intravedute da altri — è la ricostruzione che il Bombe fa di tutto il tabernacolo quale era prima di essere malamente scomposto e smembrato sì che alcune parti non si credeva più neppure gli appartenessero.

Nell' interno il tabernacolo recava il grande gonfalone di San Bernardino, uscito dalla bottega del Bonfigli, e negli sguanci, su in alto, uno Spirito Santo, ed ai lati gli otto angeli che — a due a due, in quattro tavolette — ognuno ricorda aver visto nella Pinacoteca perugina. Dalla bottega del Bonfigli escono pure questo Spirito Santo e questi angeli che il Bombe ha potuto agevolmente ricollocare ai lati del gonfalone, osservando che due coppie sono illuminate da destra e due da sinistra, in corrispondenza della luce che muove dal nome di Gesù tenuto, nel gonfalone, da San Bernardino. Questo, all'interno del tabernacolo, chiuso da due sportelli, sui quali il Bombe ha incastrato gli *otto miracoli*: quattro visibili a tabernacolo serrato, quattro visibili a tabernacolo aperto, ponendo all' esterno quelli con preponderanza architettonica — come più adatti ad apparir da lontano — e all' interno quelli che han per fondo più larga parte di paese. Formelle decorative dovevano separare tra loro le tavolette.

Finalmente, all' esterno, il Bombe ha collocato un ricco fregio che reca quel Nome di Gesù che già era dato a Fiorenzo di Lorenzo, e una lunetta con un Eterno tra angeli, attribuita — come gli otto angeli — al Bonfigli, ma piuttosto uscita, con quelli, dalla sua bottega.

Si ha così ricostituito un insieme logico ed armonico. Logico perché a tabernacolo aperto abbiamo: nella lunetta il Padre, nel fregio il nome del Figlio, nello sguancio interno lo Spirito Santo; poi il gonfalone col nome di Cristo che illumina e la scena di questo e gli otto angeli degli sguanci laterali; e finalmente i *miracoli* negli sportelli.

Attribuendo questi, per la massima parte, a Fiorenzo, il Bombe ha però cercato di delineare meglio la figura di tal maestro, che una volta sembrò perfino mitico e irreale, mentre poi si è finito con l' attribuirgli un centinaio di opere disparatissime. Il Bombe ne toglie a lui un gran numero, restituendole o a seguaci del Mantegna, od ad artefici umbro-romani come Antoniazzo, o al Caporali, e supponendo pure che alcune possano assegnarsi al fratello di Fiorenzo, Bernardino, vissuto tra lo scorcio del XV e i primi decenni del XVI. Sì che, concludendo, non v' è, pel Bombe, di sicuro di lui se non la nicchia con la Madonna in gloria, e i santi Pietro e Paolo, firmata e datata col 1484, e altre pochissime opere, tra le quali la *Madonna di Santa Maria Nuova* e quella tanto discussa *Adorazione dei Magi* della Pinacoteca, eseguita da Fiorenzo nel lato destro, ove sono la Vergine col putto e San Giuseppe, e nel lato sinistro, ove sono i Magi col seguito, dal giovane Pinturicchio.

Sul qual Pinturicchio il Bombe ha raccolto numerosi documenti, mostrandocelo prima nella bottega di Fiorenzo, poi aiuto del Perugino alla Sistina; ma ancor più numerosi sono i documenti su quest' ultimo. Più di trecento date nuove sono raccolte di lui, di contro alle cento conosciute dal Milanesi; date e documenti che permettono al Bombe di sfatare la leggenda vasariana sulla povertà di Pietro, figlio invece di un padre assai agiato e membro del consiglio generale.

Così pure il Bombe, alla data di nascita 1446 proposta dal Vasari, che narra esser morto il Perugino di 78 anni, nel 1524, oppone l' asserzione di Giovanni Santi che chiama il nostro maestro coetaneo di Leonardo (nato nel 1452), e ne conclude doversi portar l'anno di nascita piuttosto verso il 1450; mentre già il Milanesi ha dimostrato con documenti che il Vannucci non morì a Castel della Pieve nel '24 come afferma il biografo aretino, ma l' anno innanzi, e a Fontignano.

Altre interessanti induzioni, altre persuasive conclusioni vi sarebbe da rammentare — se il tempo e lo spazio lo permettessero — e per le quali le figure del Perugino e del Pinturicchio escono meglio precisate e sicure: di quelli, dei quali Agostino Chigi scriveva al padre Mariano nel novembre del 1500: « Sopra la cappella vostra ho visto l' intentione vostra.... che voi dite haver parlato a M.ro Pietro Perugino, vi dico, che volendo fare di sua mano lui è il meglio Mastro d' Italia. E questo che si chiama Patorichio (*sic*) è stato suo discepolo, il quale al presente non è qui — altri maestri non ci sono che vaglino ».

E il Magnifico Agostino se ne intendeva!

[illegible]

(1) Walter Bombe, *Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio, auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen*. Berlin, Cassirer, 1912. Questo volume delle *Italienische Forschungen* edite a cura dell' Istituto Germanico di Storia dell' Arte in Firenze.

Romanzi e Novelle

La Giacobina, di G. Marcotti — **La vita comincia domani**, di G. Verona — **Boccaccio — Amore e Amore**, di A. Albertazzi — **Il Mazzo di Gelsomini**, di F. Pastonchi — **Il Banchetto di Lazzaro**, di A. Picardi — **La porta del cielo**, di S. Gotta — **L' Arcolaio**, di R. Alessi.

Siamo alla fiera di Sinigaglia, verso il 1820, tra confusione di mercanti e di merci, tra spie pontificie e carbonari, tra massoni e preti: in quei tempi tumultuosi segretamente di sette e di congiure, poi di aperte ribellioni: nei tempi in cui la grande convulsione napoleonica pareva vibrare ancora con apparenti fremiti di vita, quando Giacomo Leopardi scriveva le sue canzoni patriottiche, e il re di Napoli era per dare e spergiurare la costituzione. Poi una parentesi ci porta più indietro, alla repubblica partenopea e al regno d' Etruria, al dominio francese e alla restaurazione in Toscana, non senza una avventurosa prigionia fra i barbareschi di Tunisi e una inutile partecipazione all' ultimo sforzo italico di Gioachino Murat. Torniamo a posto con una lunga prigionia nelle carceri di San Leo e con drammatici tentativi d' evasione a cui segue la imprevista liberazione di un marito e la prigionia di una moglie. Senonché, anche la moglie evade e dal carcere e dalle braccia minacciosamente amorevoli di un monsignore galante: perde il figlioletto nella fuga tra i buoni briganti della Ciociaria, e si ricongiunge a Napoli con il marito. Più tardi, noi troviamo i coniugi a Livorno e a Pisa, travestiti da turchi e congiuranti in mezzo ad esuli greci, rumeni, polacchi, per i quali il moto italiano dell' indipendenza si viene mescolando alle congiure di altri oppressi e in particolare dei greci. Da ultimo, dopo molte altre avventure non tanto particolari quanto generali, i due sposi partono per l'America, dove sperano di poter vivere in libertà.

Folto, anzi foltissimo, talora affollato di persone e di casi è dunque il romanzo in due volumi che Giuseppe Marcotti intitola *La Giacobina* (Milano, Treves). Romanzo di storia e di costumi; romanzo anzitutto e, quasi, solamente di mezzo e di fatti, non di persone. Le persone, a cominciar dalla modista Erminia, il cui soprannome dà il titolo al romanzo, sono come le figurette di certi quadri di cui la parte più importante è il paese o le rovine. Non esse determinano i fatti, ma piuttosto li subiscono. Non solo; ma i personaggi veri del romanzo sono due soli, Erminia e suo marito; tutti gli altri, e sono moltissimi, non sono più che figure accessorie o macchiette delineate con tocchi sicuri ma fuggevoli. Ora quei due personaggi, per quanto scaltri e piacevoli, non bastano a riempire da soli il gran quadro; ma restano anch'essi come figure, pure in primo piano, decorative. I fatti a cui essi son mescolati, si dimostrano troppo superiori alle loro modeste persone. Ora, a mio parere, questo è l' errore fondamentale di codesto libro così vario e piacevole; perché i protagonisti di un romanzo debbono in certo modo aver l' aria di dominare gli eventi. Il Marcotti potrebbe citarmi l' esempio del Manzoni; ma, lasciando stare che quei due protagonisti contadini non sono certo il maggior pregio di quel grande capolavoro, è indubbio che intorno a loro si muovono forze energiche per cui in realtà altri sono i protagonisti e altre le forze attive del fatto e del racconto.

Nondimeno, la *Giacobina* è un libro che merita di esser letto, per istruzione e per divertimento. È, comunque, un libro divertente, ricco di casi, di persone, di curiosità storiche e di costumi; è un gran quadro delle condizioni d' Italia verso il 1820, esposto non da uno storico noioso ma da un raccontatore piacevole, non troppo sollecito della lingua e dello stile, ma neppur trascurato e disadatto. Certamente, è mille volte da preferirsi alle modernità sentimentali o galanti con cui ci affligge la maggior parte di quei perditempo che sono i romanzieri italiani.

***

Non propriamente perditempo, ma prolisso e incerto mi si mostra in un lunghissimo romanzo, *La vita comincia domani* (Milano, Baldini e Castoldi), un giovane in cui io seguito a porre molte speranze nonostante questo suo ultimo errore. Non so veramente a che cosa abbia mirato Guido Verona nel comporre questo romanzo fra sensuale, psicologico e giudiziario. Andrea Ferento, un medico e scienziato illustre, è da lungo tempo il più fedele amico, anzi il fratello, di Giorgio Fiesco, un grande ingegnere che si è arricchito in terra d'oltremare. Anzi, una volta, essi furono poveri insieme, e insieme sognarono il loro sogno di conquista dell' avvenire. Ora, Giorgio è malato di quel male di cui tutti sanno dire che non perdona. Andrea lo assiste, e gli prende la moglie, la bellissima Novella che da lui, dopo qualche anno di placida e triste vita matrimoniale, apprende finalmente che cosa siano l' amore e la lussuria divinamente confusi. Il loro amore lussurioso e colpevole si sfoga nel silenzio della notte, mentre in una camera vicina, di là da poche pareti, il malato soffre e agonizza. Questo caso nella vita è meno infrequente di quel che non paia; ma è certo che questo amore colpevole accanto a un moribondo che vede e sospetta è reso dal Verona con un' arte a cui la prolissità non toglie efficacia. Sono senza dubbio le più belle pagine del volume; anzi, le sole veramente belle: averle lette non vi dispiacerà.

Ma Novella porta ormai nel grembo — usiamo un'altra frase novissima! — il frutto del peccato. La cosa è spiacevole, perché, quando sarà scoperta, la colpa non potrà essere del malato. Allora in Andrea Ferento comincia un tragico conflitto. Novella è perduta, se Giorgio non muore. Quanto potrà egli vivere ancora? E, poiché il suo male è insanabile, non avrebbe diritto il medico di farlo morire e di toglierlo alle sofferenze? La morte di Giorgio gli appare necessaria: tolto, non veramente soppresso, quell'ostacolo, egli e Novella potranno essere felici. L'uomo e il medico si combattono. Finalmente, una notte, Giorgio stesso, che ormai sa tutto, chiede di morire. E Andrea lo accontenta. Nella notte piena di terrore egli lo ricompone sul letto con le cautele di un assassino che si prepara un alibi sicuro. Poi lo veglia con l'amante, che sospetta ma non sa.

Qui il romanzo potrebbe essere finito. Il Verona ha voluto continuarlo per un accorgimento ch'io non saprei biasimare. Perché la vita possa ricominciare per lui (la vita comincia domani....) gli occorre il consenso di Novella a ciò ch'egli operò. Quando il consenso è venuto, esso equivale per lui a una purificazione. I moralisti sono padroni di scandalizzarsi; ma Guido Verona ha ragione.

Senonché a questo noi giungiamo solamente dopo altre trecento pagine, attraverso a una specie di romanzo giudiziario che non è per nulla degno dell'arte e dell'ingegno di Guido Verona. Ci si poteva giungere in modo più diritto e più artistico. Ma questa specie di affare Murri in diciottesimo è grottesco. Non so capire come un uomo d'ingegno non si sia accorto di un così grosso errore. Vi sono nondimeno, anche in questa parte, pagine ammirevoli. Il Verona scrive trascurato ma efficace. La bellezza femminile e la voluttà hanno in lui un poeta perverso ma potente. « Non era bella soltanto, ma polverosa di lussuria come di polline un fiore.... ». È una imagine nuova, e non è sola.

***

Ma accanto alla schiera piccola e scarsa dei romanzieri, ecco la folta falange dei novellatori.

Primo di tutti, un novelliere dai modi e dallo stile antiquati; i suoi « perocché » e le sue inversioni paiono un po' attempatelli, benché sia necessario ammettere in lui qualche felice disposizione all' arte narrativa. Per ora, pubblica presso il Formiggini di Genova, in una deliziosa edizione ornata di incisioni e di legni, il primo volume, o, come egli la chiama, la prima giornata delle dieci di cui l'opera sua è composta. Le novelle di questo volume son dieci; pare che l'autore debba in breve propinarcene altre novanta. Speriamo che la fecondità non vada a scapito del merito. Questo giovane esordiente si chiama Giovanni Boccacci; non mi pare che egli sia seguace delle opinioni del senatore Béranger, e non ne consiglio la lettura alle persone timorate.

Sapore antico, ma di uno spirito schiettamente moderno e nostro, hanno la maggior parte delle graziose fantasie che Adolfo Albertazzi raccoglie con il titolo di *Amore e Amore* (Bologna, Zanichelli). Benché non sia qui il segno vigoroso e amaro di un umorista che in altro genere di novelle non ha forse rivali, tuttavia è sommamente grato lasciare il fattarello di cronaca o lo studietto psicologico a cui ci ha assuefatti l'odierna letteratura novellistica dei quotidiani, per vagare un po' con la fantasia accanto a uno spirito profondamente colto e serio e gentile: accompagnare Giovanna di Ser Lapo del Farneto nella cavalcata del bel bardo che la conduce fra le braccia dell'amato in un modo nuovo: leggere l'istoria della famosa liberalità di Bertramo d'Aquino verso la bella e fiera madonna Fiola moglie di Corrado Torella: seguire Riccardo alla crociata e fra i traffici lucrosi in Oriente, finché pentito egli non torni a morire davanti alla moglie e al figlio che non lo riconoscono: assistere alla burla boccaccesca, ma improntata di gentile cavalleria, che madonna Valeria gioca al rozzo marito per amore e pietà di Anselmo Canetoli, giovane e ricco e bello: seguire la vicenda del principe mendico in un novelliere turco del seicento. Le altre novelle sono moderne, o miste di antico e di moderno, come « Lo zecchino di Maringri »; ma quelle che ho ricordato sopra, sono più caratteristiche e meglio ci dimostrano l'arte di Adolfo Albertazzi in codesto suo atteggiamento arcaico che gli sta bene come a pochi.

***

Il Mazzo di Gelsomini di Francesco Pastonchi (Firenze, Quattrini), è così intitolato dalla prima novella, la quale è anche la più bella del volume. Anzi, è bella senz'altro: « varia, dolce, libera », come dice della propria fanciullezza lo scrittore, narrando in prima persona un caso della puerizia lontana. È la storia di un amore di fanciulli a cui si mescola, determinandone le vicende, un amore di grandi; ma dei due amori, quello dei piccoli lascia dietro di sé un più acuto profumo di voluttà, per dir così, in potenza: di quel senso voluttuoso torbido e dolce che è proprio della prima pubertà, più audace nelle femmine, quasi ritroso nei maschi. Il Pastonchi qui è un narratore rapido ed efficace, con poche persone ma disegnate vigorosamente, con tocchi di osservazione profondi, con sfondi di paese felicissimi e nitidi. Altre novelle, come « L' ombra » e « Fra due lettere » svolgono avveltamente e brevemente casi singolari di psicologia amatoria; ma sono men nuove, se pure narrate da uno scrittore nelle cui mani le parole si atteggiano di per sé armoniosamente. Più di queste mi piace « Lulotte »: dove è ricchezza di fantasia e voluttà triste e amaro dolore, e ciò nel nostro tempo, fra la scuola, il veglione, e la casa d'una cortigiana che al protagonista si rivela come.... Ma leggete il libro, e lo saprete. E fermatevi anche, ché ne è degna, a « La donna e il cavallo », cioè a un' altra storia d' amore che il Pastonchi vi narrerà con quel suo fare signorile che dà pregio anche a certe tenui novellette che diversamente avrebbero la vita d'un giorno.

Di casi psicologici o sentimentali è curioso Andrea Picardi, il quale, in questo *Banchetto di Lazzaro* (Roma, Bontempelli e Invernizzi) si mostra subito novelliere esperto ed efficace, particolarmente in due novelle, « La voce che dorme » e « Dolly » dalle quali appare chiaramente lo scrittore che non si contenta di pestare le orme altrui ma vede già davanti a sé una via sua. E se il caso di quella prima novella è più curioso che originale: se quel celebre tenore, il quale avendo perduta la voce impazzisce nel risentirla uscire dai dischi di un grammofono, è circondato da un umorismo che è più nel caso che nella persona; Dolly all' incontro è tutta bella e graziosa, è una figuretta esile ma ricca di sangue e di nervi, di quelle che bastan da sole a mostrare che il loro artefice è degno di uscire dalla volgare schiera. Le altre novelle sono più ricche di psicologia che di interesse; salvo forse « Vanità » in cui il caso veramente da novella si mesce alla disamina psicologica molto naturalmente. Il Picardi cura lodevolmente la forma, e solo di rado cede ai facili vezzi della lingua comune.

Lo stesso debbo dire di Salvator Gotta; forse men profondo, ma più libero e più vario. L' autore di questa *Porta del cielo* (Milano, Baldini e Castoldi) è fra i giovani uno dei

migliori; ha vena, brio, sentimento, varietà; sa raccontare e riesce a dare vita, sia pure effimera, a piccoli casi e persone passeggere. E vi sono qua e là paesaggi leggeri e graziosi. La prima novella, da cui è intitolato il volume (ecco un uso che prende più piede quanto meno è logico ed opportuno: ma col Gotta sono molti i peccatori!), ha le misure di un vero racconto da cui con poco un narratore più ampio avrebbe potuto trarre un romanzo. È, comunque, una piccola opera d'arte da cui si svolge una scettica filosofia della vita attraverso un omicidio inconsapevolmente desiderato e involontario. Le altre novelle sono più spicce, in gran parte scritte per il giornale; ma se non vi è profondità di studio e di caratteri, la vicenda è tuttavia limpida e attraente perché il Gotta — ed è grandissima lode — sa raccontar come pochi, anche quando il da dirsi è poco. Vi segnalo, tra le altre «Studi e improvvisi, La scure nel ceppo, Un ladro, Intenzione, La fonte dorata».

E terminiamo la rassegna dei buoni novellieri (quanti altri non buoni, dannati, ahimè, al limbo del silenzio e dell'oblio!) con il volume di un giovane che, come il Picardi, esordisce con piena sicurezza di sè e delle sue forze. Come altri dipana la matassa e il buon filo, Rino Alessi libera da questo *Arcolaio* (Forlì, Bordandini), casi e figure, non senza una lodevole varietà e con solide virtù di narratore a cui qualche trascuraggine non toglie la cura dello scrivere con uno stile spesso vigoroso e talora energico. Il caso di don Paolo che volendo spiare il peccato del sacrista finisce col cadervi egli stesso è pieno di un umorismo che poteva essere grottesco ma che l'Alessi riesce a far delicato e misurato. E se altre novelle sentono in genere l'influsso di certe maniere di moda, l'ultima, «Fede paterna» ha vita e vigore proprio, è densa di fatti e profonda di psicologia nella sua brevità, è l'opera di un osservatore felicissimo e prudente

Giuseppe Lipparini.

PER LA GALLERIA D'ARTE MODERNA IN FIRENZE

L'opera che qui riproduciamo è stata acquistata dalla «Società degli Amici della Galleria d'Arte Moderna» e da questa donata allo Stato perchè venga esposta nelle sale del primo piano della nostra Galleria dell'Accademia, da poco, come è noto, riordinate ed arricchite di nuove opere. Questo paese del De Nittis, che ebbe coi

Giuseppe De Nittis, *Spiaggia presso Barletta* (Fot. Perazzo).

macchiaiuoli *stretti e frequenti rapporti, lo rappresenta ottimamente in quella prima maniera schietta e sincera, ch'egli abbandonò poi, quando, recatosi a Parigi, preferì le eleganze che v'eran di moda, e divenne famoso e ricercato. Il De Nittis è qui ancora l'osservatore minuzioso e sottile, l'esecutore raffinato, ma sobrio e corretto, che ci sorprende per la giustezza dei valori, e per quelle trasparenze che sono una delle caratteristiche dell'arte sua. Con questo dono, e col dono fatto al Comune di un interessante ritratto di Giovanni Boldini — condotto con la ben nota spedatezza e disinvoltura — ritratto che sarà pur collocato nella stessa Galleria, questa Società ha iniziato la sua vita. Ma lo scopo che essa si propone sarebbe in gran parte reso vano, se non venisse sollecitamente approvata anche dal Parlamento quella speciale convenzione che fu già approvata dal nostro Consiglio Comunale, e per la quale lo Stato e il Comune si impegnano a contribuire all'incremento della Galleria Moderna, e costruendo nuovi locali e destinando un canone annuo non inferiore, complessivamente, a ventimila lire. E la «Società degli Amici» si propone appunto di far dono delle opere acquistate all'uno od all'altro dei due enti, Stato e Comune, secondo che un'opera meglio serva ad integrare il nucleo di proprietà del Comune o quello di proprietà dello Stato.*

Intanto, per lo Stato, Ugo Ojetti e Corrado Ricci hanno proposto l'acquisto — già pienamente approvato — di tre opere esposte alla Società di Belle Arti e cioè: Madre Contenta *di Umberto Coromaldi,* Oasi nelle crete senesi *di Vittorio Meoni,* Casolari e frassini in Valle di Cadore *di Giuseppe Miti-Zanetti. E il Comune ha acquistato ad una recente vendita un delizioso quadretto,* Lo studente bocciato, *ove il Cammarano si avvicina inaspettatamente ai* macchiaiuoli, *ed un gustoso paese di Silvestro Lega intitolato* La padrona del giardino. *Sappiamo inoltre che la Commissione Comunale d'Arte deciderà tra breve dell'acquisto di alcune altre opere esposte alla Società di Belle Arti, e scelte e proposte dalla Sottocommissione di ciò incaricata. Così in questi pochi giorni una diecina di opere andranno ad arricchire la nostra Galleria Moderna, cui occorrono ormai quei nuovi locali che solo la rammentata e desiderata convenzione può darle.*

Pagine inedite di G. Mazzini e di G. Modena

L'esito della battaglia di Novara ebbe una forte ripercussione sul governo della Repubblica Romana: al comitato esecutivo successe subito il triumvirato di Giuseppe Mazzini, che d'allora in poi divenne — come scrive Bolton King (v. B. K., *Mazzini*, trad. di Maria Pezzè Pascolato. Firenze, Barbèra, 1903, pag. 132) — press'a poco Dittatore, di Aurelio Saffi e di Carlo Armellini. I triumviri, auspice il Mazzini — non ostante che egli temesse di poter salvare la Repubblica come confessava, scrivendone, al Clough e a Margherita Fuller — pensaron prima che ad altro a costituire un governo degno delle loro idealità repubblicane. Qui in Roma, disse in pubblica assemblea il Mazzini — e lo attesta Aurelio Saffi (in *Ricordi e Scritti*, ediz. Barbèra, vol. III, pag. 358) — «non possiamo essere mediocrità morali»; e fra le molte nuove leggi emanate son note quelle per la soppressione degli ordini monastici, per la ripartizione dei beni ecclesiastici tra i popolani poveri e per l'incameramento degli ori e degli argenti delle chiese. Tuttavia la protezione del clero nella sua azione spirituale fu precipua cura del Mazzini, a torto perciò accusato di anticlericalismo egli, che nel disegno di Costituzione dichiarava la cattolica religione dello Stato. Se non che il nuovo stato di cose creato dalle citate leggi triumvirali e l'esasperazione degli animi irritati già per la durezza del papa, spalleggiato dall'Austria, e per il feroce fanatismo di uomini «che avrebbero voluto veder Roma bombardata piuttosto che cedere un briciolo del loro potere temporale», generaron per ogni dove rivolte e sommosse, che il Mazzini fece di tutto e sempre per impedire con la sua mite autorità spiccante in luminoso contrasto col terrorismo papale «da cui l'infelice paese fu straziato e prima e dopo». Nondimeno il Mazzini non fu risparmiato da accuse, da critiche e da censure, così come già della sua azione antecedente si disse d'essersi svolta «con la propaganda, la setta, i martiri e, *pur troppo, il pugnale*» (v. Agostino Gori, *Storia della Rivoluzione italiana durante il periodo delle Riforme (1846-18 marzo 1848)*, Firenze, Barbèra, 1897, pag. 316). Un documento di singolare importanza per la storia in sè, per lo studio della vita del Mazzini e per una più esatta valutazione dell'opera sua, io ho la fortuna di far conoscere ai lettori egregi del *Marzocco* per provare che anche in momenti estremamente difficili il Mazzini non perdette mai di vista il senso della giustizia e del rispetto a ciò che era fin nel motto del suo governo: la rigidità nei principî.

Siamo addì 20 giugno del '49. Alle porte di Roma, in cui risiedeva il Mazzini, un vero e volgare delitto politico si finiva di consumare: ho detto l'intervento armato della Francia e la condotta dell'Oudinot. In quel giorno stesso le batterie da breccia, costruite dai francesi sulla riva destra del Tevere, aprivano il fuoco contro la faccia destra del bastione VI sulla cinta tra Porta Portese e Porta San Pancrazio. L'azione del Mazzini in Roma di quei giorni si può più facilmente immaginare che narrare o descrivere. In Ancona, che nel giorno precedente capitolò nelle mani del generale austriaco Wimpffen dopo ben 27 giorni di resistenza opposta dal colonnello Livio Zambeccari, le leggi triumvirali ecclesiastiche avevan prodotto gravissimi tumulti armati, che avevan richiesto l'energico intervento del commissario Orsini e del preside Mattioli. In seguito agli avvenimenti di Roma, che provocarono il richiamo delle truppe spedite a soccorrere Ancona, i detenuti politici di Ancona avrebbero richiesta la libertà probabilmente per difendere la città stessa. La domanda dei detenuti fu comunicata al Mazzini, a cui probabilmente si lasciò intravedere nella notificazione della volontà dei detenuti che questi sarebbero stati restituiti a libertà prima ancora della emissione del parere favorevole o contrario del Mazzini stesso. A chi gli aveva scritto della cosa, il Mazzini rispose con la lettera, che riproduco dall'originale e che è una pagina eloquente di sapienza e di onestà e serena coscienza, e — se pur non mi sbaglio — costituisce per sè sola la più chiara illustrazione ed il migliore commento del carattere e dell'opera di Giuseppe Mazzini. La lettera è scritta su un foglio intestato o d'ufficio, ma ha l'aria d'una corrispondenza privata. Il nome del destinatario e l'indicazione del mese sul margine superiore sono stati raschiati: tuttavia la data è per fortuna ripetuta completa alla fine della lettera: il destinatario potrebbe esser stato l'istesso Zambeccari. Ed ecco la lettera:

Roma, 20..........49.

REPUBBLICA ROMANA

TRIUMVIRATO

—

N.°

Chi risponde è pregato di citare la data e il numero della presente

«*Cittadino*, ...

«Rispondo alla vostra del 18. Ebbi l'altra; ma non mi riescì di rispondere. Le cose di Roma non mi concedono un solo minuto di tempo. Oggi il fuoco per allargare la breccia è vivissimo. E credo che l'assalto sarà tentato forse domani, vedremo

«Prima di tutto lasciate ch'io vi dica per discarico della mia coscienza, che non ho che da lodarmi del vostro zelo e della vostra capacità. Se la Repubblica avesse molti uomini come voi, le cose andrebbero assai più rapidamente bene.

«Ringraziate da parte nostra il Capitano Intendente che v'ha giovato nella formazione del convoglio viveri che m'annunziate. La Repubblica tiene novero oggi dei nomi degli uomini che la soccorrono attivamente in questa crisi: più tardi saprà farne debito conto. Suppongo che avrò via via altri avvisi sul procedere del convoglio; ed allora darò norme pel sicuro ingresso.

«Ora mi duole di dovervi biasimare per un fatto del quale voi non potevate calcolare la conseguenza; ed è la dimanda fatta dei detenuti d'Ancona. I fatti d'Ancona furono fatti terribili e che hanno danneggiato più d'un' (*sic*) intervento la repubblica.

«Conosco benissimo gli elementi; so che molti degli uomini promotori o esecutori di quegli omicidii credevano compiere un'opera politica ed utile alla repubblica. Non però è meno vero che Ancona è stata preda d'un' (*sic*) assassinio sistematizzato, d'ogni giorno, con ferocia inaudita ed indegna di noi — che molti fra gli uccisi erano innocenti, se non d'ogni opinione, d'ogni fatto o mossa contro la Repubblica — che la scelta delle vittime fidata a pochi uomini decidenti nel segreto sostituiva l'opinione e spesso la riazione individuale alla giustizia repubblicana — che il numero degli uccisi fu grandissimo — che furono uccisi, ferendo (?) le guardie, uomini che si trasportavano in Roma scortati per ordine nostro — che s'esaurirono per me tutte le vie di persuasione prima di venire alla severità — che la città fu in terrore per mesi — che qui, da Rappresentanti, dalle famiglie degli uccisi, da tutti, fummo accusati d'essere complici d'assassini — che quei fatti c'infamarono e prestarono nomi terribili alla diplomazia straniera ed ai nostri nemici — e che il liberarli farà e fa già credere a molti che l'arresto non fu se non una farsa tra noi ed essi. Inoltre, il Governo, che aveva dato ordine di tradurli a Roma, rimarrà screditato. Or come rimediare? Regolarmente parlando, dovrebbero essere reintegrati in arresto ed avviati verso Roma a tenore degli ordini. Si direbbe poi che, udita la disapprovazione del Governo Repubblicano, essi medesimi si sono ricostituiti e ciò gioverebbe ad essi moltissimo nel processo. Ma *potete* più farlo? io nol so. So che, *potendo, dovete* farlo. Guai se in Ancona risapessero il fatto! Forse il sapersi ancora possibilmente segno ai pugnali degli omicidi farebbe desiderare a molti di cedere agli Austriaci.

«Se noi avessimo un' (*sic*) esercito all'estero, io forse non vedrei inconveniente nel cacciarli alla vanguardia; ma lasciarli incontrare coi fratelli, colle sorelle degli scannati, lasciarli liberi di compiere forse altre vendette giurate contro Orsini che, come nostro Commissario, li fece imprigionare, o contro il Preside Mattioli, è impossibile.

«Scrivetemi, vi prego, a questo riguardo.

«Operate pure contro Civita Ducale: e possibilmente contro Aquila. La liberazione dei detenuti politici sarebbe un magnifico fatto. E il toccare il territorio nemico quando appunto l'Europa ci crede perduti entra interamente nelle mie vedute.

«Le vostre mosse saranno approvate anche dal Comando Militare.

«Per ciò che concerne il convoglio, chi lo conduce saprà a Fornonuovo il come dirigersi.

«Ogni ora muta la nostra posizione, e quindi v'è bisogno d'avvisi freschi.

«Il Celli rimane qui per certo altro incarico affidatogli.

«Domani avremo probabilmente l'assalto. Lo respingeremo.

«Amate il

«vostro

«GIUS. MAZZINI.

«20 *Giugno* '49».

***

Sul verso del foglio è scritto con inchiostro diverso e con mano diversa: «21/6 alle ore 11 3/4 pom.». Indubbiamente il destinatario della lettera notò il giorno e l'ora della ricezione della medesima.

Se il Mazzini fu profeta quando scriveva: «Domani avremo probabilmente l'assalto» tutti sanno. La notte del 21 le breccie erano già praticabili; dopo meno di ventiquattr'ore i francesi respingevano l'assalto dei difensori e gli avvenimenti s'incalzarono rapidissimamente. L'affermazione del Mazzini che l'assalto nemico sarebbe stato respinto resta pur troppo a documentare soltanto la tenacia della volontà e dell'ardire del grande patriota! Nella notte tra il 29 ed il 30 giugno i nemici occupavano il Gianicolo. Molti e cari e fedeli amici del Mazzini caddero; e il Mameli, il poeta guerriero d'Italia e figliuolo della donna dal Mazzini adolescente per prima amata, ed il Manara.

L'Assemblea in nome di Dio e del popolo votò di «cessare da una difesa divenuta impossibile»; ed il Mazzini sdegnato lasciò l'ufficio: «Le Monarchie possono capitolare — scriveva — ma le Repubbliche non cedono, non capitolano: muoiono protestando». E rimase per alcuni giorni a Roma «esausto — scrive Bolton King — sfinito dal lungo sforzo; non si era coricato da che era incominciato l'assedio, si era nudrito di cibo grossolano ed insufficiente. In due soli mesi era invecchiato; la barba s'era fatta grigia, il volto cadaverico» (v. op. cit. pag. 140). E soltanto per le insistenze della moglie di Gustavo Modena e di Margherita Fuller egli s'indusse finalmente a lasciar l'Italia trovando modo di emigrare nella libera Svizzera.

Quel che in Roma seguì si può immaginare, se si considera che già sin dal 3 luglio i francesi avevano imposto il disarmo e l'espulsione di tutti quelli che non erano sudditi pontificii (cfr. Francesco Carrano, *Ricordanze storiche del Risorgimento Italiano*, 1822-1870; Torino, Casanova, 1885). Doveva esser davvero «malsana» l'aria di Roma: e lo attesta eloquentemente Gustavo Modena in questa lettera, che riproduco dall'originale, del 31 luglio del '49 (la data si rileva anche dal timbro postale impresso):

«*Signor Cesare Dondini*
«*Artista comico*

«*Genova*.

«*Da Roma*, 31 *luglio* 1849.

«*Caro Dondini*,

«L'aria di Roma è malsana: vorrei cambiarla senza andare in Asia; e, se fosse possibile, cacciarmi a Genova a vivere ignorato fino che si smorzino le rabbie della moderazione repubblicanofoba

«Ora che si riuniscono le Camere a Torino, c'è da sperare che i deputati ottengano almeno che si accordi sbarco e rifugio costà agli Italiani?

«Potresti tu, col sussidio dell'amico D'Aste, interessare qualche impiegato per ottenermi che mi si lasci sbarcare e vivere rincantucciato qualche tempo in Genova?

«Ti prego di fare subito qualche passo a tale scopo, non parlandone coi Comici nè con altri che con le persone indispensabili per ottenere l'intento.

«Scrivimene dirigendo la lettera inclusa a Gaet. Coltellini ovvero ad Amilcare Bellotti.

«Non ti parlo di gratitudine, lo stimo inutile. Un abbraccio

«il tuo GUSTAVO MODENA.

«Io ho un passaporto sardo, per me e moglie. Il Console però non dà firma a nessuno; pure potrò forse riuscire ad ottenerla chiedendola pel puro passaggio alla Svizzera; ma esiliarmi in Isvizzera mi annoia, e non sono in circostanze da poter affrontare l'esilio».

Andria, aprile del '913.

Carlo Maria Patrono

La cultura moderna secondo un americano

C'è in America una vasta Associazione, la «Modern Language Association of America», che ha il suo centro a Baltimore e molte diramazioni in tutti gli altri Stati, la cui attività si esplica in una serie di pubblicazioni periodiche, che hanno una grandissima importanza per il contributo non di rado nuovo, originale che esse portano nell'esame di ogni genere di questioni che interessano non solo la filologia germanica, ma anche quella romanza. Ricordo, per ciò che riguarda l'Italia, le industriose ricerche di E. Neil Dodge sulle imitazioni di Spenser dall'Ariosto e quelle di Mary Scott sulle altre traduzioni dall'italiano che si trovano nei poeti elisabettiani.

Ogni anno ha luogo in una diversa città americana una riunione solenne dei membri dell'Associazione, che serve a riassumere il lavoro fatto e alla discussione di importanti questioni

Trattandosi dell'America e di filologia moderna m'immagino che i molti fautori italiani della modernità di indirizzo che bisogna dare ad ogni costo agli studi s'aspettano con anticipata soddisfazione di trovare nella libera America un conforto alle loro idee, in nome delle quali stanno da un pezzo minando tutte le migliori nostre istituzioni scolastiche col pretesto che esse non rispondono più allo spirito dei nostri tempi.

Ed io renderò conto dell'ultima riunione che tenne a Filadelfia alla fine dell'anno scorso l'Associazione, e delle idee che sull'indirizzo degli studi espose il presidente Charles Hall Grandgent, professore all'Harward University di Cambridge Mass. per disingannare alquanto i neo-pedagogisti e metter loro sotto gli occhi ciò che si pensa nel libero continente di quei metodi che si vogliono introdurre ad ogni costo nelle nostre scuole inferiori e superiori e che fanno continuamente prova della loro inefficacia e dei loro errori.

Sono due le categorie di mali che il Grandgent rivela: mali che paiono derivare da due opposte ragioni, ma che in realtà si riducono ad una sola: l'abbandono della tradizione umanistica, di quella tradizione che ha cercato di integrare nella vita del pensiero le più varie e le più apparentemente opposte attività dello spirito.

È perciò che l'eminente professore ha intitolato il suo discorso, analisi acuta delle condizioni degli studi americani, *The Dark ages* istituendo un confronto della cultura medievale a cui noi siamo oramai abituati ad attribuire quell'aggettivo con quella moderna; e traendo dalla comparazione conclusioni di superiorità, ahimè, non per l'età nostra.

Noi abbiamo abbandonato la cultura enciclopedica ed abbiamo prodotto ora una serie di specialisti il cui scopo è di riuscire autorità indisputate in qualche limitata branca di cognizioni: ci incontriamo ogni momento in coloro che han dedicato tutta l'attività della loro mente a rivelarci «l'arte della pesca fra gli antichi Greci» o «il motivo del serpente nell'antica arte dell'America Centrale e del Messico» o altri simili argomenti che il Grandgent enumera con un umorismo che non è troppo lontano dalla realtà: e sappiamo che lo specialista della pesca fra i Greci non sa perfettamente nulla del motivo decorativo dei serpenti e viceversa. La conclusione è che una grande oscurità avvolge lo spirito moderno.

Se si paragona questo indirizzo della mente con quello dell'«età oscura» del medioevo; se si esamina, per esempio, una delle opere da cui la coltura medievale attingeva molte delle sue cognizioni: le *Origini* di Sant'Isidoro, nei cui venti libri sono date notizie che riguardano tutto lo scibile umano, il contrasto è veramente stridente. Si obbietta: non è meglio avere precise nozioni intorno ad una qualsiasi sola cognizione, anzichè ingombrar la mente con una massa di cognizioni di seconda mano, e spesso false? Dal punto di vista, della scienza considerata come fine a se stessa, può darsi che l'obbiezione sia giusta; quantunque (avverte assennatamente il Grandgent) nessuno ci può dire se le nostre ricerche originali avranno un eguale valore di qui a qualche centinaio di anni: ma dal punto di vista più strettamente sociale è certo che un cittadino sarà tanto più utile al progredire della nazione quanto più variamente sarà informato su tutte le attività che la sua età ha prodotto. Oggi la specializzazione tende ad ingrandire in ciascuno degli uomini la propria ignoranza, e questa dalla scuola si diffonde anche nella vita. Mancando di qualsiasi termine di comparazione si è perciò inclinati leggermente ad assecondare qualunque movimento nuovo che fa appello non alla nostra conoscenza, ma soltanto alla nostra rudimentale immaginazione. Quindi «nell'arte, nella letteratura, nella musica, nella scienza, nella storia, nella psicologia, nell'educazione, nella religione nella politica il ciarlatano è sicuro di richiamare intorno a sè la folla, quanto più le sue buffonerie sono straordinarie e grottesche». Questa è la cagione del momentaneo successo che hanno certe manifestazioni in ogni campo dell'attività umana, non esclusa quella artistica, di cui il professore americano enumera certe recentissime manifestazioni.

Come si concilii questo dilagare dell'igno-

ranza con l'incremento che hanno in ogni nazione le scuole è acutamente esposto. Le generazioni passate, meno ignoranti certamente delle nostre, devono la loro superiorità al non aver conosciuto niente di pedagogia: pedagogia intesa nel senso in cui oggi s'intende «una raccolta di formole arbitrarie derivate da informazioni più o meno complete sull'amministrazione della scuola, e sulla storia della speculazione pedagogica, con frammenti di dubbia psicologia e soprattutto con un apparato di vocaboli tecnici che fa impressione; cosicchè per parecchio tempo, e non solo in America, non si è fatto altro, secondo la confessione di un acuto educatore inglese, che educar delle teorie anzichè dei ragazzi.

I postulati di questa pseudoscienza sono parecchi. Uno è che bisogna esser moderni. Soltanto il presente è reale, dicono i pedagogisti nuovi. E il Grandgent si domanda se il presente non sia un'illusione, e se esso non significhi infine che il *più recente passato*. Ma dove troveremo noi una linea di divisione tra questo passato più recente ed uno più lontano? A qual periodo della storia umana vedremo una soluzione di continuità nello svolgersi del pensiero e dell'attività umana? Non è dimostrato, al contrario, che quanto più noi ci inoltriamo nel territorio del passato, e più in esso noi proiettiamo la nostra visione, più comprensiva diventa la nostra cognizione? E non solo più comprensiva, ma più efficace e più pratica.

Ma lo studio del passato richiede concentrazione e riflessione: e un altro postulato della pedagogia moderna è che lo studio deve diventare il più possibilmente piacevole ai ragazzi. E non si pensa che il più grande beneficio che si può ricavare dallo studio è soltanto in relazione allo sforzo che esso richiede e che la nostra mente si fortifica soltanto con ciò che noi stessi facciamo, e non per ciò che gli altri fanno per noi. Abituarci a digerire un cibo che gli altri hanno masticato per noi significa soltanto distruggere in noi la principale funzione di tutta la vita. «Ogni giorno (nota acutamente il Grandgent) vediamo discipline difficili essere sostituite da alcune più facili, e queste essere anche più facilitate con la remozione degli ostacoli e con l'invenzione di metodi più piani: lingue moderne senza grammatica, latino *delatinized*, e matematiche simplicizzate. E si è quasi bandito dalle scuole ogni esercizio mnemonico. La frase «mere memory» è sulle bocche di tutti con un senso dispregiativo. Eppure essa dovrebbe essere la base di ogni insegnamento. I ragazzi americani oggi, per confessione di un uomo che li conosce, hanno una pena enorme quando sono obbligati a imparar qualche cosa a mente. E il Grandgent ha voglia di citare il dantesco «non fa scienza» con quel che segue: i suoi connazionali, i suoi colleghi officiali sono pieni di modernità, e non comprendono che «la differenza tra un uomo saggio ed uno sciocco consiste appunto in questo: che l'uno ricorda e l'altro dimentica».

Non avevo ragione di additare questo grido d'allarme che ci viene da un paese che i nostri pedagogisti, quelli delle terminologia scientifica (ne abbiamo per nostra disgrazia anche noi, nella patria di Vittorino da Feltre) considerano un po' come quello dove veramente si formano gli uomini moderni?

E se essi avessero l'abito della riflessione, e soprattutto se avessero dinanzi ai loro occhi il vasto territorio dove poterla esercitare, non sarebbero tanto corrivi a voler dotare l'Italia di scuole nelle quali deve scomparire quel poco di tradizione che vi è, bene o male, rimasta finora, per l'imperiosa necessità che essi sentono di metterle in armonia con i tempi nuovi.

Moderni ad ogni costo, e non importa se necessariamente ignoranti.

Ignotus.

La musica nel dramma greco

> Delle altre parti (della tragedia) la quinta, la melopea, è quella che più di tutte diletta....
>
> ARISTOTELE, *Poetica.*

> La leçon dramatique ne fût donnée qu'une fois. Les conditions idéales de l'émotion théâtrale ne se trouvent réunies, qu'au pied du Thymélé.
>
> PÉLADAN.

La tragedia greca nella sua più perfetta espressione, quale cioè è divenuta per l'arte di Sofocle, si può dire che sia un atto di grandi dimensioni (onde l'unità quasi costante di tempo e di luogo), di cui le varie scene (episodi) recitate dagli attori sono inframmezzate da brani lirici (stasimi) cantati e spesso danzati dal coro nell'orchestra. Nel rappresentare nei teatri moderni qualche tragedia antica si è usato però, e si usa tuttora, di dividere l'azione arbitrariamente in atti, e di sopprimere o di mutilare le parti corali, che, tolte dall'orchestra diventano ingombranti sulla scena (il Reinhadt in una rappresentazione dell'*Edipo*, data a Bertinoro nel 1910, ha ridotto i cori a una specie di dialogo fra i vecchi e il re e fra i vecchi e la massa del popolo). Talora invece si è cercato di mettere in musica queste parti corali. Ma la musica è stata scritta sempre in modo più che discutibile, e dal primo tentativo fatto dal Gabrieli nella seconda metà del 500 (alla rappresentazione dell'*Edipo*, al Teatro Olimpico di Vicenza), ai nostri giorni, non si può dire che si sia fatto un grande progresso. Per dare un'idea dei criteri adottati, basterà ricordare che il Mendelssohn ha scritto i cori per l'*Antigone* in [illegible] stile, [illegible] ben definito il Pizzetti, «da partimenti», e a grande orchestra: e che molte parti che richieggono la semplice recitazione sono musicate, e viceversa. Il tentativo più degno di nota è forse quello fatto nel '98 da F. Abdy Williams al Teatro Greco del Collegio di Bradfield. Egli ha scritto della musica in istile greco, con accompagnamento di cetere e di auloi, ricostruiti sui modelli antichi. Neanche il Williams del resto ha saputo fare opera d'arte; nè ci ha dato una fedele ricostruzione della musica nel dramma antico. Le monodie non sono musicate affatto, e nell'accompagnamento egli non è riuscito a liberarsi del tutto dal sistema armonico della musica moderna.

Ora, la rappresentazione di una tragedia antica non deve essere una semplice ricostruzione archeologica, ma una festa e una gioia per i sensi. Perchè questo sia, è necessario che essa torni nell'ambiente per cui è stata creata, nel teatro aperto, e soprattutto che alla musica e al coro sia restituito non solo il posto ma l'importanza di una volta: che il coro insomma colmi le pause dell'azione con la danza e col canto.

«Finchè il coro sarà spogliato — osserva lo Schiller — da questi due potenti mezzi di espressione.... non parrà altro che un importuno venuto in mezzo ad interrompere il corso dell'azione, a distruggere l'illusione, ad intiepidire il commosso animo dell'ascoltatore».

***

Quanto alla danza non vi sono, io penso, ostacoli gravi. Presso i Greci le danze tragiche erano per lo più delle marcie lente e ritmate. «Nous nous plaisons — dice l'Emmanuel nel suo magnifico studio sulla danza antica — à la simultanéité rigoureuse des mouvements identiques exécutés par les danseurs, à la disposition symétrique des danseurs et des groupes de danseurs par rapport à un point ou à un axe. Les Grecs, au contraire, evitent le plus qu'ils peuvent, si nous croyons les mouvements figurés, la simultanéité et les répétions dans les ensembles.... ils préféreront toujours la dissymétrie decorative aux pendants exacts. Le désordre systématique et apparent, l'absence de toute symétrie sont les règles constantes». Ma a parte questo, Isadora Dunkan e le danzatrici dei balli russi che due anni fa sono venute fra noi, ci hanno mostrato come l'arte della danza, «quella che imita il linguaggio della Musa», non sia perduta. Esse hanno reso le tavole anguste del palcoscenico moderno degne della orchestra del teatro di Diòniso.

Quello che più preoccupa in una rappresentazione moderna, è la melopea, la parte, come dice Aristotele, «che più di tutte diletta»,

Ma qui conviene definire il posto che essa occupa nella tragedia.

La tragedia non era, come ancora oggi qualcuno si ostina a credere, una forma intieramente cantata. Nessuna forma di teatro lirico originale — sia una tragedia o un'operetta — è tale (l'opera in musica è basata per ciò su di un gravissimo errore storico ed estetico). Essa è invece mista di canto e di recitazione. Ed il passaggio dal canto alla semplice recitazione che noi abbiamo nell'opera comica è meno sensibile presso i Greci, che avevano una poesia quantitativa e una musica eminentemente sillabica, mentre noi abbiamo una poesia ritmica e una musica piena di melismi.

La parte orchestrica, affidata al coro, scritta in metri lirici (per lo più in forma strofica), era cantata e spesso anche danzata. Ma qualche volta il coro ha invece dei sistemi anapestici, per cui il Gevaert suppone che si usasse una declamazione cantata simile al nostro recitativo drammatico; e più spesso, specialmente nelle parti dialogate con gli attori, dei trimetri giambici, i quali, come è noto, venivano recitati dal solo corifeo.

La parte scenica per contrario, scritta quasi completamente in trimetri giambici, era quasi sempre recitata. Ma dei sistemi anapestici sostituiscono i trimetri quando il discorso si eleva e prende una tinta marcata di solennità e di commozione; e dei metri lirici in forma strofica o libera, cantati dal principio alla fine (monodie), sostituiscono a loro volta i trimetri o gli anapesti, nei momenti di passione, incompatibili con la fredda parola.

Finalmente, nei momenti più tragici, la linea del canto era spesso spezzata da interiezioni non sottomesse alla misura, e da trimetri, che secondo lo Schmidt rifiutavano un canto vero e proprio. Questi frammenti, recitati su l'accompagnamento strumentale, che forse continuava la linea melodica, costituivano il cosiddetto «paracatàloghe» il quale, dice Aristotele, produceva (simile in questo al *parlato* della nostra opera in musica) il più grande effetto sul teatro tragico.

Tutto questo si desume dalla struttura ritmica della tragedia, che lo Schmidt in una sua opera monumentale ha messo in luce, rendendo così possibile un'altra opera insigne: l'«Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité» di F. A. Gevaert.

Ma da solo lo schema ritmico, che ci resta come lo scheletro di un corpo pieno di vita, ci dà una ben pallida idea di quello che doveva essere l'opera d'arte nella sua più completa espressione. Bisogna immaginare la meravigliosa architettura delle strofe corali animata e resa visibile dai volgimenti del coro nell'orchestra. Bisogna immaginare l'espressione poetica nelle «monodie» intensificata dalla magia del canto.

Ben poco ci rimane dell'antica musica greca: qualche frammento piuttosto insignificante di epoca relativamente recente, ed un inno ad Apollo del III secolo avanti Cristo scoperto nel '93 dalla scuola francese di Atene, che è realmente bello e che nel suo complesso (è anche di genere cromatico) ci dà una vaga idea di quello che doveva essere la musica in Grecia nel periodo classico. Di questa musica di cui F. A. Gevaert ha ricostruito mirabilmente la teoria, non potremmo però farci un'idea netta e precisa se essa non sopravvivesse oggi, sebbene alterata e semplificata, nel gregoriano, che è ancora il canto ufficiale della Chiesa cattolica.

I primi monumenti dell'arte musicale cristiana (gl'inni di Sant'Ambrogio) rimontano, dice il Gevaert, alla fine del III secolo, epoca in cui la tecnica romana era ancora viva. Essi non presero per modello le arie effeminate del teatro, ma i vecchi *nomi* conservati dalla tradizione secolare; i modesti ritornelli delle arie popolari. Per questa ragione, io penso che la musica per una tragedia antica non dovrebbe essere scritta, come di solito si usa in uno stile da corale protestante, nè in un preteso stile greco, ma semplicemente in istile gregoriano. Così solo è possibile conciliare la sincerità artistica con la massima esattezza di ricostruzione desiderabile.

Noi sentiamo ancora viva la bellezza del gregoriano e possiamo creare senza sforzo delle melodie in questo genere. E chi ha assistito a certe solennità della liturgia cattolica non durerà fatica a immaginare la delicatezza dei «soli» e la forza dell'unisono gregoriano trasportato dalla penombra delle cattedrali alla luce del sole. Non vi è che la melodia «*semplice, nuda e sola*», che possa vivere all'aria aperta e fondersi alle voci della natura: ai sospiri del vento, al fremito delle foglie, al canto delle acque. — È perciò un errore quello di volerla accompagnare con le nostre complicate armonie. È sufficiente che qualche oboe o qualche clarino (gli auloi antichi appartenevano a questa famiglia), e qualche strumento a plettro sottolineino la melopea. «I greci, ha detto immaginosamente il Romagnoli, seppero far piovere sui querùli sospiri dei flauti le goccie d'oro delle cetere». Non altro. Ma che non ci sia d'altra parte la preoccupazione eccessiva di calcare minuziosamente con la melopea le forme ritmiche (per altro non assolutamente definite), che ci offre il testo greco. Che la musica insomma sia viva, e non una ricostruzione archeologica.

Io non so che cosa abbia fatto il Romagnoli nelle sue rappresentazioni anteriori a questa recente nel teatro antico di Fiesole. Dai resoconti imprecisi dei giornali non mi è stato possibile di farmene un'idea. E non so ora che genere di musica abbia scritto il Pizzetti per le *Baccanti*: se puramente omofona o no, e se si sia limitato o no a musicare i soli cori.

Il problema della rappresentazione, scriveva il Pizzetti (è per questo che il suo tentativo m'interessa) a proposito di una rappresentazione dell'*Antigone*, presenta due soluzioni: o rappresentare la tragedia senza alcuna musica o tutta in musica. Nell'un caso o nell'altro a me pare che si alteri l'essenza di essa. La musica è indispensabile.

Poichè in un teatro moderno non vi è più posto per il coro e per le danze, che non si sopprima uno degli elementi essenziali della tragedia: la melopea. Se non è possibile far cantare e danzare il coro, che ci sia per sempre l'elemento lirico o musicale, che è quello originario del dramma. In termini più chiari, che gli *stasimi* siano costituiti da interludi musicali, aventi lo stesso *Ethos* dei cori che sostituiscono, ma liberamente e modernamente concepiti. La musica sarà sempre l'atmosfera ideale che isola gli eroi tragici dal mondo reale, e l'essenza della tragedia resterà così immutata.

Se è immaginabile che «les conditions idéales de l'émotion théâtrale ne se trouvent réunies, qu'au pied du Thymélé»...., la suddetta maniera di rappresentazione in un teatro moderno potrà costituire invece un singolare e mai tentato connubio tra la musica e la poesia. In essa la musica sinfonica, la novissima lirica corale, apparirà al nostro animo commosso quello che è realmente: l'estrema e suprema fioritura del vecchio ceppo dell'arte ellenica.

Roma, maggio 1911.

S. A. Luciani.

MARGINALIA

* **Il «Guerin Meschino»** di Domenico Tumiati pareva avesse antipatie speciali per Firenze. Aveva girato mezza Italia, ma era sempre passato vicino a noi senza volersi fermare. Mercoledì sera parve arrivato al teatro Niccolini più colla vettura del Negri che sul suo bardato e spumante destriero; e quasi nessuno era ad aspettarlo, il teatro era quasi letteralmente vuoto. Eppure poche volte come mercoledì sera gli assenti hanno avuto torto. La leggenda drammatica in tre atti che Domenico Tumiati ha verseggiato intorno ad alcuni caratteristici casi del Meschino ha tali virtù di fresca rappresentazione e di poesia gentile non soltanto da rinverdir nella memoria le gesta del prode cavaliere, ma da riporci senza sforzo in un mondo d'avventure, e di cortesie medioevali e da ricreare intorno al cavaliere eroe alcune molto vivaci e graziose figure illuminate d'umanità e di liricità come quelle dello scudier Brandisio e della regina Aminadam.

Sapranno già i lettori, poichè da tempo il *Guerino* del Tumiati è comparso in un volume dei Treves, quali sono i casi del cavaliere istoriati e raffigurati dal poeta. Il Meschino, fatto dolente e triste sino alla morte dall'ignorar la sua origine e dall'accusa che lo fa bastardo, va alla ricerca dei suoi parenti, ma è trattenuto alla corte della regina Aminadam che s'è perdutamente e fanciullescamente innamorata di lui. S'egli partirà ella morrà, s'egli non partirà verrà meno ai suoi giuramenti e alle sue vendette. Il fedele Brandisio lo toglie dalla crudele alternativa prendendo il suo posto presso l'innamorata e mutevole regina, ma egli, ritornato, lascia che la sua sorte si compia, lascia che la regina tentata prima spenta dall'amore, continui a viver felice e riparte per l'ignoto e la morte con la sua eroica disperazione. Questi leggendari casi il Tumiati ha intessuto in una suggestiva e lieve trama di poesia, piena di grazia e di morbidezza, dalla quale risalta con rilievo maggiore di quello ch'abbia lo stesso cavaliere Meschino, la figura della regina fanciulla, piena d'amore e di giovanità, di capriccio e di dedizione, figura alla quale la signorina Scotto ha dato tutte le finezze della sua interpretazione intelligentissima, specialmente nelle scene della confessione d'amore e della seduzione di Brandisio dopo che la regina ha tentato, cercando di asfissiarsi colle sue essenze arabe, di darsi una «morte profumata» prima di rinascere al novello amore. Il pubblico ha applaudito con simpatia alla fine d'ogni atto la bella leggenda, ma era troppo scarso per poterle decretare un caldo successo, quel successo che essa, così ricca di fascini e di lusinghe, veramente si merita.

A. S.

* **«Sopra ogni bene»**, il nuovo dramma di Valentino Soldani rappresentato al nostro Niccolini dalla Compagnia Mascalchi-Farulli, è giunto a noi passando attraverso una curiosa vicenda di pieni successi e di altrettanto pieni insuccessi. Il dramma era stato assai applaudito a Roma: era assai dispiaciuto a Milano. Diciamo subito che a Firenze il Soldani è riuscito a righermire l'ambigua chioma della fortuna. Il pubblico fiorentino ha trovato che *Sopra ogni bene* merita il trionfo più che l'obbrobrio, a meno che non abbia piuttosto voluto consentir con l'autore nell'idea che si deve amar la patria sopra ogni altra cosa, sopra ogni dramma, specialmente in tempo di guerra. Ma, a parte i capricci del pubblico, bisogna affermare che il nuovo dramma del Soldani non è nazionalista quanto ce lo aveva fatto credere la mutabilità della sua sorte e quanto lo richiederebbe la necessità dei suoi casi. Esso vuol mostrare che la guerra può convertire un'adultera nella più fedele e più innamorata delle mogli, ma la guerra non rivela in questo dramma altro volto ed altro potere se non quelli d'un colonnello Lauri, che ci vien definito un eroe, ma in realtà è un uomo che ama la sua carriera assai più della patria. Il colonnello Lauri non merita davvero che sua moglie dopo molti anni di fredda indifferenza e tre anni di adulterio consumato con un amante focoso ed egoista, ritorni a lui piena di virtù coniugali perchè appunto, almeno agli occhi nostri, esso appare più un uomo occupato a servir la sua fortuna, che quella della patria. Scoperto l'adulterio, egli non penserà a salvar la moglie dal rimorso e a prender vendetta del violento rivale, penserà invece a conservare intatto il suo nome e il suo grado.... Ma il personaggio intorno al quale il dramma s'aggira è l'adultera convertita. Peccato che il Soldani, occupato a sceneggiare con la sua consueta abilità drammatica le disperazioni amorose dell'adultera pel marito e le tirate roboanti dell'amante egoista, non ci abbia dimostrato meglio i motivi intimi della conversione della sua eroina, non ce l'abbia presentata, piuttosto che nel quadro dei futili personaggi che la circondano, in quello della preparazione e della determinazione psicologica che la spingono al pentimento. Il dramma manca totalmente dell'atmosfera eroica che dovrebbe impregnarlo della sua tragicità e infonderci quel senso di passione superiore dinanzi alla quale la passione dell'eroina è costretta a passare in seconda linea e a rimanere incompresa. Il dramma del Soldani per questo risulta più violento che persuasivo, più teatrale d'atteggiamenti che umano di sentimenti. Il pubblico vi può applaudire il gioco scenico, perchè è abile e talvolta è veemente impressionante la critica non può applaudirvi la verità psicologica perchè il nodo degli avvenimenti non è tale da assommare in un insieme di logiche ragioni sentimentali e da agevolmente ridisciogliersi in esse. La recitazione non fu eccezionale, ma servì alla fortuna scenica del dramma e i molti applausi alla fine d'ogni atto la dimostrarono efficace.

A. S.

★ **Per il Cigoli.** — In occasione del terzo centenario della morte del pittore toscano, mentre la direzione delle Gallerie di Firenze prepara una mostra di disegni di lui — e ne parleremo prossimamente — il comune di San Miniato si appresta ad inaugurare nel palazzo comunale una sala dedicata al maestro e nella quale, attorno ad una lapide e ad un medaglione, saranno collocate più di cento riproduzioni fotografiche delle opere sue; ed ha pure già pronta una edizione della vita, ancora inedita, scritta dal nipote Giambattista Cardi e conservata nel Gabinetto dei disegni e stampe della Regia Galleria degli Uffizi. La pubblicazione di questo documento è stata affidata al dottor Kurt Busse che da qualche tempo si occupa del nostro Cigoli, ed al dottor Guido Battelli, che sabato scorso, commemorando il pittore toscano all'Istituto germanico di storia dell'arte, ha parlato delle scoperte fatte dal Busse e da lui riguardo alla vita ed alle opere cigolesche. Quegli ha ritrovato il preciso luogo di nascita, nella villa di Castelvecchio, oggi di proprietà Sonnino; ha identificato il modellino di legno per la facciata di Santa Maria del Fiore esistente nel Museo dell'Opera del Duomo; ha riconosciuto come di mano del Cigoli quella *Cena del Fariseo* che nella Galleria Doria porta il nome del Tintoretto, e ha ritrovato a Vienna una *Pietà* dipinta per Alberto de' Bardi. Ha infine esclusa la collaborazione del Cigoli nella facciata del Palazzo Madama a Roma, basandosi su di una lettera del maestro sconsigliante tale opera ai Medici; ed ha stabilito che egli morì per aver preso una pozione senza l'ordine del medico, come attesta in un suo scritto l'archiatra Mancini che per ordine di Paolo V assisté il Cigoli nell'ultima malattia. Il Battelli, dal canto suo, oltre a dar notizia di alcune opere sconosciute, quali una testa di Cappuccino conservata in casa Capponi, e un *Ecce Homo* esistente in casa Galli Tassi, ha dimostrato esser del Cigoli due quadrettini, con *Giacle e Sisara* e col *Sogno di Giacobbe*, che nella Galleria Corsini vanno tra le cose di Matteo Rosselli, e di lui pure quel *Sacrificio di Abramo* che a Pitti porta il nome di Cristofano Allori. Ha quindi trattato del fortunato ritrovamento da lui fatto — sull'indicazione della vita scritta dal nipote Giambattista — di quella *Favola di Psiche* dipinta dal Cigoli negli ultimi anni della sua vita in una loggia del Palazzo Borghese a Montecavallo · affreschi che trasportati in Campidoglio e poi esposti in quella Pinacoteca, erano da tempo attribuiti ai Carracci. Il prof. Battelli ha terminato poi la sua interessante ed applaudita comunicazione delineando la figura di questo maestro che fu potuto chiamare il Correggio toscano, che fu accademico della Crusca ed amico di Galileo, e affermando che il commemorarne il centenario non era fare una delle solite accademie, ma compiere un'opera di giusta rivendicazione, un'opera di vera utilità per la conoscenza dell'arte nostra.

★ **Il terzo centenario di Andrea Le Nôtre.** — Il più illustre giardiniere francese, il creatore dei giardini delle Tuileries e di Versailles, André Le Nôtre, è stato festeggiato con molte cerimonie e molta eloquenza in questi giorni, in occasione del suo terzo centenario. Il Guiffrey parlando di lui nella *Quinzaine* ricorda che non si sa quasi nulla del modo in cui il Le Nôtre divenne giardiniere reale. Note succinte, rare ricevute testimoniano soltanto che egli riceveva paghe annuali di duecento « livres » come « disegnatore dei giardini di Sua Maestà » e confermano così che egli adempieva regolarmente agli obblighi del suo ufficio. Si sa che gli impiegati del re attendevano spesso parecchi anni il pagamento dei loro stipendi e non dobbiamo stupirci se una delle ricevute lasciate dal Le Nôtre quella del 1651, contempla uno stipendio guadagnato nel 1649. Alle Tuileries il Le Nôtre mise certo subito in pratica le sue teorie che possono riassumersi nella volontà, che molti suoi contemporanei criticavano, di abolire per quanto fosse possibile le « vedute limitate » e di fare in modo che un giardino fosse così geometricamente e regolarmente disegnato e disposto da somigliare il meno possibile ad una foresta. Alle Tuileries egli abitava in una casetta vicina al palazzo situata proprio quasi dove ora s'innalza il monumento a Jules Ferry. Qui era il suo stabilimento principale; qui egli trascorse quasi tutta la sua vita raccogliendo nella sua modesta dimora belle raccolte di stampe, di libri, di curiosità. Ma se il Le Nôtre aveva a Parigi, nelle Tuileries stesse, la sua dimora abituale, che senza dubbio gli era stata data in eredità dal padre, gli fu riserbato un alloggio nelle diverse case reali dove egli era costantemente obbligato a soggiornare. Così a Versailles abitò al numero 18 della via che porta oggi il nome di Hoche, in una casa contigua a quella abitata da un suo collaboratore ordinario nella costruzione di bacini e di fontane, Pierre Francine. La Biblioteca Nazionale di Parigi conserva i documenti riferentisi alle piante ed agli alberi che furono necessari per il Le Nôtre quando cominciò a trasformare il giardino delle Tuileries. Erano acquisti continui di fiori e d'arbusti, forniture di piante d'ogni genere e assai rare che venivano anche dall'estero. Quando lavora alle Tuileries il Le Nôtre riceve uno stipendio regolare di 1200 « lire » come giardiniere, di 4000 « lire » poi, come ispettore generale dei lavori. A questi stipendi si aggiungevano gratificazioni annuali di 3000 « lire ». In sostanza il Le Nôtre veniva a guadagnare abbastanza. Egli riuscì a formarsi una rendita annuale di 20.000 « lire » almeno, che oggi rappresenterebbero un valore triplo o quadruplo.... Per festeggiare il suo terzo centenario Maurizio Barrès ha tenuto il discorso ufficiale in lode sua e Henri de Régnier gli ha fatto declamare da un'attrice un armonioso sonetto.

★ **I peccati di Sainte-Beuve.** — Sainte-Beuve ha trovato un valido difensore in Jules Lemaître e ne aveva bisogno! Tra i critici del secondo impero — come constata il Lemaître — Sainte-Beuve è uno dei più letti poiché Renan dà ormai molte delusioni e Taine è un po' difficile a leggersi. Tuttavia Sainte-Beuve è troppo accusato di esser maligno, geloso, invidioso e queste opinioni che gli son contrarie accennano a passar nei manuali e nei libri di testo, stan per diventare veri e propri luoghi comuni. Il Lemaître trova invece molto giusto che il grande critico abbia esercitato la sua « malignità » contro certi uomini e certi scrittori. Se Sainte-Beuve ha detto male di Chateaubriand, ad esempio, ha avuto tutte le sue buone ragioni e non lo si deve incolpare per questo come se fosse un delitto. Quanto all'accusa di malignità che si fa al Sainte-Beuve, il Lemaître risponde — e le sue difese son contenute in un volumetto di pochi esemplari riassunto dal *Mercure de France* —: « Egli era e si sentiva più intelligente di quegli " uomini di genio " che quasi tutti ferivano il suo buon gusto con l'enfasi ed il vuoto dei loro sentimenti e delle loro idee, con la loro mancanza di critica, con un certo fondo di stupidaggine che non è incompatibile con la produzione di belle opere di fantasia, col loro orgoglio ridicolo, col loro " cabotinage ". Egli stesso, modesto nelle sue parole e nei suoi scritti avendo sempre avuto eccellenti " costumi letterari ", era tanto più offeso da quel ciarlatanismo e da quelle gonfiature. Che gli sia occorso di sorriderne è veramente scusabile ». Il grande peccato di Sainte-Beuve è la divulgazione del *Livre d'amour* in cui egli raccontava la sua relazione con la moglie di Victor Hugo. Ma bisogna ricordarsi che questo volume è rimasto ignorato dal pubblico e fu conosciuto soltanto da una dozzina di persone sino alla morte di Hugo e anche per molto tempo dopo. Sainte-Beuve ha scritto: « La mia intenzione è che questo libro non muoia ». Egli vedeva nel *Livre d'amour* il suo capolavoro poetico. Pensava che esso « lo farebbe conoscere più tardi con onore come poeta ed avrebbe costituito una rivincita del mediocre successo di *Pensées d'août* ». Voleva soprattutto che la posterità lo conoscesse sotto una luce più favorevole, voleva che il mondo sapesse che una donna bellissima lo aveva trovato bello. Per giudicar questo sentimento bisogna comprendere ciò che Sainte-Beuve, d'una così fine sensibilità, soffrì per la sua bruttezza ed i suoi insuccessi femminili. L'amore fu il suo *bovarisme*, e senza dubbio perché l'amore era per lui la cosa più difficile. Ma bisogna ammirare, secondo il Lemaître, questo orgoglio d'un uomo che non vuol apparir vinto e vuol imporre alla sua posterità il giudizio lusinghiero ch'egli faceva di se stesso. D'altronde il suo *Livre d'amour* è assai mediocre e la sua pubblicazione non fu un'infamia se vogliam ricordare che Sainte-Beuve e Victor Hugo e Adele non davano all'adulterio una grande importanza. Il vero peccato di Sainte-Beuve è di non aver scritto dei versi più belli.

★ **L'abate Delille e sua moglie.** — Gli amatori di centenari avrebbero potuto, il 2 maggio scorso, celebrar quello della morte dell'abate Delille, poeta nazionale francese la cui fama non fu eguagliata che da quella di Ronsard. Il corpo dell'abate Delille fu esposto il giorno della morte su un letto di parata in un'aula del Collège de France. Gli si tinsero le guancie di vermiglio, s'incoronò il suo capo con una ghirlanda d'alloro e per vari giorni la gioventù letteraria, le personalità tutte del bel mondo e della bella letteratura, sfilarono dinanzi alla spoglia illustre e compianta. Dopo di che una folla immensa accompagnò la salma al cimitero.... Oggi chi si entusiasma più a leggere i versi dell'abate Delille? Più interessanti dei suoi versi sono le sue disgrazie coniugali. L. de Fourcaud le rammenta gustosamente nell'*Opinion* ricordando che il Delille sposò la sua governante, la signorina Vaudchamps che in gioventù era stata ballerina ed equilibrista, poi cantante di caffè-concerto a trenta soldi al giorno. Delille la conobbe una sera che aveva bevuto un po' troppo e finì collo sposarla. Era costei una robusta e tremenda virago, una « femme à poing » terribilissima, che non tardò a tener sotto al suo giogo il povero poeta senza lasciarlo mai, accompagnandolo anche nel viaggio d'emigrazione quando il Delille dovette abbandonare, il 9 termidoro, la capitale. In quei giorni il poeta non aveva la sola disgrazia della moglie. Stava per diventar cieco o, se vogliam credere ai maligni, aveva deciso di farsi passare per cieco per farsi meglio paragonare ad Omero ed a Milton. Fu in Svizzera, in Germania, in Inghilterra. Talvolta il poeta presentava la moglie come sua nipote. A Londra la virago pensò bene di mettere a profitto la poesia del marito e obbligò il disgraziato ad un improbo lavoro di rime. Essendo il Delille pagato a sette lire e dieci soldi ogni verso, tutte le mattine la sua dolce metà lo obbligava a scrivere più che potesse, avendo fissato che doveva sciorinarne almeno una trentina. Guai se il poeta non raggiungeva questo numero: era privato del suo caffè del quale non poteva farne a meno. Si sa che Chateaubriand ha confermato questi particolari e ha narrato anzi d'aver trovato un giorno il povero Delille con le guancie rosse per schiaffi somministratigli dalla dolce moglie! Si dice anche che durante il soggiorno a Londra la comare conducesse una vita piuttosto allegra specialmente con un vecchio prete inglese, certo Courtenay, in compagnia del quale faceva ogni tanto qualche viaggetto. Il poeta metteva allora il broncio, ma non osava adirarsi. Egli era allora occupato a tradurre il *Paradiso perduto* e fu a quest'epoca che il Danloux fece il ritratto degli sposi raffigurando l'amabile donna con la penna in mano occupata a scrivere sotto la dettatura del poeta quasi cieco.... Quando furon di ritorno a Parigi, la moglie continuò nella sua tirannia tenendo il marito schiavo all'eccesso, costringendolo ad un lavoro sfrenato, obbligandolo a dar perfino letture di versi pur di far danari. Dopo vent'anni di martirio domestico un colpo d'accidente venne a liberare l'abate Delille.

★ **La rivoluzione francese e gli aerostati militari.** — La più recente unità della flotta aerea francese ha ricevuto il nome di « Comandante Coutelle ». È un omaggio — spiega il *Gaulois* — reso alla memoria del primo ufficiale francese che impiegò un aerostato per informar l'esercito dei movimenti del nemico. Fu poco tempo dopo gli esperimenti indimenticabili dei fratelli Montgolfier. Nel 1793 alcuni scienziati proposero al Comitato di Salute pubblica l'impiego degli aerostati nell'esercito come mezzo d'osservazione. Jean-Marie Coutelle, un fisico stimato,

fu incaricato dell'organizzazione d'una compagnia di aerostieri e nominato direttore degli esperimenti aerostatici nel parco di Meudon. Gli esperimenti essendo riusciti, la Convenzione decise la creazione d'una prima compagnia di aerostieri e il Coutelle ne ricevette il comando e il brevetto di capitano nell'aprile del 1794. Il nuovo apparecchio creato dal Coutelle fu chiamato l'*Intraprendente*. Aveva dieci metri di diametro e poteva sollevarsi a cinquecento metri circa ed era mantenuto a terra per mezzo di corde tenute da trenta uomini che lo manovravano come un cervo volante. Gli aeronauti, muniti di bandiere di forme e di colori diversi, le agitavano a seconda che volessero salire o discendere. Le informazioni scritte su cartoncini legati a sacchetti di sabbia discendevano lungo le corde, e staffette a cavallo eran sempre pronte a portare i messaggi a destinazione. Coutelle eseguí la sua prima ascensione a Maubege allora investita dagli austriaci e le informazioni da lui date furono utilissime ai comandanti delle truppe francesi che poterono sorprender parecchie manovre del nemico e portar il loro sforzo maggiore su i punti piú deboli. Alla battaglia di Fleurus il servizio degli aerostieri fu particolarmente utile. Il capitano Coutelle restò in osservazione per nove ore di seguito e trasmise non solo informazioni, ma anche disegni. La battaglia verso la sera era ancora indecisa e si dové al Coutelle se la vittoria fu per i francesi. Coutelle, nominato capo di battaglione, fu incaricato all'inizio del 1795 di organizzare una nuova compagnia di aerostieri. Bonaparte, preparando la spedizione d'Egitto, portò con sé Coutelle, Lhomond e i piú abili tra gli aerostieri; ma tutto il materiale della spedizione che era stato messo a bordo del *Patriote* andò perduto quando questo bastimento naufragò presso Aboukir. Bonaparte impiegò gli aerostieri a costruire macchine d'ogni genere: presse da stampa, mulini, monete, apparecchi per le polveriere, strumenti chirurgici. Gli aerostieri giovarono cosí in mille modi alla spedizione in Egitto. Solo la difficoltà della produzione del gas e del trasporto di macchine ingombrantissime fece sí che il Direttorio sopprimesse questo corpo e a scuola di Meudon.

★ **La letteratura in Australia.** — A parte il grande sviluppo che le scienze e la storia son venute prendendo in questi ultimi decenni nella lontana Australia, il *Times* segnala in un suo recentissimo supplemento il fiorire delle lettere pure, della poesia lirica, del romanzo, del teatro nel quasi vergine paese. L'Australia conta oggi poeti lirici di valore, il maggior dei quali può considerarsi Bernard O' Down. La poesia lirica è in Australia la piú significativa e la piú popolare. Appunto la verginità del paese e i magnifici spettacoli naturali che esso offre, con le sue foreste profonde, i suoi piani sterminati, non potevano lasciare indifferenti le muse. Ma ciò che è notevole e sorprende nella poesia australiana d'oggi è la melanconia che la prevale, si può dire, tutta quanta. Un poeta melanconicissimo fu certo Adam Lindsay Gordon che condusse vita randagia e miserevole e finí col suicidarsi. Di lui avemmo occasione di discorrere già nelle nostre colonne, ma ora l'articolista avverte che il Gordon non poteva dirsi veramente australiano perché la sua anima era rimasta prettamente inglese. Veramente australiano è invece un altro poeta, Barcroft Boake, il quale si suicidò come Gordon. Nella poesia del Boake gli spiriti della tristezza e della malinconia aleggiano continuamente ed essa ci porge le migliori prove per constatare che tanto pessimismo è inerente alle bellezze naturali ed alla vita sociale, forse, della stessa Australia. È curioso pensare che una terra che dovrebbe aprir l'adito a tutte le speranze, a tutte le possibilità infonda nei suoi autori tanta amaritudine! Forse sembra ai lirici australiani troppo nuova la vita? Forse sembra troppo profonda e misteriosa la foresta? Forse hanno essi già subito l'influenza del decadentismo europeo? Uno di questi poeti, è curioso notarlo, ha certo subito l'influenza del Mallarmé e lo va imitando.... Gli imitatori non mancano purtroppo nemmeno in Australia; pochi buoni poeti hanno un largo codazzo di seguaci che ne calcano senza perizia e senza originalità tutte le orme. Il male proviene dalla mancanza di critica. Gli scrittori australiani sembrano ancora ignorare le virtú maggiore dell'artista conscio di sé e dell'altezza dell'arte; il sano discernimento, l'autocritica. Mancano gli organi necessari a diffondere in Australia il senso e il pregio della critica. Mancano periodici intesi a costruire e ad imporre una vera ed alta scala di valori. L'Australia non ha riviste e giornali letterari di indiscussa importanza e di indole formatrice ed appunto la mancanza di critica fa sí che fioriscono in copia sempre maggiore commedie, romanzi, novelle. L'Australia ha oggi, del resto, anche il suo Mark Twain, lo scrittore Davis, un simpatico umorista.

★ **Laura Milani commemorata al « Lyceum ».** — Elevata e commovente riuscí la commemorazione di Laura Milani al *Lyceum* di Firenze. Squisite parole d'affetto e di rimpianto pronunziate con voce commossa dalla contessa Beatrice Pandolfini, lettura di versi inediti dell'estinta, fatta con arte delicata da Jolanda De Blasi, e un breve efficacissimo discorso commemorativo di Girolamo Vitelli resero alla donna elettissima — che fu per anni segretaria del *Lyceum* — il piú degno tributo d'ammirazione e di riconoscenza. Di una donna cosí affiatata e stimata per alte doti intellettuali e morali (disse il Vitelli) non è facile discorrere oggettivamente trenta soli giorni dopo la sua morte immatura. Se egli osa tentarlo gli è perché la natura dei suoi studi dovrebbe averlo abituato a vigilare incessantemente le vie del suo pensiero e l'espressione delle sue parole, e soprattutto perché vigila su lui lo spirito di quella donna singolare, che tutto gli perdonerebbe fuorché gonfiezza ed esagerazione: « lei cosí spietatatamente sincera verso tutto e verso tutti ».

Il sentimento di dolore che hanno provato gli amici di casa Milani è stato felicissimamente interpretato da un illustre epigrafista tedesco: « con la scomparsa della Milani siamo tutti diventati piú poveri ». Senza essere né scienziata, né letterata, né artista di professione, il conversare con lei per lo scienziato, il letterato, l'artista si risolveva in ricevere molto piú che non si desse. Tanto era l'acume e la penetrazione dell'ingegno, che in ogni campo spesso ella vedeva piú lontano e piú sicuro che non vedessero gli uomini « del mestiere »: certamente perché quelle rare qualità d'ingegno erano anche accompagnate a buon senso mirabile. Il Vitelli non sa resistere alla tentazione di citare ad esempio se stesso: in quella donna, che aveva imparato il latino per puro affetto materno, egli trovò maravigliosa finezza di giudizio critico sui poeti romani, e principalmente sopra Orazio. Alle osservazioni, e alle anche aspre rampogne di lei egli deve l'avere imparato ad apprezzare l'arte finissima del Flaubert. E tutta questa sua ricchezza d'ingegno ella distribuiva fra gli amici, senza ombra di posa erudita, con inarrivabile semplicità e schiettezza, con la persuasione sincera che fossero gli altri che illuminassero la sua mente. Perciò anche nulla volle mai che della sua produzione in prosa ed in versi giungesse al pubblico « di ignoti »: ella non visse che per la sua cara famiglia e per i suoi cari amici. Possano i suoi figli, concludeva il Vitelli, averne sempre sculpita nel pensiero la cara immagine, possa la sua dolce figliuola ispirarsi all'esempio delle sue alte virtú, e sarà per lei gran lode esser quale fu sua madre.

BIBLIOGRAFIE

Fonti di Storia Fiorentina, ed. dal Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, vol. I; *Le carte del monastero di Santa Maria in Firenze (Badia)*, ed. L. SCHIAPARELLI, Roma, Regenberg, 1913.

« Questo volume inizia una nuova serie delle pubblicazioni del nostro Istituto. Con essa si raccoglieranno e daranno alla luce, in modo sistematico e con metodo scientifico, le Fonti della storia fiorentina nel Medio-Evo. È un lavoro non breve né facile, che procederà in pieno accordo con la Deputazione toscana di storia patria la quale già da piú tempo ha iniziato la stampa dei "Documenti dell'antica costituzione del Comune di Firenze". Le due pubblicazioni, aiutandosi e completandosi a vicenda, formeranno, in qualche modo, un codice diplomatico fiorentino ».

Cosí scrive P. Villari nell'avvertenza che precede il volume. E aggiunge che questa nuova serie di pubblicazioni dell'Istituto Superiore sarà una nuova manifestazione e applicazione del concetto, ormai in tutti ben saldo, che esso « non è solo una scuola, ma è anche una vera e propria officina di lavoro ». Bel programma, dunque, che non poteva meglio iniziare il lungo e fecondo svolgimento. Luigi Schiaparelli, che con tanto entusiasmo e tanta abnegazione dirige i lavori della Scuola di Paleografia già da dieci anni, ha voluto che dell'attività della Scuola rimanesse un segno tangibile, un'orma profonda nel campo delle ricerche erudite. Ed ha rivolta la sua attenzione ai numerosi e ricchi fondi archivistici dei monasteri soppressi, con l'intento di dare agli storici, ai giuristi, ai cultori di toponomastica toscana e, in genere, a quanti s'interessano della civiltà fiorentina nel medioevo, « un testo sicuro » di carte e diplomi o ignorati affatto o mal noti per vecchie stampe o frettolosi regesti. Questo primo volume della serie contiene 148 documenti (il n. 148 è costituito da una serie di 22 « notizie di livelli »), dalla seconda metà del secolo X a tutto il secolo XI, dei quali 10 appartengono alla provenienza « Coltibuono ». Se ne trovano, nitidamente e magistralmente editi, alcuni che già noi conoscevamo a traverso il Lami, il Galletti, il Puccinelli, l'Ughelli; altri utilizzati in parte dagli storici di Firenze; altri finora non conosciuti. Tutti hanno gli opportuni riferimenti agli autori che li pubblicarono o se ne servirono, comunque; nessuno ha l'inutile ingombro di note storiche, diplomatiche o filologiche che pur sarebbero state assai facili a mettere insieme da chi conosce, come lo Schiaparelli, tutte le arti onde intendere pienamente un documento medioevale.

Seguirà subito il secondo volume delle Carte di Badia, e poi la edizione del celebre *Bullettone* dell'Arcivescovado fiorentino, delle carte di Passignano, di San Pier Maggiore, dell'Archivio Capitolare di Firenze. Ma non è forse senza un significato simbolico che si sia iniziata l'opera vasta dalle carte di quella Badia, alla cui ombra nacque l'Alighieri e a cui sí lungamente domandarono ospitalità i Consigli della Repubblica.

R. C.

NOTIZIE

Conferenze e Letture

★ **La Società Colombaria**, la vetusta Società benemerita degli studi storici ed artistici locali, tenne domenica scorsa la consueta adunanza annuale solenne nella sua caratteristica sede di via de' Bardi sotto la presidenza del Principe Don Tommaso Corsini presenti numerosi soci ed invitati. Secondo il costume lesse per primo il suo rapporto sui lavori accademici dell'anno e la commemorazione dei soci defunti il segretario professore Augusto Alfani, che ricordò il discorso tenuto nel decorso anno dal professore Fontana sulla genesi storica dell'opera artistica del Brunelleschi, riassunse le comunicazioni interessantissime del Principe Corsini sulle scoperte archeologiche da lui compiute nella sua tenuta della Marsiliana in Maremma e degnamente commemorò i defunti consoci commendatore Luigi Vai, professor Crescentino Giannini, Gaetano Bruscoli e professor Tito Martini mettendo in particolare evidenza per ciascuno, le qualità della mente e dell'animo e il vantaggio recato coll'opera loro agli studi. A proposito dell'accenno da lui fatto dell'esistenza di un diario, non destinato alla pubblicità ma riserbato a pochi amici, lasciato dal compianto professor Martini, distinto cultore degli studi matematici e fisici, insegnante valente e coscienziosissimo e ad un tempo fine spirito osservatore e arutamente mordace, diario di cui l'Alfani aveva potuto dare un qualche apprezzatissimo saggio, il professor Isidoro Del Lungo propose e i convenuti a lui s'accordarono, perché il diario stesso fosse a cura del professor Alfani dato in luce nella sua integrità. Lesse quindi il professor Linaker un suo interessante discorso sui recenti restauri del Palazzo Riccardi da lui con tanto amore propugnati e sapientemente curati come i lettori del *Marzocco* non ignorano. Finalmente il Principe Corsini mostrò una nuova serie di oggetti etruschi di singolare pregio recentemente da lui rinvenuti alla Marsiliana; oggetti che al pari dei primi rinvenuti offriranno occasione al professor Milani di una sua dotta illustrazione per la quale si convenne dedicare già un'ulteriore riunione dentro questo medesimo anno accademico che fu stabilita per il giorno 15 di giugno.

E poiché siamo a parlare della Colombaria ci è grato ricordare che con lodevolissimo provvedimento se ne è ripresa la regolare pubblicazione della serie degli Atti dei quali uscirono recentemente i due fascicoli riferentisi agli anni 1909-10; 1910-11 e 1911-12 contenenti nella loro integrità discorsi e studi di particolare interesse per la storia cittadina. Ricordiamo fra gli altri quello di Pio Rajna su *Le origini e i primordi di un nostro istituto di educazione femminile* (il Regio Istituto della Santissima Annunziata); del canonico dottore G. B. Ristori su *Le scoppio del carro*, del professor D. Maceiò su *Giuseppe Bezzuoli pittore fiorentino*; del professore Fr. Gamerrini su *I Principi della religione cristiana in Firenze*; del professore Attilio Mori su *Firenze nelle sue rappresentazioni cartografiche*.

★ **Su i poemi latini del Pascoli** ha parlato al « Lyceum », mercoledí scorso, il prof. Arnaldo della Torre sostenendo ch'essi contengono tesori di commozione e di profondità non ancor del tutto esplorati e rivelano un poeta assai maggiore di quello delle *Myricae*. Il Della Torre ha esposto la materia dei cinque poemetti cristiani, illustrando la sua esposizione con saggi d'una traduzione italiana in esametri ch'egli sta compiendo. Il pubblico è stato grato del chiaro ed efficace discorso, e si è dimostrato lieto con i suoi convinti applausi d'aver potuto avvicinare il Pascoli poeta latino che per i piú è ancora realmente purtroppo ignoto.

Varie

★ Il « **San Giovannino** » **di Donatello** abbandonerà tra qualche giorno il palazzo Martelli, che l'ospita da quasi cinque secoli, ed andrà ad arricchire la mirabile serie delle opere donatelliane che il nostro Museo Nazionale, al Bargello, possiede. Con la venuta di questo nuovo gioiello torna ad imporsi una nuova sistemazione e del salone, troppo ingombro di gessi che mal contrastano con le opere originali, e del nucleo donatelliano in particolare. Sarebbe desiderabile si modificasse quella collocazione che si potrebbe chiamare una specie di conversazione — anche se *sacra conversazione* — piú adatta ad una sala di vendita che non ad un museo; e sarebbe desiderabile ancora che si tentasse una migliore sistemazione del « San Giorgio », costretto in quella falsa nicchia, senz'aria e senza luce, lui, fatto per l'aria e la luce. Ma noi siamo certi che il nuovo direttore, il dottor Giovanni De Nicola, approfitterà dell'occasione e saprà sapientemente risolvere un problema arduo, ma non per questo meno attraente: problema che anche i suoi predecessori si posero, senza aver però né l'occasione né il tempo di darne la desiderata ed ultima soluzione.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

I manoscritti non si restituiscono.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 23 — 8 Giugno 1913 — Firenze

SOMMARIO

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI

Nel terzo centenario della morte

Autoritratto (Fot. Alinari).

« Lodovico Cardi da Cigoli, essendo stato da natura arricchito di un animo nobilissimo, di bontà e di prudenza, d'amorevole tratto e di tutte quelle doti che vagliono a rendere un uomo naturalmente perfetto, in quello poi che all'arte sua apparteneva, s'avanzò tanto, che potè essere per eccellenza, da chi ben conobbe suo gran valore, chiamato il Tiziano e il Correggio fiorentino ». Così il Baldinucci a capo della vita di questo pittore che oggi San Miniato commemora nel terzo centenario dalla morte.

Ma a malgrado della ricorrenza, non potremmo seguir nel paragone l'autore delle *Notizie dei professori del disegno,* se questo paragone volesse significare quasi contrapposizione del toscano a quei due grandissimi; e non piuttosto servisse a ricordare come il nostro pittore — nella quasi generale noncuranza e indolenza dei manieristi — fosse tra i primi, se non il primo, che vide la necessità di un orientamento verso le scuole emiliana e veneziana; come per tutta la vita si tormentasse nel cercare di avvicinarsi ai grandi modelli propostisi, conservando la propria personalità; come ai suoi contemporanei fiorentini abbia indicato la nuova via da seguire e dato esempio di una rinnovata onestà di mestiere, troppo dimenticata dai manieristi che lo avevano preceduto.

Ci narrano il Baldinucci e il nipote G. B. Cardi, suoi biografi, che venuto a tredici anni a Firenze dal castello di Cigoli, presso a San Miniato — ove era nato il 21 di settembre del 1559 da antica ed agiata famiglia — fu messo dal padre con Alessandro Allori, e che in certe stanze attigue alla basilica di San Lorenzo, passava i giorni e talora le intere notti a tagliare, scorticare, osservare e disegnar cadaveri insieme col maestro; finché « non potendo, a lungo andare, sua tenera età far riparo alla violenza che facevano a' suoi sensi gli odori corrotti, e gli spaventosi aspetti di quei morti, aggiunta l'immobile fissazione con che egli gli andava osservando e disegnando », preso da attacchi epilettici, fu costretto a ritornarsene nel castello nativo per recuperarvi la perduta salute.

Quivi a poco a poco potè riprendere a disegnare, e finalmente, dopo tre anni, del tutto guarito, accettare l'invito che il Buontalenti gli faceva di recarsi a Firenze per certi lavori (1579).

Se dopo questo tempo, già ventenne, Lodovico non frequentò assiduamente alcuna scuola, rimanendo nella casa dell'amico architetto, s'accostò volentieri a Santi di Tito come a quegli che giudiziosamente aveva riportato la scuola fiorentina alle belle e pure tradizioni del primo cinquecento; e sull'esempio di lui si dette a disegnare « non una ma più volte » opere del Pontormo e d'altri di quel momento, mentre — narra il nipote — « bene spesso ritirandosi nella sagrestia di San Lorenzo con il Commodi, suo coetaneo, grande studio facevano intorno alle divine sculture del Buonarroti, cercando d'imitarle con fare le figure intere o parte di esse con terra atta a maneggiarsi per tal lavoro; et in casa stando intorno ad uno scheletro, quello in diverse attitudini disegnava, e per meglio impadronirsene con la cera l'imitava ». E il Baldinucci possedeva, e nel Gabinetto degli Uffizi rimangono ancora, certi suoi curiosi disegni lumeggiati con gesso su carta azzurra, ove appaiono scheletri variamente atteggiati e bizzarramente ravvolti in panni e mantelli; come vi rimangono altri interessanti studi preparatori per quella famosa *notomia* di cera che oggi si conserva al Bargello, e che il Cigoli eseguì molto più tardi, approfittando della venuta in Firenze del celebre *anatomista* fiammingo, Teodoro Maiern.

Intanto eseguiva le sue prime opere: una *Madonna* della Galleria di Budapest, nella quale il Busse scorge una sentita derivazione dal Pontormo; e il *Miracolo di San Francesco di Paola,* nella chiesa di San Giuseppe, ove si rivela l'imitazione delle forme di Santi di Tito, appena dissimulata da un colorito già intenso e robusto.

Ma al Cigoli ciò non bastava. « Non gli soddisfacendo — dice il nipote nella *Vita* edita ora per la prima volta dal Battelli e dal Busse — la maniera di colorire d'alcuno che in quei tempi vivesse, schifò volentieri l'andar dreto a quelli, cercando miglior modo, il quale fine conseguì, essendo stato inventore di una bella e leggiadra maniera, la quale è così piaciuta che quasi tutti al presente si veggono andar dietro a quello stile. Nel quale avanti che si fermasse, variamente dipinse, ricercando molte maniere di valentuomini, per la quale cagione grande studio gli convenne fare nei colori e colorito, nel quale non meno difficoltà trovò che per il passato nell'intender bene il rilievo e naturale trovato avea. E perciò non minore osservazione fece nel maneggiare i colori, e andando dietro alle maniere più delicate e piacevoli, si abbattè a vedere alcune opere del Barocci.... Ma vedendo di poi dell'opere del Correggio, le quali piacendogli sopra all'altre, disse esser quello il maestro del colorito, dietro il quale cercando d'andare, copiò tutto quello che di esso potette avere, non tralasciando però d'impadronirsi per mezzo di Santi di Tito, in ciò eccellentissimo, dell'attitudini, proporzioni, movenze.... ».

E studio e ricerca — di ciò specialmente gli va fatta lode — non dismise mai.

Mentre, ancora col Buontalenti, apprendeva da lui la prospettiva e si faceva legger di matematiche da Ostilio Ricci, frequentava Gregorio Pagani per acquistarne ottima maniera di colorito, pur continuando a disegnare dal naturale, e facendo prove ed esperienze per « mantenere i colori freschi — dice il Baldinucci — ed accesi sopra le tele e tavole per lunghissimo tempo ».

E intanto accorreva ad Arezzo con Gregorio Pagani a vedervi la *Madonna del popolo* che Federico Baroccio aveva dipinto per quella Pieve, studiandola attentamente: e col Passignano si recava a Perugia per ammirarvi la *Deposizione,* che il pittore urbinate aveva collocato nel Duomo, rimanendone sbalordito e deliberando di darsi tutto allo studio del Correggio, delle cui pitture s'invaghì fino a copiarne quante più potè averne a suo agio, sempre per quell'amore del colorito che più tardi, a Roma, gli fece stringere grande amicizia con un pittore che diceva di essere stato discepolo di Tiziano e che presumeva insegnargli il segreto del Cadorino.

Studio per il *Martirio di Santo Stefano* (Fot. Perazzo).

Quanto Lodovico apprendesse e da questo ciurmadore e dalla osservazione delle opere tizianesche non è facile dire, mancandoci quel *San Girolamo* dipinto pel cavaliere Niccolò Ronconi nel 1603 e nel quale « si fece vedere più simile a Tiziano e ogni altro gran maestro veneto e lombardo, che a se stesso » (Baldinucci). Nè è facile dire quanto direttamente abbia preso dal Correggio, quanto indirettamente attraverso il Baroccio, sia nella *Madonna del Rosario* fatta per Cortona, sia nella *Resurrezione* ora nella Pinacoteca d'Arezzo, sia infine in quel *Sacrifizio d'Isacco* attribuito a Cristofano Allori ma dal Battelli rivendicato al Cigoli, ed ove l'angelo che discende dal cielo affocato ha sfumature e morbidezze tutte correggesche, come una testa muliebre agli Uffizi. Così pure non possiamo dire se in un dato momento non influisse su lui — così pronto a piegare alle novità — Michelangiolo da Caravaggio, col quale ci narra il Baldinucci che andava alla taverna più per paura delle censure e delle persecuzioni di quello stranissimo cervello, che per simpatia. Certo alcuni disegni di mezze figure, quelle sue ricerche d'ombra e di luce contrapposte come masse, e la *Incoronazione di spine* fatta per Iacopo Grimaldi ove la composizione prendeva lume da un lanternone sostenuto da uno dei manigoldi, la cui armatura percossa da quella luce illuminava le altre figure e la faccia del Redentore — ce lo possono far sospettare; mentre, non so, alcune sue tele, come la *Vocazione di Pietro* ora a Pitti, pel colorito sembrano preludere a Guido Reni, e la *Maddalena* di Montepulciano anticipare, per l'atteggiamento e per l'espressione, il Guercino.

* * *

Narra il Baldinucci che il Cigoli, tornato col Pagani d'Arezzo, dipinse nel Chiostro grande di Santa Maria Novella la *Discesa al Limbo* e la *Vestizione di San Vincenzo Ferreri,* forte risentendo degli spiriti e delle forme baroccesche. Ma in verità, anche se nel *Limbo* qualche aria di teste, e nella *Vestizione* la donna che sta in piedi sul lato sinistro possono dar qualche conferma all'asserzione del biografo, in questi due affreschi Lodovico è sempre vicino a Santi di Tito, come ancora lo è nella *Trinità* del refettorio di Santa Croce; sì che meglio fa il Battelli a vedere una prima, sicura, influenza baroccesca nel *Martirio di San Lorenzo* che si conserva nel Museo di San [illegible]

Ma dopo egli si ricorda dell'Urbinate a tal punto, che potremmo dire gli fosse difficile dimenticarlo, anche quando volle e cercò.

Come dimostra il Di Pietro in un suo recentissimo volume sui disegni del Baroccio, quando Lodovico ebbe a far per Empoli quella *Deposizione* che è oggi a Pitti, ne schizzò la composizione ripetendo quasi quella di Perugia e limitandosi a portare da destra a sinistra il gruppo con la Madonna in deliquio, gruppo che mantenne anche in uno studio più grande, acquerellato di bistro a chiaroscuro; finché poi nel quadro pose invece la Madonna seduta per terra, con le braccia aperte sconsolatamente, ispirandosi ad una figura del Pontormo negli affreschi della Certosa. Così pure quando cominciò a pensare alla *Vocazione di Pietro,* pure oggi a Pitti, non seppe quasi staccarsi dal ricordo della *Vocazione di Sant'Andrea* che il Baroccio aveva ripetuto per la Compagnia di quell'apostolo a Pesaro, e che ora è a Bruxelles; e ne riprese il fondo col mare alto, e l'episodio dei barcaiuoli con quello che tiene la stanga e con

Studio per un *San Francesco* (Fot. Perazzo).

quello che scavalca il bordo, e il gruppo centrale con Cristo in piedi e il santo genuflesso, invertiti. Poi, lasciando il fondo, cercò di modificar l'episodio, come un secondo disegno ci mostra. Finché nel quadro ancor più seppe discostarsi dal modello, acquistando di varietà, per l'aggiunta di varie figure, di quanto però vi perdeva di drammaticità. Né mancano altri esempi anche se meno evidenti. Ecco infatti la composizione triangolare, così cara al Baroccio, ripetersi nell'*Assunta* dell'Impruneta, nella *Vergine del Rosario* fatta per Cortona e replicata con pochi mutamenti per Pontedera, e nella *Concezione* di Pontormo; ecco l'aneddoto, che l'Urbinate ama frammischiare anche a scene di martirio e di dolore, accennato nella *Natività* dei Servi a Pistoia — per la quale aveva pensato una bambina che offre un panno alle nutrici, disegnandola due volte, ma togliendola nel dipinto; — toccato nell'*Eraclio portante la Croce* (a Empoli e a San Marco di Firenze) col giovinetto grazioso che scherza da un lato; svolto in un'opera perduta col *Miracolo di San Giacinto* e nella quale il Baldinucci ricorda un fanciullo assalito scherzevolmente da un cagnolino; diffuso nell'atteggiamento dei pastori e nelle pose degli animali nella *Adorazione* di Massa.

E il Baroccio ricordano molte delle Madonne citate, dal dolce sorriso; e il Cristo della *Resurrezione* della Pinacoteca d'Arezzo, però inespressivo e senza vita. E lo ricordano ancor più quelle opere nelle quali Lodovico si pone una medesima ricerca d'ombre e di luci: *La cena in Emaus* di Empoli, ove, oltre che per la composizione generale, per gli atteggiamenti delle figure e per le espressioni dei volti, la derivazione dalla baroccesca *Ultima Cena* d'Urbino è chiara nel trattare ombre e luci contrapposte a piani decisi, secondo il giuoco del lume che scende dal lampadario appeso al soffitto; la *Resurrezione di Lazzaro* a Montopoli, che offre uguale ricerca nella contrap-

posizione di masse chiare contro masse cupe; ma più che altrove nel *Presepio* del Museo Civico di Pisa. Potremmo quasi dire che qui il Cigoli sorpassi il Baroccio stesso nella complicazione delle luci: quella che muove dal Putto ed illumina tutto il primo piano, quella che scende dalla gloria d'angeli su in alto, nel cielo; quella della luna che appare da destra, nel fondo; e quella — quasi a contrasto — resa da una face che un pastore tiene in mano avanzando, pur dal fondo destro, verso il presepio.

Ed anche all'ultimo, quando a Roma, nell'anno stesso della morte (1613), deve dipingere pel Palazzo Borghese a Montecavallo quella *Favola di Psiche*, che Guido Battelli ha fortunatamente ritrovato alla Galleria Capitolina sotto il nome dei Carracci, nel raffigurare Psiche dinanzi a Giove si ricorda dell'atteggiamento timido e confuso che ha la verginella Maria nella *Presentazione* che il Baroccio aveva dipinto per S. M. in Vallicella, e nel disegno e nell'affresco fa della bambina di Nazaret l'amante di Cupido, come quella timorosa e pudica, nascoste le tenere membra in un gran panno. Sol che la figura è invertita, e la derivazione appare più chiara ed evidente nella stampa dello Scalberg.

* * *

Anche nella mostra dei disegni del Cigoli, ordinata nella sala di esposizione del Gabinetto degli Uffizi da Pasquale Nerino Ferri, coadiuvato da Filippo Di Pietro, l'influenza del Baroccio appare pur oltre che negli esempi già rammentati, mentre per una curiosa circostanza i disegni dell'Urbinate vi dànno luogo a quelli dell'artista toscano.

La derivazione è ben evidente in certe teste a lapis e sanguigna, dolcissime e squisite, e in due pastelli di teste — un giovane barbato e un angiolo mosso in uno scorcio audacissimo — sfumati e fusi delicatamente; ma appare anche, a chi osservi con diligenza, nel modo col quale il nostro Lodovico prepara le sue pitture. Non che egli possa rivaleggiare con Federigo nella cura meticolosa, descritta dal Bellori e dimostrata dai suoi innumerevoli studi; ma certo tra gli artisti toscani di quel momento il Cigoli è il più accurato e il più onesto nella creazione e formazione dell'opera sua.

Dei disegni di lui il Baldinucci dette questo giudizio: « Disegno senza termine o misura, ed hanno i suoi disegni (fatti d'una maniera che fu sua propria) oltre alla simmetria delle parti, oltre alla dolcezza e morbidezza del tocco, oltre alla perfezione del dintorno e intelligenza de' muscoli, una certa vivacità e spirito, che io non seppi mai ravvisare, se non in quegli del gran Michelagnolo; non dico già, che la maniera del disegnare del Cigoli sia la stessa con quella di Michelagnolo, già che è molto diversa, ma che lo spirito degli uni e degli altri, particolarmente nelli schizzi, è tale, che a primo aspetto scuopre una vivacità resultante dal tutto e non dalle parti, che mette terrore a chi gli mira ». Purtroppo di questi schizzi pochi rimangono, e dell'ultimo periodo; ma quei pochi giustificano l'ammirazione del Baldinucci, sia che si tratti di quello nervosissimo fatto per gli affreschi della *Favola di Psiche*, con l'asino che mangia le rose, e condotto con una spigliatezza e con uno spirito tutto baroccesco; sia che si tratti di quello buttato giù maestrevolmente con un pennello intinto nel bistro, per mettere a posto le ombre e le luci dell'Immacolata che doveva esser dipinta nella cupola della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma. Più numerosi sono invece altri disegni, ove, fissata la composizione con sicuri e accurati tratti di penna, le ombre sono accennate sapientemente con una leggera tinta azzurrina, mentre la carta bianca rileva le luci; e quelli nei quali, invece, con franchi e spediti tocchi di bistro, è studiato e trovato il giuoco del chiaroscuro, direttamente, senza un disegno a penna preparatorio.

Ma alla bella tradizione fiorentina di Andrea del Sarto e del Pontormo ricollegano il Cigoli gli studi di figura, accuratissimi: ora a bistro e biacca su quella carta azzurra o grigiastra che il maestro preferiva, come pel chierico che assisterà alla *Fondazione dell'ordine di Santo Stefano* nella chiesa dei Cavalieri a Pisa, e come per la deliziosa Maddalena, dolcemente curvata, quale apparirà nella *Cena del Fariseo* della Galleria Borghese. Ora invece a sottili e delicati segni di sanguigna su carta bianca, come nella squisita testa di Cristo per la *Trinità* di Santa Croce, o nella soave Madonna del Rosario; come in una figura di giovane uomo che tira con elegante fatica una corda, o in quella di donna che qui riproduciamo, degna di Andrea del Sarto, e che il maestro pensò forse un momento di collocare nel suo celebre *Martirio di Santo Stefano* dell'Accademia. Ora, infine, a semplici tratti di carboncino, come questo San Francesco orante e supplicante, disegnato tutto d'un fiato, senza un'esitazione, senza un pentimento. Osservando però i *pensieri* di composizione esposti e confrontandoli con le opere eseguite che del Cigoli ci rimangono, si può rilevare che molto spesso, studiato un insieme, amò poi modificarlo nella pittura, senza forse fare di tale modificazione altri studi ed altri disegni; a meno che tali altri studi e tali altri disegni non siano giunti fino a noi. Ma se questo si può dire generalmente e specialmente per la *Natività della Vergine* ai Servi di Pistoia, non si può affermare egualmente per quelle opere nelle quali volle in particolar modo affermarsi. Così, ad esempio, pel rammentato *Martirio di Santo Stefano* noi vediamo Lodovico studiar l'insieme della composizione per ben nove volte, fino in un bozzettino a colori pieno di spirito e di brio; vediamo come a poco a poco lo attragga la figura del manigoldo nel primo piano, e come, pur mutandone ripetutamente l'atteggiamento, lo fermi quasi come poi lo eseguirà, in un disegno a matita e a sanguigna; finché in un cartone tutto bistrato a chiaroscuro la composizione è definitivamente fissata. Ed uguale, incontentabile ricerca, offron pure i disegni per la *Deposizione* cominciata per San Paolo fuori le mura, e per la *Guarigione dello storpio* dipinta per San Pietro in Vaticano: le opere alle quali aveva affidato la sua fama, in Roma, e che sono disgraziatamente perdute.

Vi rimane però, oltre la Cappella Paolina, la più volte citata *Favola di Psiche* ove il Cigoli si manifesta decoratore squisito; e tale ce lo rivelano, tra i disegni, una *Carità*, forse immaginata per un soffitto, e il piedistallo pel monumento a Enrico IV, al Ponte Nuovo di Parigi, ove la gustosa e sobria correttezza toscana ha nuova conferma.

E signorilmente corretto fu pure nelle architetture: e in quelle eseguite, come, ad esempio, il cortile del Palazzo non finito, la loggetta dei Tornaquinci, la porta dell'Orto dei Gaddi in piazza Madonna; e in quelle solo immaginate, come il modellino per Santa Maria del Fiore e i numerosi prospetti disegnati per San Pietro, nei quali si nota non so che di pittorico e di coreografico che ci fa ricordare come Lodovico fosse adoperato per tutte le macchine e tutti i trionfi che si innalzarono in Firenze per nozze di principi. Ed anche in queste occasioni, come pei funerali fatti in Roma a Ferdinando I dalla nazione fiorentina, egli dimostrò la sua versatilità.

* * *

Per quella universalità che è uno dei felici caratteri dei toscani, fu musico distinto e buon suonatore di liuto; fu poeta e letterato degno d'esser chiamato nell'Accademia della Crusca; s'appassionò di ricerche anatomiche — come abbiamo veduto — e fu amico di Galileo; ebbe, come architetto, tal fama che Paolo V gli commise lo studio della facciata e dei fianchi di San Pietro.

Ma la sua migliore e maggior fama è affidata alle numerose pitture disperse in ogni città e paese di Toscana od emigrate all'estero, oltre alle poche ancora conservate a Roma e alle molte raccolte nelle gallerie fiorentine. Con queste, anche se qualche volta — come abbiamo detto — non ha saputo di troppo liberarsi dalla imitazione baroccesca; anche se troppo spesso si è ripetuto, in special modo nelle Maddalene e nei San Francesco — coi quali egli andava accortamente incontro al nuovo sentimento religioso ispirato dalla controriforma — ha riportato, e potremmo anche dire portato, la scuola fiorentina allo studio ed alla ricerca del colore, ch'egli sentì fino nelle opere sue giovanili come nel *San Francesco di Paola* di San Giuseppe. E tra queste pitture egli ne ha lasciate a noi di mirabili per colorito, dal *Martirio di Santo Stefano* all'Accademia, ove una certa brutalità è retta e sostenuta dall'abilità del pennello, e dalla *Natività* ai Servi di Pistoia, robusta e solidissima di fattura, al *Santo Alberto* di Santa Maria Maggiore, degno d'un veneziano, e alla *Deposizione* fatta per Empoli ed ora a Pitti, ben composta e meglio dipinta, dal *Miracolo di Sant'Antonio* a Cortona, di sapiente equilibrio nell'insieme, e di bellissimo colorito, alle *Storie di Psiche* brillanti e luminose come le cose dei Carracci; dall'*Ecce Homo* di Pitti, che è uno dei magnifici pezzi di pittura del nostro seicento, alla testa di francescano di casa Capponi, condotta tanto vivacemente e robustamente da far pensare allo Strozzi.

Disegno pel Monumento a Enrico IV
(Fot. Perazzo)

Così che nel suo terzo centenario può il Cigoli giustamente esser celebrato, come lo celebrarono i suoi contemporanei, sí da suscitargli d'attorno invidie e livori, a Firenze ed a Roma, sí da muovere contro di lui macchinazioni e calunnie; delle quali poco s'occupò il maestro, accontentandosi un bel giorno di foggiare una allegoria, della quale ci rimangono due buoni disegni. E vi finse — ci narra il nipote Giovanbattista — che « una giovane ignuda di bello aspetto, quasi che prodotta da sterpi, avesse i piedi fra pruni e spine, e che dal lato destro uscendo d'una caverna una rozza e brutta vecchia, con orrida faccia, col capo di serpi in cambio di capelli cinto, con occhio torvo rivolto alla giovane, dalla sua bocca verso di lei spirasse avvelenati vapori, e nella man destra tenendo infocate saette al volto di essa rabbiosamente le avventasse le quali punto nocendo alla giovane, illesa rimaneva col capo coronato e con le braccia elevate all'aria, convertite in rami di fresco e verde alloro ».

Così oggi del Cigoli rinverdisce vigorosamente e giustamente la fama.

Nello Tarchiani.

Una storia della filosofia

V'è maniera e maniera d'intendere e di scrivere la storia della filosofia. Data la grande variabilità del concetto che gli storici si formano del compito e dei metodi della storia e anche di quello che i filosofi si formano della filosofia, non deve far maraviglia che queste diversità, a così dire, si sommino quando si tratta di scrivere una storia della filosofia. V'è chi la riduce a una ricerca erudita, storico-filologica, intorno alla vita dei singoli pensatori e alla cronologia, al testo, alle fonti, all'autenticità, all'esatta e fedele interpretazione delle loro opere. V'è chi persegue l'ideale d'una storia psicologica della filosofia e, considerando ogni sistema come il prodotto e il riflesso d'una personalità, d'un temperamento umano, cerca nella ricostruzione degli elementi costitutivi di questo, dei suoi bisogni e delle sue tendenze fondamentali come della sua *forma mentis*, delle condizioni di vita in cui si formò e del senso ch'egli ebbe della vita, la più completa interpretazione dei grandi sistemi e delle idee più originali e più significative nella storia del pensiero filosofico. V'è ancora chi, e non meno ragionevolmente, considera la filosofia in rapporto e in funzione della cultura e della fisonomia spirituale d'un dato periodo storico, come un elemento di questa, onde fa consistere la storia della filosofia nello studio del modo come nei sistemi e nelle dottrine filosofiche si sian riflessi e come se ne siano avvantaggiati lo stato della cultura e del sapere, le tendenze intellettuali e morali predominanti, la civiltà d'un'epoca o d'una nazione. V'è chi, con metodo naturalistico, tenta addirittura di spiegare i prodotti della speculazione filosofica come resultato di determinate condizioni di fatto, d'ordine economico o sociale, di caratteri o tendenze proprie della razza ecc. V'è ancora chi si preoccupa di studiare la storia della filosofia come una propedeutica alla filosofia ovvero come una filosofia essa stessa, filosofia immanente nelle vicende storiche dei problemi e nella filiazione d'un sistema dall'altro, e rintraccia insomma, in codeste vicende storiche, la logica interiore per cui viene mutandosi e integrandosi la posizione dei problemi filosofici, la necessità razionale, e non puramente storica, del passaggio dall'uno all'altro sistema e il contributo portato da ciascuno alla visione più organica e completa ch'è il termine ideale, e mai raggiunto, dell'evoluzione filosofica. Il primo saggio di questa considerazione *filosofica* della storia della filosofia lo diede il vero creatore della filosofia come organismo scientifico: Aristotele. V'è infine chi, non contento di questo, fa servire la storia della filosofia come dimostrazione della verità d'un determinato sistema, rintracciando in quella un processo logico e un movimento necessario verso di questo, ch'è naturalmente il sistema dell'autore e che verrebbe a rappresentare come l'inveramento di tutta l'evoluzione della filosofia. Come ci sono, insomma, romanzi e drammi a tesi, vi sono anche storie della filosofia *a tesi*, il cui valore storico e filosofico non è maggiore del valore artistico di quelli. Hegel ne ha dato l'esempio più ingegnoso e più scandaloso. Molti hegeliani — non hegeliani soli, peraltro — lo han seguito, fino ai nostri giorni, con metodi non meno scandalosi, sebbene con alquanto minore forza di pensiero.

È chiaro che di queste varie concezioni della storia della filosofia, quelle che possiam chiamare rispettivamente *psicologica*, *culturale* e *filosofica* hanno il maggior valore e la maggiore ragion d'essere. Ma esse devono integrarsi e compenetrarsi a vicenda: appunto perciò una storia della filosofia è più difficile di qualsiasi altra storia. Lo storico della filosofia deve saper vedere nei sistemi l'impronta della personalità e considerarli non solo *sub specie aeternitatis*, ma anche *sub specie individui*, di quell'individualità che vi espresse una particolar maniera di sentire e di pensare la vita: deve saper mettersi dal punto di vista, volta a volta, di tutti i pensatori, di qualsiasi epoca, di qualsiasi tempra, di qualsiasi dottrina, interpretare la loro filosofia *anche* in base a ciò ch'essi furono. Certo, Bacone non si rivela nella sua opera filosofica come vi si rivela, poniamo, Schopenhauer. Ma l'elemento personale è sempre importante. E però non a torto si è anche recentemente insistito in modo particolare sulla necessità, nello storico della filosofia, di questa larga simpatia intellettuale, di questo processo d'*Einfühlung*, come lo chiamano i tedeschi, ond'egli possa intendere e amare, in qualche modo, l'altrui pensiero, per quanto lontano dal proprio.

Ma una storia della filosofia concepita solo psicologicamente non potrebbe intendere il meglio: il valore in sé e il valore storico, dal punto di vista della filosofia, dei sistemi e degl'indirizzi filosofici. I quali, certo, non procedono l'uno dall'altro e non si succedono precisamente ed esclusivamente per una necessità logica intima, obiettiva, quasiché la storia del pensiero umano fosse tutto un ragionamento svolgentesi in maniera continua, e perfettamente articolata, di secolo in secolo, come imaginarono i rappresentanti della cosiddetta *psicologia dei popoli* e, per un altro verso, quanti sognarono un processo dialettico nella storia in genere, e in quella del pensiero in particolare. Una abbastanza larga parte di contingenza, consistente nelle circostanze di fatto, negli avvenimenti e nei mutamenti d'ordine sociale come nelle soggettive particolarità dei singoli pensatori, si ritrova sempre nel successivo delinearsi dei problemi filosofici fondamentali e nella formazione dei grandi e dei piccoli sistemi. La storia, anche qui, è fatta, almeno in parte, di deviazioni, di tentativi più o meno riusciti, di *détours* e di ritorni non sempre logicamente necessari, talora d'un incontrarsi e d'un combinarsi o d'un neutralizzarsi di frammenti di pensiero più o meno importanti e d'origine diversa. Chi non vuole ammettere, in una visione integrale di qualsiasi aspetto dell'evoluzione storica, questa parte di contingenza — che non è il caso —, questa pluralità di forze e di fattori, questa formazione di sedimenti e questa stratificazione d'elementi diversi da cui risultano in certa misura le produzioni del pensiero, rinunzia a comprendere la storia dello spirito umano e la storia della filosofia. Ma è pur certo, peraltro, che ogni sistema ha una sua logica interna, è una particolar maniera di porre e di risolvere i problemi filosofici fondamentali, nasce colla pretesa di superare le difficoltà o le lacune lasciate dai sistemi e dagl'indirizzi precedenti, e va quindi soprattutto giudicato per il suo contenuto, nella sua maggiore o minore coerenza intima e nei suoi rapporti ideali coi sistemi che lo precedettero e che lo seguirono.

Non si può dire che alcuna storia della filosofia risponda perfettamente e armonicamente a tutte queste esigenze. Ma non ne mancano di ottime, nelle quali lo svolgimento del pensiero filosofico è considerato e descritto in tutta la ricchezza dei suoi elementi ed aspetti, senza sacrificare la continuità ideale e l'interesse strettamente filosofico all'esatta informazione storico-filologica né questa a quelli, senza perder di vista le attinenze delle concezioni e degl'indirizzi speculativi con tutta quanta la cultura contemporanea per lo studio del loro contenuto specifico e della loro struttura intrinseca, né questo per quelle. Fra tali storie va posta quella del Windelband, che il Sandron ci presenta ora tradotta in due volumi della sua bella collezione, « L'indagine moderna » ormai veramente preziosa per il buon numero d'importanti opere scientifiche che vi sono comparse, italiane e straniere (1).

* * *

Il Windelband, oltre che uno storico, è anche un filosofo che ha un posto notevole nella filosofia contemporanea, poiché già nei suoi *Präludien* del 1884, riprendendo il criticismo kantiano e interpretandolo in senso analogo a quello del finalismo critico del Fichte, egli aveva aperta la via all'odierna filosofia dei valori. La quale, si noti, è qualcosa di molto diverso da quel prammatismo, che fa piacere veder giudicato dal Windelband per quel che è, là dove ne fa un fuggevole cenno (v. II, p. 400, n.), cioè una tesi « così miope e strampalata, che il sostenerla sarebbe inconcepibile, se essa non si trovasse in stretta connessione coi motivi volontaristici della vita e del pensiero moderno ». Un po', forse, per questa posizione notevole ch'egli ha nel più recente movimento filosofico, ma soprattutto perché la prima edizione dell'opera risale a più di trent'anni addietro, questa storia del Windelband non dà svolgimento sufficiente — sebbene la quinta edizione, del 1910, s'avvantaggi in ciò alquanto sulle precedenti — agl'indirizzi odierni della filosofia. E non solo questi — alla cui conoscenza, del resto, è ora possibile provvedere, chi lo voglia, oltre che con le letture, circoscritte peraltro alla Germania, dello stesso Windelband (*La filosofia nella vita spirituale tedesca del secolo XIX*, Tubinga, 1909), con le opere dello Stein, dell'Eucken, del Baumann, dell'Höffding, ecc. e soprattutto con quella dell'Aliotta, di cui demmo già conto ai lettori del *Marzocco*, — ma anche sistemi o indirizzi filosofici importantissimi della seconda metà del secolo XIX non hanno nella storia del Windelband lo svolgimento che meritavano. Ben poco rilievo è dato al Lotze, il positivismo è ridotto quasi soltanto al Comte e allo Spencer, mentre è appena nominato lo Stuart Mill, come appena nominato è il Renouvier, il cui neo-criticismo ha nella storia del pensiero contemporaneo molta più importanza di quel che non sembrerebbe dai fuggevoli cenni, per quanto laudativi, del Windelband. Molto meno ancora avremmo a compiacerci noi della parte assegnata all'Italia per ciò che si riferisce al secolo XIX. Nella quale, oltre ai giudizi spesso falsi, che rivelano una vera ignoranza della nostra filosofia, è notevole la nessuna importanza data dal Windelband anche a coloro che ne sono i massimi rappresentanti, il Rosmini e il Gioberti, l'ontologismo dei quali, secondo lo storico tedesco, non avrebbe prodotto « niente di nuovo né di utile » (p. 403). Fortunatamente, anche per quelle parti il cui sviluppo espositivo è più deficiente, l'informazione bibliografica premessavi dal Windelband è sempre abbastanza larga e ricca per riuscir preziosa a chiunque voglia avere una fonte onde attingere indicazioni relative alla filosofia dei vari paesi d'Europa. Del resto, l'esposizione e la ricostruzione storica del Windelband divengono più sicure e più larghe via via che si risalgono le epoche anteriori alla contemporanea; e se non sufficiente è, ad esempio, l'esame della scolastica e del tomismo in particolare, magistrali per l'ampiezza del quadro, per la ricchezza dell'informazione, per la chiarezza espositiva e la struttura logica, sono le parti relative all'*Aufklärung* e all'idealismo kantiano e post-kantiano, al Rinascimento e alla filosofia greca.

Ma il merito principale della storia del Windelband è duplice. Da una parte, egli non ha distribuito la materia della sua storia estrinsecamente secondo i periodi e i filosofi, ma l'ha concentrata intorno ai problemi fondamentali nei quali, per vie diverse e magari con diverse soluzioni, venivano a incontrarsi i pensatori diversi e le diverse filosofie. Dall'altra, egli non considera mai la filosofia al di fuori della civiltà e della cultura, cioè delle idee e dei bisogni della coscienza sociale, dalla quale essa riceve, com'egli dice, così i suoi problemi come gli elementi per la loro soluzione. Come Kuno Fischer, e fors'anche meglio di quel che questi non abbia fatto nella sua classica *Storia della filosofia moderna*, il Windelband tiene a mettere in luce codesto fattore *Kulturgeschichtlich* e a guardar tutto, anche quando non sembri, sotto quella luce, senza perder di vista la logica immanente dei sistemi. Egli riesce così a fare qui per la storia della filosofia nel suo complesso, come nelle letture già citate per la filosofia moderna, quel che lo Zeller e il Gomperz han fatto magistralmente nel campo del pensiero greco: la ricostruzione delle vicende della filosofia come elemento vivo nella storia della cultura e nettamente prospettato sullo sfondo di questa.

Tali vicende, in sostanza, appaion tutte al Windelband altrettanti sforzi per trovare un senso della realtà buono per la vita oltreché per il pensiero. La storia della filosofia è per lui « il processo, mediante il quale l'umanità europea ha concretato in concetti scientifici la sua concezione del mondo e la sua valutazione della vita ». E se da questi sforzi successivi è uscita l'anima contemporanea, il nostro modo di vedere e di valutare la vita e il mondo, e se a creare un'altra visione e un'altra valutazione più alte sono fatalmente diretti i nostri sforzi inconsapevoli, le nostre tendenze e le nostre stesse insufficienze morali, è chiaro come una conoscenza della storia della filosofia, così intesa, sia necessaria a una cultura superiore dello spirito. Perciò ancora questi due volumi del Windelband non possono non riuscir utilissimi a ogni persona colta che abbia della cultura un concetto elevato.

Giovanni Calò.

(1) W. Windelband, *Storia della Filosofia*, trad. sulla 5ª ed. ted. di E. Zaniboni. Palermo, Sandron, [illegible].

ARTURO GRAF

Era malato da alcuni anni di una malattia che non lascia speranza di guarigione, e nondimeno si sperava, poiché, come aveva già resistito ad accessi violenti del male, pareva che dovesse resistere ancora. Un suo bello ed importante volume, quello sull'*Anglomania in Italia nel secolo XVIII*, è del 1911; alcuni suoi poemetti sono di ieri; nessuno si attendeva che la sua fine fosse così rapida e improvvisa. Tanto più dolorosa è riuscita dunque, non solo a chi ebbe con lui lunga e affettuosa consuetudine di vita, ma a chi, pur avendolo appena conosciuto, si sentì subito avvinto da quella sua nobiltà spirituale, e a chi, non avendolo veduto mai, «se non come per fama uom s'innamora», ammirò in lui uno degli uomini che con la varietà e complessità delle attitudini e con l'elevatezza della vita intellettuale, più onoravano la nostra scuola e il nostro paese. In un volume commemorativo del suo venticinquesimo anno d'insegnamento a Torino, dedicatogli nel 1903, egli era detto «lucido acuto intelletto di critico; pensosa anima di poeta; maestro sapiente, geniale ed alto». Belle e sobrie e veraci parole, dove il Graf ci appare quale fu, quale fu ammirato e amato per molti lustri nell'Ateneo torinese da una scolaresca, che pendeva dalle sue labbra e sentiva in lui innalzarsi e nobilitarsi il proprio spirito, quale infine deve riconoscerlo e pregiarlo il suo paese, a cui un elogio come quello non potrebbe parer poca cosa, se non per infantile intemperanza di giudizio. Oh vediamo, quanti sono quelli che lo meritano e che lo meriteranno?

Ma la critica oggi si apposta agli angoli delle strade, vicino alla casa dove agonizza qualche uomo insigne, e spia con ansia il momento che abbia emesso l'ultimo fiato, per precipitarsi su di lui con una sua enorme misura in mano, e conchiudere con un bel sorriso di sodisfazione: È un pezzo che ve lo vado dicendo! Quest'uomo non arriva alla misura. Oh caro critico, va là, che tu ci arrivi! Come un tempo si giudicava la poesia non da' suoi pregi ma da' suoi difetti, così, con severità e quasi con acrimonia crescente, si giudicano gli uomini non da ciò che furono, ma da ciò che non furono. Io non scrivo un articolo critico su Arturo Graf, perché non mi sento preparato né disposto, perché se ne sono già scritti parecchi e non tutti necessarii, infine perché in questo momento a me, che non faccio il critico di professione, non piacerebbe di scriverlo; ma se anche il mio pensiero dovesse, per l'una o per l'altra parte dell'operosità letteraria del Graf, incontrarsi con alcuno dei severi giudizi che sono stati pronunziati, la sua figura non mi sembrerebbe per ciò diminuita, perché il suo significato, ancor più che nelle sue attitudini singole o in questo o quello de' suoi insegnamenti, fu nella sua stessa complessità e nell'efficacia che ebbe come maestro di alta e geniale coltura, di dignitoso e schivo pensiero, di volontà cosciente ed energica rivolta all'elaborazione del proprio spirito.

Era nato ad Atene (nel 1848), era italiano e aveva un nome tedesco (perché tedesco era il padre). Non è difficile sospettare che di così strane e in parte contradittorie condizioni sia rimasta traccia o nel suo carattere o nelle sue opere; e se per il suo amore dell'arte dobbiamo guardarci dal nominare invano l'Italia o Atene, frequente non è fra gli italiani d'oggi quel suo vivo e tormentoso desiderio di trovare una formola di fede, in cui esprimere sinteticamente la coscienza, ch'egli si veniva con assidua fatica conquistando, di sé stesso, del proprio spirito. A lui, in gran parte, come credo, autodidatta, la poesia fu cara occupazione ed aspirazione fin dagli anni più giovanili, tanto che una sua prima raccoltina di versi, stampata in Rumenia, risale press'a poco al suo quindicesimo anno; ma certo assai presto alla poesia fu nella sua mente compagna, e *forse rivale*, la scienza, che tenne poi sempre in gran conto, anche come mezzo indispensabile a comprendere l'uomo e a soccorrerlo nelle sue necessità psicologiche ed etiche. Chi lo conobbe meglio parla con ammirazione delle sue larghe e profonde cognizioni filosofiche, completate, sia pure secondo l'indirizzo allora in voga, con studii, non soltanto sociologici, ma biologici e psicologici; e sempre rinnovate dall'interesse vivo e costante, col quale seguiva i movimenti ideali e sociali del nostro tempo.

Come parte de' suoi studii psicologici credo sieno da considerare le ricerche letterarie, che dapprima gli diedero nome di neolatinista, come si dice, o romanista, e gli apersero le porte dell'Università; ricerche intorno alle leggende e ai miti popolari, che sempre amò, e alle quali appartengono in special modo *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo* (2 volumi, 1882-83); *Il Diavolo* (1889); *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 volumi, 1892-93). Di queste opere, la più vasta e importante è la prima, della quale rammento tuttora con che maraviglia e piacere io la leggessi nei bei tempi de' miei primi studii di neolatinista, e come la ricchezza e la novità del materiale ivi raccolto e anche l'odore di leggenda che ne veniva spontaneamente fuori mi avessero fatto concepire una viva simpatia, non soltanto per il libro, ma per l'autore che non conoscevo, cosicché mi indignavo più del giusto contro le critiche che udivo fare al libro di mancanza di organismo.

Ora riconosco anch'io che le critiche avevano fondamento e che le mie difese erano appassionate, ma l'opera, e certo non solo perché mi rammenta quei giorni, continua a piacermi e ad attirarmi come un libro di favole e di magie, un poco anche come il resoconto delle innumerevoli strane letture che un uomo di scienza e di fantasia, ma che amava più la fantasia, s'era compiaciuto di fare per poter studiare fantasticando. Chi sa? Se avesse dovuto rimetterci dentro le mani, per vagliare, riordinare, organizzare criticamente quella materia, gli sarebbe sembrato di sciuparne il misterioso e naturale incanto di leggenda, come se gli rimanesse attaccata alle dita la polvere dorata e variopinta delle sue ali di farfalla.

Non fu dunque l'erudizione del Graf proprio in tutto quella degli eruditi. Portato da uno spontaneo impeto allo studio, uomo coscienzioso e dedito a' suoi doveri di maestro, incline anche per il positivismo del tempo ad aver fiducia in tutto ciò che ha metodo di scienza, considerò anch'egli come una necessaria inoculazione di sangue nuovo e di serietà nella nostra stanca e vacua cultura il cosiddetto metodo storico, e gli piacque di essere col Renier e col Novati tra i fondatori della grande rivista erudita che doveva rappresentarlo e propugnarlo, il *Giornale storico della Letteratura italiana*. Ma, una volta che l'abbrivo fu dato, se ne ritrasse, forse perché non voleva l'onore senza l'onere, o sentiva di non poter continuare al *Giornale*, in quel suo rigido indirizzo, un contributo abbastanza attivo, senza mancare ad altri suoi studii e ad altre sue inclinazioni, che avevano anche più gran parte del suo cuore.

Non sono in tutto come quelli di tutti gli altri neppure i suoi libri più propriamente eruditi, per esempio *Attraverso il Cinquecento* (1888), e con grande amore ne è curata la nitidezza e la perspicuità dell'esposizione; ma, poi, senza dubbio meglio corrispondenti alle sue inclinazioni letterarie e al suo amore per l'arte erano saggi di vera critica artistica come gli *Studii drammatici* (1878), *Prometeo nella poesia* (1879; 2ª ediz. 1888), infine *Foscolo, Manzoni e Leopardi* (1898), libro che fu accolto col più grande favore dal pubblico italiano e, come certo non capita tutti i giorni ai nostri scrittori, fu presto esaurito. In che modo gli studii di psicologia popolare, la critica e la poesia si dessero la mano nell'intelletto e nel cuore del Graf, si può intravedere leggendo la prefazione di uno de' suoi più vecchi saggi, *Prometeo nella poesia*, o, se non altro, vi si può comprendere con quanta sincerità e preparazione di sentimento, con quale elevatezza di propositi egli si accostasse al soggetto che trattava: «Scrivendo le pagine che io presento al lettore, molti giorni passai pieni di varie, indimenticabili emozioni. Sentiva nell'anima una espansione salutare, un calore benefico quale d'una giornata di primavera, e mi pareva che qualche cosa rinverdisse dentro di me. Inorgogliva di raccogliere nel mio pensiero la coscienza dei secoli significata nel mirabile simbolo.... Provava una dolcezza austera e ineffabile a porger l'orecchio alle voci dei poeti.... Quei canti severi mi parevan la voce e il sospiro dei popoli. Quante volte non m'apparvero come in una visione la cima nevosa del Caucaso, e il punito indomabile, nella gloria della sua passione! Perché dovrei tacerlo? Da quelle vivificanti contemplazioni uscii sempre rinvigorito e migliore».

Forse, dopo, egli credette più confacente alla dignità e all'obbiettività della critica nascondere meglio sé stesso e trattenere gli sfoghi lirici; credette, e forse a torto, ma così erano i tempi, di dover in essa travasare una maggior quantità di scienza positiva. Il fatto è che, nella nostra scarsa e non originalissima letteratura critica, dove un grande, il De Sanctis, rimane quasi isolato, i libri del Graf sono tra quei pochi che meglio riescono a nasconderne il vuoto. Io non ho dimenticato la mia prima lettura (purtroppo assai antica!) degli *Studii drammatici*, e il volume su *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, nonostante le poco omogenee sovrapposizioni lombrosiane, non so quanti degni compagni abbia tra i suoi coetanei.

Ma il Graf, ch'era tra i collaboratori della *Rivista di filosofia scientifica*, non avrà forse sentito, proprio nell'applicare quel lombrosismo e quel psichiatrismo alla letteratura, vale a dire non ai corpi ma alle anime, risorgere più vivi e ansiosi tutti i suoi dubbii? Chi avrebbe detto agli amici della *Rivista*, che forse allora godevano del nuovo atto di fede pronunciato dal Graf (suppongo che essi sapessero qualche cosa de' suoi studii letterarii), chi avrebbe detto loro che solo due anni più tardi sarebbe venuto fuori, sarebbe quasi cascato tra loro a scombussolarli il suo romanzo *Il Riscatto*, la sua *Vita è sogno*, che è poi il riscatto dell'anima umana dal dominio della più cieca e grossolana necessità, a lei imposto dalla scienza tipo *Rivista scientifica*? E che, senza turbarsi del loro stupore e delle loro recriminazioni, altri cinque anni più tardi, nel 1905, avrebbe, con maggior vigore e maggior compiutezza e maturità di pensiero, affermata nell'articolo *Per una fede* la necessità di una fede?

Ora che ci par d'essere così lontani da quell'opprimente e volgare tirannia della cosiddetta scienza, il discorso *Per una fede* non può essere facilmente apprezzato per quello che vale e che fece; ma esso, come già prima il romanzo, fu da parte del Graf un grande atto di sincerità e di coraggio; e fu pure, per lui, l'ultimo atto della propria elaborazione spirituale, proseguita indefessamente, con acuto travaglio, per lunghi anni, nel silenzio della propria coscienza; fu la conquista, a cui mirava, di sé medesimo.

Era veramente il Graf uscito dal pelago alla riva, dal pelago deserto e sconsolato del suo pessimismo alle rive della speranza? Era veramente una fede quella che propagnava, o una filosofia? Ed era una fede sua, o un atto pragmatistico di volontà? È possibile in una fede quella prevalenza logica ch'egli sembrava considerare come essenziale? Chi ragiona la propria fede, non ha fede.... o non ha più bisogno di ragionarla. Ma oggi non è forse il momento di insistere e ricercare tant'oltre. A noi basta che il suo spirito tendeva in su e additava anche agli altri una via di liberazione.

Un altro aspetto — e forse per lui medesimo il più importante e tormentoso e caro aspetto — della nobile lotta da lui sostenuta per elevarsi, fu la sua ricerca di una propria espressione artistica, di una propria poesia. Grande fin da' suoi primi anni fu la sua battaglia con la lingua, per assimilarsela e dominarla. Di certe sue poesie del 1874 «l'illustre Pietro Fanfani», nel suo giornale *Il Borghini* — come narrò il Graf medesimo nella prefazione di *Poesie e novelle* (Loescher, 1876) — aveva scritto, quasi strabiliando, «esser esse dettate con lingua così *toscanamente toscana, che niuno italiano non toscano è arrivato mai a tanto*». Il vero è che le poesie, come poi le novelle, erano «dettate» in una lingua così toscanamente arcaica e accademica, da far strabiliare noi pure, pensando che gran numero di notti il giovinetto Graf doveva aver vegliato sul Cecchi, o anche sul Burchiello e sul *Malmantile*, per raggiungere quella capacità di imitazione linguistica e stilistica. Gli stessi *Studii drammatici* sono in parte scritti così, e lo stile, se il tipo si accetta, è di notevole compostezza ed eleganza, ma è manifesto il suo stridente contrasto col contenuto. Di qui, poi, il Graf, spogliandosi mano a mano, con progresso non interrotto, del vecchio abito accademico, giunse a quella forma, seppure qua e là sempre un poco ricercata, chiara, elegante, signorile che fu la sua; ma forse più che altrove il suo gusto antico continuò a prevalere nella poesia (specialmente fino alle *Danaidi*), dove la forma ha tuttavia qualche cosa di esteriore e di accattato, nel suo monotono e alquanto convenzionale splendore, e uno stile originale non riesce a farsi la via che a fatica.

Quanto amore e quanto tormento significò per lui questa poesia, alla quale confidò l'espressione più sincera ed intima del suo insanabile pessimismo, delle sue sempre rinascenti ma pur sempre malinconiche e combattute speranze di vita nuova, di fede nuova! Forse nessun dolore fu per lui più acerbo che vederla severamente giudicata, benché fosse evidente nel critico il desiderio di non andar oltre i limiti concessi alla critica: forse non ebbe gioia maggiore che sentirsi affermare da alcuno che il tempo gli avrebbe reso giustizia. Egli ci credeva. E come non ci avrebbe creduto, se, pur in mezzo al tedio che lo contristava, tutta la sua vita, tutta l'anima sua s'erano tese in uno sforzo senza riposo per giungere a questo risultato supremo? Egli meritava di vincere. Ma qualunque sia per essere il responso dell'avvenire, egli ha pur raggiunto in ogni modo una parte della bellezza a cui tendeva, perché la sua vita fu bella per virtù dello sforzo, e se magnifica è la grandezza, per così dire, statica, ben ammirabile e moralmente ben alta è l'aspirazione assidua e incoercibile verso la grandezza.

E. G. Parodi.

UN PRECURSORE DIMENTICATO

Sarebbe difficile dire quali fossero esattamente le intenzioni dell'autore di *Roberta* allorché egli scrisse, tra il 1896 e il 18 7, quel romanzo. Certo, non intendeva compiere una rivoluzione letteraria, né fondare una scuola; scriveva allora così sinceramente, per impeto di passione e per commozione d'animo, come scrive oggi. Egli viveva in una villa di quella incantevole Riviera di Levante, di cui sono nel libro parecchi tentativi di descrizione. Gli venne l'estro dallo spettacolo del mare, dalle luci stupende, dalla gioia della natura che è, per tutta quella plaga, così ricca e possente? Gli venne l'ispirazione da qualche ora di vita vissuta, più notevole e strana, perché infinitamente maliconica in quella ridente cornice?

Forse e per l'una e per l'altra cagione scrisse *Roberta*; per la tristezza dei casi umani, per la bellezza degli spettacoli naturali; e l'una e l'altra gli consigliarono una forma calda fino alla violenza, bizzarra e impreveduta, carica d'imagini e di comparazioni originali. Poi diede il libro alle stampe e non se ne curò più oltre.

Ma rileggendo oggi il volume, per una nuova edizione che sarà curata e messa fuori dalla Casa Treves, l'autore s'è accorto che veramente c'era ragione a schiamazzare come schiamazzarono i critici di quel tempo.

In *Roberta* la forma, — l'ho detto — è libera, strana, senza freno, impetuosa, ardita. Sfogliamo insieme qualche pagina, e troviamo qualche esempio. L'autore si sforza di personificare ogni senso ed ogni sentimento e di chiudere un pensiero nel più stretto cerchio di parole che gli sia possibile. «Mai, — dice sul principio — mai come quando le due sorelle si gettavano una nelle braccia dell'altra, mai come allora eran così fresche reduci dall'odio, mai come allora avevan sentito passar sulle reni una cosa vischida e molle, che si chiama ribrezzo». «I suoi pensieri sfilavano come una torma di volpi azzurre sul disco bianco della luna», «Doveva attraversare le foreste millennarie della passione, che tutte le donne pari a lei, avevano attraversato». «La sua giovanezza era una chiara fonte in un parco abbandonato». «Le vecchie regole morali erano goffe come una processione di gesuiti attraverso a una folla di donne scarlatte». «E le idee dei tempi rosei mutavano in una fuga di statue a cui il cuore appendeva corone di rimpianto e di rimorso».

Curioso a dirsi; nel mentre vado sfogliando quel romanzo e citando poche imagini tra mille, mi soprapprende il pensiero che l'autore di *Roberta* sia stato un precursore. Oserei dire, un precursore del futurismo; ma d'un futurismo che non sconvolgeva né il vocabolario né la grammatica, e che voleva essere prima di tutto sintetico e pronto, immediato e dritto. Pare che *Roberta* volesse dire una parola meno usata in quei tempi, sedici anni or sono, in cui o si imitava il D'Annunzio, o si scriveva pedestremente, conversando alla buona col lettore e mescolando la propria personalità con la personalità delle figure che dovevan vivere la loro vita nel romanzo. E l'autore, qua e là, nelle sue pagine, riduce l'imagine e il pensiero, per brevità, «al motto d'un anello,» come direbbe Amleto; e ne esce una musica delle più inattese, che può essere bella, che può essere brutta, ma che non è la fanfara festiva e stridente a cui siamo abituati.

E così, per dare alcuni altri pochi esempi, ecco: «la giornata simmetrica che si dissolve nel circolo del tempo», «gli amici, figure scialbe divenute più pallide in quell'ora di porpora», ed ecco imagini anche più inquietanti: «Egli avrebbe potuto comporre un facile poema, se avesse avuto l'espressione letteraria e la pazienza d'arrestare gli scoiattoli molleggianti sulle branche della fantasia». «Era dunque possibile che le agili e bianche dita salissero al corpetto e intonassero la sinfonia classica dei bottoni che si slacciano?»

Con questa sinfonia, chiudiamo; quantunque per tutto il libro, per tutte le 350 pagine, siano sparse largamente imagini così poco usate; e mentre stiamo per riporlo, ci cade sotto gli occhi ancora questo inatteso pensiero: «la voluttà più astuta non lascia traccia se non in ricordi simili a pigmei, i quali corrono dove son passati i giganti».

Bisogna dirlo: un libro simile, e in quei tempi, non poteva passare inosservato; e mentre l'autore di *Roberta* aveva scritto con ingenuità sincera, cercando d'animare innanzi a se stesso le fantasie che gli eran care, tutti i critici gli furono addosso, accusandolo d'aver voluto sforzar la nota, d'aver cercato a tutt'i costi una originalità violenta, d'aver dato un esempio pernicioso, il quale non poteva servire che a fondare una scuola più pazzesca che nuova.

Lo si trattò veramente a guisa d'un precursore: e quale precursore fu mai trattato bene? Si battagliò intorno al libro con una passione e un vigore che oggi i critici non hanno più. In una sola cosa furono d'accordo coloro che giudicavano sui giornali: nel gridare al pericolo delle imitazioni, le quali avrebbero precipitato la letteratura in un abisso di follia. Avancinio Avancini, chiamando l'autore di *Roberta* palloncino gonfiato (*Risveglio Educativo*, 12 giugno 1897) e pur non negando che nel cervello di lui una certa dose di fosforo ci fosse, alzò la voce perché la tesi di *Roberta* era immorale: e «questo precursore del secolo ventesimo» diceva «nasconde sotto l'artifizio retorico una grande povertà di buon senso».

E Luigi Pirandello, il quale dava conto dei libri nella *Rassegna Universale* di Roma con lo pseudonimo di Giulian Dorpelli, si turbò al pensiero che *Roberta* potesse dar luogo a una serie nutrita d'imitatori. E falciando largamente tra le imagini onde il romanzo traboccava, e citandole ad esempio da fuggirsi, dichiarava che l'autore con quella sua barca parata di pennoncelli sarebbe presto andato a finire «sulle secche della follia»; ma, aggiungeva con tristezza, «sentirete come batteran le code i pòmpili seguaci tra la scia spumosa....».

I pòmpili seguaci non ci furono; per avvivarli e tirarseli dietro, occorreva che l'autore di *Roberta* scrivesse un altro libro di quel colore, un altro poema balzano; e il futurismo sarebbe stato fondato; un futurismo, intendo, di sostanza e di pensiero, rosso d'imagini e protervo d'idee. Ma l'autore di *Roberta* non fu tanto sgominato dall'urlar della critica, quanto dal timore di dover presto rispondere

di tutte le corbellerie che gli imitatori avrebbero scritto in suo nome.... Il precursore non diede il secondo volume, non calò il secondo colpo; e poiché gli anni — 1898! — volgevano tristi per il paese, si diede alla politica, e stette dal 1898 al 1902 silenzioso per tutte le forme d'arte letteraria.

Così i pompili seguaci intravisti dal Pirandello guizzarono per altre acque, dietro altre barche con altri pennoncelli; e l'autore di *Roberta* non deve rispondere oggi d'una scuola, ma di un giovanile tentativo di rivolta, d'un'orgia poetica ch'egli si largì per divertire se stesso innanzi agli altri. Fu ebbro, liberamente; ruppe gli argini alla fantasia, lasciandola prorompere, dilagare, infuriare; parlò di passione e di morte, d'odio e d'amore; cantò la bellezza femminile, la gioia della vita, la fatalità della morte, la ricchezza della natura invitta e crudele.... Poi tacque cinque anni, battendosi tra le fazioni politiche e cercando istintivamente l'impopolarità la più pericolosa.... L'autore di *Roberta* non trovò, per questo, non dico la forza, ma la voglia di fondare una scuola letteraria, e non la troverà mai.

Posso andarne mallevadore, perché l'autore di *Roberta* sono io.

Luciano Zuccoli

Musica greca e rappresentazioni moderne

L'articolo di S. A. Luciani, pubblicato nell'ultimo numero del *Marzocco*, su «La musica nel dramma greco e il problema della rappresentazione», mi induce a riprendere oggi l'argomento interessantissimo del quale già ebbi ad occuparmi anni fa, e che non ho mai smesso di studiare, tanto esso parmi importante e sempre vivo e vitale, e tanto esso è in relazione con quella quistione del dramma musicale che, a mio giudizio, è la più importante questione di estetica che oggi possa appassionare la mente e il cuore di un artista (1). Tanto più sono lieto di aver da ritornare sull'argomento in quanto che le recenti rappresentazioni delle *Baccanti* al Teatro Romano di Fiesole — le prime rappresentazioni di una tragedia greca date in un teatro all'aria aperta alle quali io abbia avuto la fortuna di assistere — mi hanno reso chiari molti aspetti del problema, che prima mi apparivano più o meno oscuri, e mi hanno offerto insegnamenti preziosissimi.

Il dramma greco nacque, tutti lo sanno, di poesia, di musica e di danza. La prima questione che si presenta a chi pensi alla possibilità di nuovamente rappresentarlo oggi in modo degno è dunque, secondo me, la seguente: se esso debba essere rappresentato così come venne concepito, come nacque, frutto di tre diverse attività artistiche armonizzate e compenetrate, o se possa esser rappresentato, senza venir menomato nella sua potenza di espressione, e cioè nella sua bellezza, privo di musica e di danza. Subordinatamente a questa questione si presenterà l'altra: se la musica e la danza, posto che debbano esser mantenute nella rappresentazione del dramma greco, dovranno avere la importanza (anche in estensione, in *quantità*) che esse ebbero in origine. E poi verranno altre questioni di ordine particolare, ma tuttavia importantissime. Vale a dire: quale carattere dovrà o potrà esser dato alla musica corale e strumentale; per quali strumenti dovrà esser composta quest'ultima; e se i cori potranno essere o no polifonici; e vai dicendo. In tutte queste questioni è implicito il problema, per così dire, archeologico.

Nell'articolo mio sull'*Antigone*, citato dal Luciani, io scrivevo che il problema della rappresentazione della tragedia greca sui nostri teatri presenta due soluzioni: «o rappresentare la tragedia senza alcuna musica, o rappresentarla tutta in musica, espressa dai personaggi col canto e dall'orchestra con gli svolgimenti sinfonici».

Ma a queste parole precedevano alcune considerazioni e un giudizio sul valore espressivo e sulla ragion d'essere del *melologo* (specialmente in rapporto al tentativo fatto dal Mendelssohn per l'*Antigone*) che erano, in certo modo, la giustificazione della conclusione apparentemente troppo semplicista.

«Il melologo — scrivevo — è, secondo me, una erronea forma d'arte: perché fra la intonazione imprecisa e, per quanto ricca e varia di sfumature, unicolore della parola parlata, e la intonazione precisa e multicolore dell'orchestra, vi è un contrasto troppo forte perché l'una possa efficacemente essere continuata e rinforzata dall'altra».

Avevo in parte ragione e in parte torto. (Che avevo torto, in parte, me l'hanno dimostrato le rappresentazioni delle *Baccanti* a Fiesole).

Avevo ragione — in linea generale, salvo casi eccezionali — in quanto mi riferivo all'accompagnamento strumentale della recitazione, alla *quasi declamazione* o *παρακαταλογή* accompagnata, ciò che oggi dicesi, impropriamente, *melologo*: avevo torto in quanto con la mia conclusione venivo implicitamente a negare la possibile efficacia e bellezza dell'elemento musicale *limitato ad alcuni punti* della tragedia, e precisamente ai cori-danze che precedono la tragedia (parodos) e stanno tra un episodio e l'altro (stasima).

Noi ben sappiamo che certe parti del dramma greco venivan declamate con accompagnamento di *aulos*: Senofonte ci parla appunto di un attore, Nicostrato, che «declamava i tetrametri al suono dell'aulos». Ma quella *quasi declamazione* quanto era distante dalla intonazione del parlare ordinario e quanto dalla intonazione decisamente musicale?... E la melodia del flauto era una vera e propria melodia (dal disegno, per così dire, *visibile* all'udito), o non era piuttosto una successione di note lunghe comprese in un *sistema* di limitatissima estensione (la estensione di una voce umana), le quali venivano associate alla declamazione quasi come *fondamentali armonici* delle modulazioni vocali, cioè come generatori della intonazione verbale?... Io penso, insomma, che la *paracataloghè* accompagnata del dramma greco doveva essere direttamente generata dalla lingua greca medesima: che dunque è impossibile riprodurla, oggi, a meno che un grecista possessore di cognizioni musicali (il Romagnoli) non tentasse di nuovamente trarla dal testo originale, facendo declamar questo, s'intende, in greco.

Mi si potrebbe obbiettare che se la intonazione del *recitativo* (paracataloghè) è, in certo modo, direttamente generata dalle caratteristiche sonore della poesia, non ci sarebbe nulla di male che i recitativi di un dramma greco tradotto venissero accompagnati da una musica generata dalle caratteristiche sonore della nuova lingua in cui esso è stato recato (si pensi, qui, alla genesi musicale del dramma secondo la teoria wagneriana). Ci sarebbe soltanto questo: che la musica diventerebbe non solo musica italiana o tedesca o francese, non solo musica moderna, ma *musica* del tutto: in una parola, *opera*. (A riprova di questo ch'io dico si ripensino e si osservino i recitativi — vera *paracataloghè* accompagnata — del melodramma fiorentino del 1600, e quelli dell'opera di Gluck).

Ma assistendo alle rappresentazioni delle *Baccanti* a Fiesole io mi sono convinto e persuaso della grande potenza espressiva dei brani musicali posti tra una parte e l'altra dell'azione: voglio dire delle musiche corali ed orchestriche. Ed ho visto che il pubblico contemporaneo sente, come il pubblico di 2400 anni or sono, la bellezza delle pause corali e orchestriche nell'azione drammatica, e ne gode. E dirò di più: dirò che la tragedia greca rappresentata senza intermezzi musicali perderebbe moltissimo della sua bellezza e del suo carattere (1).

Ora quale carattere dovrà essere dato a una musica intesa ad accompagnare oggi la rappresentazione di un dramma greco?

Il Luciani dice: «Io penso che la musica per una tragedia antica non dovrebbe essere scritta, come di solito si usa, in uno stile da corale protestante, né in un preteso stile greco, ma semplicemente in istile gregoriano».

Sta bene per lo *stile da corale protestante* (Mendelssohn) e per il *preteso stile greco*: ma l'idea del *gregoriano*, mi permetta il Luciani la franchezza, non è meno errata.

La musica greca era rigorosamente metrica. «Pour eux (i greci) — dice il Gevaert — le rhytme était l'élément prédominant de l'oeuvre et le lien qui unissait les trois arts musiques au point de les fondre en un seul art» (2).

E aggiunge il Navarre, nel suo ottimo *Dionysos*: «.... un autre trait de la musique ancienne, c'est la sujéction du rythme musical par rapport au mètre. Non seulement chaque *mesure* y cadre rigoureusement avec un *pied*, mais encore à tout *syllabe* correspond une note» (3).

Orbene: come potrebbe la melopea liturgica latina accompagnare i cori e le danze del dramma greco, essa che è la musica più asimmetrica e più ritmicamente irregolare che mai sia stata concepita e cantata al mondo?... Va bene che i *nomoi*, le *melodie-tipo*, ond'essa derivò, son di origine greca (vedasi il *Tonarius* di Reginone di Prum), ma i canti liturgici latini, abbondantemente melismatici, simili a pian e di mille fronde e di mille fiori, sono tanto diversi dai canti greci (come dobbiamo immaginarli), *sillabici* e rigorosamente misurati, quanto è diverso il senso cristiano della vita umana da quello pagano ellenico. Il Luciani parla, è vero, di melodie ambrosiane più che gregoriane, ma anche le forme e più ancora lo spirito degli inni ambrosiani (anche dei puramente sillabici, come il *Jam lucis orto sidere*) quanto sono ormai lontani dalle probabili forme e dallo spirito della musica greca!...

Come dunque creare la nuova musica che dovrebbe accompagnare la rappresentazione di drammi greci? Come, e con quali elementi?

Frammenti di musica greca, dei quali un compositore moderno potrebbe servirsi per l'elaborazione di nuove musiche adatte allo scopo, ce ne sono pochissimi, e non sono neanche molto belli. Ma poi, perché un compositore moderno dovrebbe proprio servirsene? Che forse l'*impressione* che diede un tempo la musica con la quale fu accompagnato un coro, per esempio, dei *Persiani* o dell'*Edipo Re* o dell'*Ippolito*, non potrebbe esser ridata oggi da una musica composta completamente *ex novo*?

Ma — si dirà — noi oggi non possiamo liberarci dai molti secoli di esperienze musicali che son passati dal tempo dei tragici greci ai nostri giorni, ed è per ciò impossibile che un musicista moderno riesca ad armonizzare convenientemente la sua musica all'arcaica venustà del dramma greco. Impossibile? Non mi pare. Che un musicista *senta*, prima di tutto, la bellezza, la grandezza, e comprenda il significato, della tragedia antica: che egli, avendo una conoscenza il più possibile vasta e profonda della teoria della musica greca, possegga, oltre l'ingegno creativo, il senso critico necessario a scernere i modi di espressione più adatti, e poi.... lo si lasci pur fare. La musica ch'egli comporrà sarà sempre, in un certo senso, musica moderna? Ed essa ci parlerà in modo più chiaro e più efficace. Ma avrà poi quel tanto di carattere arcaico che basterà a intonarla con la tragedia antica.

E i cori dovranno essere scritti polifonicamente o in istile omofono? E perché non anche polifonicamente? Basterà soltanto che la loro polifonia non richiami alla memoria quella liturgica cattolica del Palestrina (che vuol dire, ed anche dice, tutt'altre cose), e meno che meno quella tedesca post-bachiana.

E per quali strumenti dovrà essere scritto l'accompagnamento dei cori e delle danze?

Il Luciani si accontenterebbe di un flauto o di un clarinetto (4). Mi pare ch'egli sia di troppo facile accontentatura. Il Romagnoli, che ha scritto alcuni brani di musica per le *Baccanti* con la più grande sobrietà possibile di strumentale, ha fatto accompagnare i flauti e l'oboe dal quartetto a corda e da tre arpe. Io forse sopprimerei il quartetto a corda (non per ragioni.... archeologiche, ma perché gli strumenti ad arco, quando non siano numerosissimi, risultano, all'aria aperta, di sonorità scarsa, debole); ma aggiungerei alle arpe e ai flauti e agli oboi (non uno e uno, ma tre e tre, e magari più ancora) i fagotti (auloi gravi) e i corni e le trombe, e gli strumenti a percussione (piatti, crotali, timpani, ed altri).

Sentite come Eschilo descrive la strumentazione di una musica orgiastica, in un frammento di una delle sue tragedie perdute: «L'un des musiciens, tenant dans ses mains des tuyaux (sonores), ouvrage de tour, fait entendre, par les mouvements de ses doigts, une mélodie dont l'accent passionné inspire la fureur: l'autre fait résonner des cymbales d'airain.... Des sons terribles, semblables aux mugissements du taureau, surgisent on ne sait pas d'où, et le bruit du tambour, pareil à un tonnerre souterrain, roule en répandant une profonde terreur.... Les murs en sont affolés et les toits pris d'ivresse». (Gevaert, opera citata).

Forse i greci del tempo di Eschilo potevan essere colpiti di terrore dal suono di due soli piatti percossi e dalla voce di un solo *aulos* frigio (forse): ma se noi vorremo ridare al pubblico dei nostri teatri una impressione analoga, bisognerà che adopriamo ben altro strumentale!

Mi resterebbe da discorrere della potenza espressiva dei *modi* greci, e dell'uso che un compositore moderno potrebbe farne secondo il loro *ethos* particolare. Ma non farei che ripetermi. Già ne trattai nello studio (dianzi citato) sulla *Musica dei Greci*, per tentare di indurre i musicisti moderni ad approfittarne. L'arte greca — anche quella musicale, sebbene non ne resti che la teoria — è piena di insegnamenti preziosissimi ancora da sfruttare. Chissà che anche la rappresentazione delle tragedie greche che va ammirevolmente traducendo il Romagnoli non valga a farla studiare dagli artisti moderni.... Ci sarà, per loro, molto da imparare.

Ildebrando Pizzetti.

(1) Vedasi l'articolo sull'*Antigone* di Sofocle — citato dal Luciani — che uscì sul *Momento* nel febbraio del 1909; lo studio su *La Musica dei Greci*, che uscì sul *Giornale dei Musicisti* nel 1907 (e uscì tre breve ristampato, in volume, dalla Casa Editrice «Musica», di Roma); lo scritto intorno alla *Musica per la «Nave» del D'Annunzio* (*Rivista musicale italiana*, 1908), e la conferenza letta a Milano, Trieste, Firenze e altrove, sul *Dramma musicale latino dell'avvenire*.

(1) Con queste dichiarazioni non intendo per niente affatto contradire alle mie idee sul dramma musicale espresse nella conferenza dianzi citata.

(2) A. F. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1881).

(3) OCTAVE NAVARRE, *Dionysos* (1895).

(4) Io non credo che il nostro clarinetto abbia qualche somiglianza con gli *auloi* antichi. Se mai, al posto del clarinetto bisognerebbe mettere un oboe.

MARGINALIA

★ **La prosperità dell'Egitto.** — Gli ultimi avvenimenti della Cirenaica, che paiono in tanta parte dovuti alle influenze egiziane, richiamano l'attenzione sul recentissimo rapporto annuale di lord Kitchener intorno alle condizioni dell'Egitto. Il rapporto, uscito in questi giorni sotto forma di «Libro bianco» è riassunto dall'*Observer*, il quale nota subito che la situazione politica dell'Egitto è assai migliorata nel senso che vi regna ormai un'assai più grande fiducia nel governo inglese. Certo, l'opera di lord Kitchener è stata molto avveduta e proficua specialmente durante la guerra balcanica che ha posto anche l'Egitto in uno stato di ansietà e di perplessità. Si è avuto, è vero, il grande complotto per assassinare tutti i più alti ufficiali del paese; ma il complotto è stato per fortuna scoperto a tempo. Esso avrebbe fatto retrocedere di molti anni le sorti dell'Egitto ed avrebbe prodotto uno scompiglio generale nel paese. Invece il paese si trova oggi in uno stato di prosperità veramente notevole, prosperità finora non mai raggiunta dal protettorato e dovuta in buona parte al commercio del cotone. «Se il Governo — scrive lord Kitchener — fosse rimproverato per non esser riuscito nel corso degli ultimi trent'anni a ridurre il debito pubblico, si potrebbe rispondere che la rigenerazione economica del paese è stata assicurata con spese tali che avrebbero potuto anche accrescere il debito pubblico. Circa trenta milioni di sterline sono stati spesi in opere pubbliche e ferrovie senza ricorrere a capitali stranieri! E il governo ha risparmiato una parte dei proventi dalle tasse e li ha capitalizzati per scopi fruttuosi....». Lord Kitchener ha inoltre provveduto alla protezione dei *fellah* poveri e ad una riforma della giustizia ritenuta necessaria e che consiste nella nomina di notabili indigeni come magistrati non pagati nella piccola area dei villaggi: una specie di giustizia cantonale per dirimere liti, provocare conciliazioni, diminuire il numero dei delitti rendendo più sicura la giustizia per le classi più povere. Intanto si provvede alla portentosa opera dell'irrigazione e lord Kitchener assicura che ormai l'acqua irrigatrice può servire per un'area assai più estesa che pel passato, che da tutta l'estensione del Delta è accertato potranno ricavarsi pei prossimi cinquant'anni acque sufficienti ad allargar le culture. A quest'opera il governatore intende accompagnare costruzioni nuove di strade per i traffici, che colleghino tra loro tutte le città ed i centri principali.... In un interessante paragrafo lord Kitchener dice d'essere ansioso di provvedere con mezzi pratici all'educazione dei giovani egiziani che vengono mandati dai loro parenti a studiare in Europa. Gli studi della gioventù indigena interessano molto il governatore, il quale nominò e nominerà ispettori appositi che li sorveglino e provvederà a che in Inghilterra i giovani studenti trovino assistenza materiale. L'Università di Oxford si prepara già a costituire un apposito comitato.... Come si vede la prosperità nuova dell'Egitto è innegabile e promettente.

★ **Le scoperte dei testi classici.** — La scoperta in Egitto e la pubblicazione del nuovo manoscritto dei Vangeli posseduto dalla biblioteca di Washington induce il *Times* a fare una specie di bilancio dei testi classici ritrovati in questi ultimi anni che certo costituiscono un nuovo Rinascimento per ciò che riguarda la scoperta di manoscritti elleno-latini. I materiali nuovi che ci son venuti specialmente dall'Egitto sono in numero veramente considerevolissimo. Iperide, l'oratore, parte del quale cominciò a venire in luce fin dal 1752, può ora far ascoltare tollerabilmente la sua voce. Il trattato d'Aristotele sulla politica degli ateniesi ha rivoluzionato le nostre idee sulla costituzione d'Atene. I meriti di Bacchilide, rivale di Pindaro, possono oggi essere sostanzialmente stimati e l'eredità di Pindaro stesso è stata accresciuta di nuovi peani. Menandro, la cui tradizione è stata perpetuata e trasmessa alla letteratura europea da Terenzio, è ora rappresentato da una mezza dozzina di commedie che, se non sono tutte nelle condizioni migliori, bastano in ogni modo a divertirci e lo stesso può esser detto dello scrittore di mimi Eroda. I curiosi *Persiani*, racconto della battaglia di Salamina dovuto ad un Timoteo di Mileto, trovati nel 1912 vicino a Menfi non sono eccezionalmente facili a leggere, ma costituiscono il più antico manoscritto classico che noi possediamo. Uno storico, Teopompo o Cratippo, ha a suo credito una cinquantina di pagine e il più lungo ed il più continuo testo papiraceo è un mezzo rotolo contenente la fine del *Convito* di Platone. Poco più d'un anno fa fu ritrovata la metà d'un dramma di Sofocle: *I cercatori di tracce* e tre o quattro nuove tragedie di Euripide ci son pervenute in frammenti. D'altra parte i papiri egiziani ci hanno permesso di tornare in contatto con la vita quotidiana dei greci offrendoci petizioni, contratti, ricevute, inviti a pranzi, a nozze, a funerali, notizie di nascite e di morti, di riunioni e di banchetti, ed esercizi scolastici.... Tutto ciò per quel che riguarda la grecità. Di latino s'è trovato molto poco in Egitto: pochi versi di Virgilio; un epitome frammentaria della storia di Tito Livio. Tuttavia abbiamo ritrovato una copia dell'*Epistola agli Ebrei*. Ma la rinascita latina non sembra debba rinnovarsi. Vi è poca speranza di ritrovare i libri perduti di Tacito o di Livio, o i

poemi di Gallo o qualche scritto di Ennio. Anche le biblioteche, per ciò che riguarda la latinità, non hanno più nulla da rivelarci a meno che qualche grande sorpresa non ci riserbi quella di Costantinopoli. L'ultimo grande scopritore di testi classici latini riman per ora l'italiano cardinale Angelo Mai che pubblicò i Vangeli vaticani, scoprì frammenti di Cicerone e di Plauto e la corrispondenza di Frontone e di Marco Aurelio. Egli può esser paragonato, per il suo amore dei libri e le sue fortunate ricerche, solo al Petrarca che cinque secoli prima di lui scoprì a Verona le lettere di Cicerone ad Attico, da lungo tempo perdute. Ma col Petrarca, che fu il primo a raccoglier libri, entriamo nel vero e proprio Rinascimento, in quel Rinascimento che non ci è dato che d'imitare debolmente.

★ **Intorno a Hebbel.** — Da circa venti anni il teatro di Hebbel fa parte in Germania del repertorio classico. Dopo esser stato tanto tempo misconosciuto, il drammaturgo ha improvvisamente conquistato la gloria. Nel momento in cui Ibsen ed Hauptmann riportavano i loro grandi successi sulla scena, ci si è accorti che avevano avuto un grande precursore nello Hebbel il quale, senza dubbio, non era realista che occasionalmente e restava impregnato di romanticismo nel modo di trattare i soggetti ed era stato il primo a tentar di spiegare i caratteri con l'influenza del mondo ambiente e a dare alle sue opere una portata sociale. Quel che v'è di nuovo ancora nelle opere dello Hebbel è la sua tecnica, il dono d'individualizzare i caratteri e di segnarli con lineamenti concreti. E quale naturalezza nel linguaggio con cui fa parlare i personaggi di condizione modesta! In un tempo in cui ogni drammaturgo si credeva obbligato a far parlare nobilmente i personaggi, egli protestava contro gli scrittori « che abbassandosi a lui credono di innalzare il popolo a loro prestandogli bei discorsi attinti dal loro vocabolario d'autori ». Questa sincerità Hebbel, col giusto sentimento del suo valore, la rivendicava già verso il 1850 come il più bel fiore della sua corona letteraria. « La Germania — egli diceva — ha avuto senza dubbio poeti più grandi di me, ma in una cosa almeno io sono eguale ai più grandi tra i miei predecessori: nella sincerità assoluta e nella severa moralità con la quale adopero l'arte mia. Non so ciò che mi riserba l'avvenire, ma quel di cui sono certo è che mettendo in dubbio la mia moralità, la mia epoca non potrebbe più violentemente accusar la sua immoralità agli occhi dei posteri ». Per questo — scrive la *Bibliothèque Universelle* — la nostra generazione ha celebrato con tanto entusiasmo di rappresentazioni e di pubblicazioni il centenario del poeta. Il critico Werner è stato quegli che meglio ha servito alla gloria del poeta con la sua edizione delle opere in ventiquattro volumi, pieni di documenti nuovi. Ma altre pubblicazioni importantissime si sono avute intorno allo Hebbel, per esempio la biografia monumentale di Walter Bloch-Wunschmann: *Friedrich Hebbel. Ein Lebensbuch*, che è la miglior guida per studiar la vita e le miserie dello scrittore. In quanto alle lettere dello Hebbel, esse continuano ad accumularsi e a pubblicarsi in edizioni sempre nuove. Una scelta ne ha pubblicata ora Teodoro Poppe che ha voluto dare un'immagine fedele del poeta adoperando estratti dalle sue lettere. Il volume s'apre col grido di miseria che il povero figlio di muratore rivolge a Lodovico Uhland: « Scusatemi l'arditezza di queste righe. Sono figlio d'un pover uomo, ho diciannove anni ecc. » e si chiude con la gioia attristata dello scrittore cui la celebrità giunge insieme con la morte: « Ecco il destino! Prima è il vino che ci manca, poi il bicchiere per berlo!... ».

★ **Sainte-Beuve intimo.** — Sainte-Beuve — narra Felix Duquesnel nel *Gaulois littéraire* — abitava un modestissimo appartamento in via Montparnasse. La sua stanza da letto era anche più che modesta. Il grande critico dormiva in un lettuccio di ferro e non ne ebbe mai altri: letto d'asceta in cui il sonno è riparatore delle forze del corpo; ma non affievolisce le forze del pensiero. C'era, d'altronde, qualche cosa di monastico in quest'ateo il cui lavoro incessante, rinnovato ogni giorno, ricordava la tenacia del benedettino, ripiegato su se stesso, nel silenzio d'una cella. Alzato tutte le mattine col sole, Sainte-Beuve si metteva al lavoro senza interruzione sino a mezzogiorno, cibandosi appena con una tazza di latte. Poi, dopo sette ore di lavoro — si comprende quale poté essere l'abbondanza della sua produzione, poiché queste sette ore quotidiane furono rinnovate per più di quarant'anni — egli faceva rapidamente una colazione frugale, dormendo poi per altre due ore. Poi cominciava, com'egli stesso diceva, il secondo atto della sua giornata, ben differente dal primo. Lo spirito avendo compiuto la somma di lavoro necessaria, veniva l'ora di far « faticare la bestia ». Il letterato squisito diventava allora un semplice curioso, d'una curiosità quasi ingenua che si contentava di ben poco e il più delle volte di ciò che trovava nel suo quartiere stesso di cui raramente egli oltrepassava i confini, poco scrupoloso, meno che difficile nella qualità dei suoi piaceri.... Chi avrebbe potuto credere che lo storico di *Port-Royal* era quell'omettino grassoccio, senza eleganza, dalla figura ripiena, dal volto glabro, somigliante ad un prete o ad un attore, che col cappello indietro e l'ombrello sotto il braccio passeggiava dolcemente quasi rotolasse davanti a sé sulle piccole gambe il ventre rotondo? Se non fosse stata la finezza del suo sguardo uscente fuor da una folta sopracciglia, lo si sarebbe potuto prendere per un buon borghese che facesse la sua passeggiata per digerir bene. Era quella di Sainte-Beuve una passeggiata incessante quasi per corrispondere ad un bisogno d'attività fittizia. La bestia si affaticava per render dopo tutta la sua attività allo spirito. Spesso e volentieri la corsa durava fin molto tardi nella notte e Sainte-Beuve andava allora al teatro di Montparnasse o ad una specie di caffè-concerto, le Folies-Montparnasse, dove i clienti lo conoscevano ed egli era quasi popolare. Fu in questo caffè-concerto che l'illustre critico conobbe uno dei suoi più curiosi amici, il greco Pantarides, che parlava il greco antico come Pericle e che Sainte-Beuve nominò suo insegnante di filologia ellenica!... Sainte-Beuve, checché se ne sia potuto dire, aveva buon cuore. Era ateo e materialista, ma ciò era la conseguenza dei suoi primi studi che erano stati prevalentemente scientifici, avendo egli avuto un tempo l'intenzione di dedicarsi alla medicina. Non fu cattivo, fu soltanto nervoso e impressionabile, talvolta.

★ **Il poeta laureato Alfred Austin.** — A settantotto anni è morto Alfred Austin, il poeta laureato inglese che era nato il 30 maggio 1835 ad Headingley vicino a Leeds da genitori cattolici e commercianti. Si può dire che l'Austin sia morto oscuramente e silenziosamente, nella pacifica mediocrità della sua vita e della sua poesia che neppure la pubblicazione del suo volume autobiografico comparso nel 1911 valse a mutare in ardente consenso di pubblico, se non di critici. L'Austin, dopo aver fatto per un certo tempo l'avvocato, fece le sue prime armi letterarie pubblicando un componimento satirico in metro eroico alla maniera del Pope [illegible]. Era l'anno 1861, l'anno in cui, mortogli il padre, egli intraprese vari viaggi specialmente in Italia, e l'Italia fu da allora una delle sue migliori ispiratrici, uno dei suoi più grandi amori. Tra il 1858 e il 1861 egli pubblicò tre romanzi, senza per questo trascurar la poesia ed il giornalismo al quale s'era dato con passione scrivendo articoli per lo *Standard*. Pubblicò così molte opere di poesia tra le quali son da notarsi un poema drammatico in versi sciolti: *Savonarola*. Le *Liriche inglesi* e i *Poemi brevi* lo posero assai in vista tra il 1890 e il 1891 così che quando nel 1892 morì lord Tennyson poeta laureato si pensò a nominare in suo luogo l'Austin, non potendosi laurear poeti che valevano assai più di lui come William Morris e lo Swinburne. Non si ebbe però il coraggio di far subito la nomina. S'aspettarono quattro anni; ma in ogni modo la sua scelta provocò polemiche e lotte assai accese. Di lui può oggi dirsi che riuscì solo ad essere un discreto poeta lirico quando cantò le bellezze naturali dell'Inghilterra e qualche aspetto della vita rurale; fu infelice quando volle tentare qualche argomento politico. Non rifulse mai per genialità o per originalità e, cosa curiosa, dispiacque più nei poemi che scrisse dopo la « laurea » — che spesso parvero inopportuni — che in quelli scritti prima. Tuttavia non fu mai potuto mettere in dubbio il suo patriottismo, né la sua buona volontà. Appunto soltanto come testimonianza della sua buona volontà egli lascia una copiosa produzione letteraria e poetica; ma ogni critico inglese non può non augurarsi che il nuovo poeta laureato (se pur dovrà nominarsi) abbia ad essere più possente e più rappresentativo di Alfred Austin.

★ **Arturo De Johannis.** — Il 31 maggio moriva nella sua villa di Settignano il prof. Arturo De Johannis. Nativo di Venezia, era ormai fiorentino d'adozione, e per lunga dimora, e per benemerenze acquistate: egli, per quasi un ventennio, diresse con sapienza e con amore la Scuola di Scienze Sociali. Era uno di quegli uomini che devono tutto a loro stessi. Ricordo di avere appreso dalla sua voce qualche episodio dei travagliati anni giovanili. Era rimasto orfano, ancor giovinetto, ed aveva dovuto interrompere gli studi; aveva a compagni nella tristezza e nelle angustie due amici: il Millosevich, l'astronomo ora illustre, e lo Stringher, il finanziere valentissimo. Esordirono tutti e tre in modo molto modesto, il De Johannis, segretario del Comune di Chioggia, gli altri con impieghi non meno modesti. La mèta fu raggiunta. Dagli uffici del Comune di Chioggia il De Johannis passò alla cattedra di economia politica dell'Istituto tecnico di Mantova. Da Mantova passò quindi a Firenze, dove ben presto nelle Accademie, nei dotti ritrovi e nell'Istituto di Scienze Sociali fu altamente apprezzato. La natura dell'ingegno, lo spirito di osservazione, la facile intuizione, la dialettica vivace e soprattutto quel senso critico, a cui nulla sfuggiva dei lati manchevoli delle argomentazioni altrui, lo rendevano un abile polemista, un pubblicista eccellente. Ed egli seguì la naturale vocazione dell'ingegno, fu fecondo scrittore in riviste e in giornali intorno a questioni di economia, di statistica, di finanza e di diritto commerciale. Fondò *L'Economista*: e vita lunga e florida è stata quella della Rivista, in cui il De Johannis era tra i primi sempre a trattare le questioni, che nel campo della scienza, o in quello dell'opinione pubblica si dibattevano su materie economiche e finanziarie. Egli era uno dei pochi scienziati che sapessero unire il senso pratico alla dottrina teoretica. La sua attività scientifica, più che raccolta in alcuni volumi è sparsa in numerosi articoli. Egli più che un creatore di teoriche economiche, o un semplice divulgatore, era un critico originale. La fine ironia, un lieve scetticismo, l'acume dell'ingegno rendevano vivace ed efficace la sua opera di critica. Ma non mancavano peraltro costruzioni geniali, né quella nota di scetticismo inaridiva lo spirito dello scrittore e dell'uomo. Lo studioso calmo e quasi arido del fenomeno statistico, si trasformava talvolta in uno scrittore animato da calda poesia. I suoi primi lavori sono del 1870 e furono pubblicati per cura dell'*Ateneo Veneto* nel '72, si riferiscono alla « Libertà dell'insegnamento superiore »; l'ultimo lavoro pubblicato è di qualche mese fa. E attraverso questo lungo periodo l'attività dello scrittore fu quanto mai feconda. Minacciato da anni dal male, egli, scrivendo e insegnando, conservava quella freschezza e vivacità di spirito con cui pareva volesse dominare il male che lo affliggeva. Le doti del suo ingegno si manifestavano ancor meglio nel conversare con gli amici e con gli scolari. Poiché la sua lezione era una vera intellettuale conversazione, nella quale egli cercava non gli aridi esercizi, ma una vera ginnastica intellettuale, ed in questa egli era veramente maestro.

N. R.

★ **Al Lyceum** è stata organizzata una piccola mostra d'arte, che si potrebbe considerare come una appendice di quella maggiore inauguratasi or sono pochi giorni a Torino. Anche qui pitture, sculture, incisioni e disegni sono di signore o di signorine. Tra le cose di figura, ricordo due teste di una fattura sommaria e squadrata di Matilde Nüscheler — che espone anche alcuni accurati pastelli di paese — e gli studii gustosissimi e simpatici della contessina Pandolfini; tra i paesi, alcuni pastellini di Annie Pavia, tra le nature morte e i fiori, quelli fluidi e sugosi della signora Orlandini. Di sculture vi sono quelle di Cecilia Schmid-Risse, che oltre ad alcuni bronzetti piacevoli, espone un *Cercatore di tesori* di rodiniana reminiscenza, ed una allegoria, *La forma che si libera dalla materia*: grandi figure condotte con una sicurezza sorprendente in una signora. Tra il bianco e il nero — ma v'è anche un po' di colore — noto finalmente i disegni di Eleanor D. Hill per le *Fêtes galantes* di Paul Verlaine e per le *Trois chansons de France*, queste e quelle musicate dal Debussy: e le illustrazioni a colori, per da lei fatte, per *Shaving of Shagpat* di Meredith: gli uni e le altre attraenti per una voluta ingenuità. E noto ancora alcune litografie a colori pel *Cyrano de Bergerac* curiose e divertenti, eseguite dalla signora Beryl Hight-Tumiati. Nel complesso una esposizione che — senza troppe pretese — fa passare discretamente una mezz'ora, e che forse, chi sa, è preferibile a quella grande, lassù, di Torino, che richiederà qualche ora al paziente visitatore.

N. T.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Teatri all'aperto. « I Maggi » in Versilia.

L'ultimo accordo si spense nell'anfiteatro fiesolano, dopo che l'ultima voce delle Mènadi ebbe annunziato:

Della favola triste è questo il termine.

Il pubblico si avviò lentamente all'uscita, volgendosi e soffermandosi sui gradini dell'arena, quasi volesse abbracciare con lo sguardo, e ritenere, tutta l'armonia di luci e di colori, di suoni e di versi che lo avevano deliziato. Oltre i colli, sull'orizzonte, lontano, il sole calava dietro le Alpi Apuane, e a me parve rivedere, di là dalla dantesca *Pietrapana*, un'altra folla, silenziosa e commossa, uscire da uno spettacolo villereccio, in quel puro tramonto primaverile toscano.

Perché queste rappresentazioni all'aria aperta, che un solerte Comitato ha adesso offerto al pubblico fiorentino, sono d'uso antico e comune nelle nostre campagne. In varie parti della Toscana si chiamano *Maggi* ed in Versilia, più che altrove, ne è rimasta la tradizione.

Altro il pubblico, però, di quello ch'io vidi domenica a Fiesole, altro il luogo e altro il dramma. Non le belle damine che popolavano l'antico teatro romano, non la tragedia di Euripide, nella efficace versione del Romagnoli; ma chi percorresse nel mese di maggio il dolce paese — « sedente al tirren lido » — tra il *lapidoso Metrone* ed il lago di Porta, vedrebbe una strana folla di contadini che assistono a queste strane rappresentazioni. Oggi qui domani là gli attori (*maggianti*) si riuniscono, in Versilia, sopra un'aia, su di un prato, o in una piazza e mettono insieme il loro spettacolo. Tutti operai, contadini o montanari sono guidati da un *capo-maggio* il quale serve anche da suggeritore, e col *campione* (copione) in mano segue a passo a passo gli attori, durante la rappresentazione.

Operaio, contadino o montanaro è generalmente anche l'autore del *Maggio*, sebbene alcuni di questi drammi più antichi siano stati scritti da preti.

Il *Maggio* è in poesia ed è composto di strofe di quattro o cinque ottonari.

Le rappresentazioni cominciano generalmente con un *prologo* detto da un Paggio, che è chiamato *Principiante*, o *Interprete*, o anche *Corriere*.

Il prologo serve a esporre brevemente il soggetto del dramma e a predisporre il pubblico alla benevolenza, ma più che altro serve a cantare le lodi della

Primavera, il cui ritorno è occasione di feste e di nuovi spettacoli

Infatti, il D'Ancona ritiene che i *Maggi* drammatici abbiano origine dalla canzone maggiaiola via via ampliata, per modo che sarebbe avvenuto un trapasso dalla prisca forma lirica a quella drammatica e ritiene altresì che essi siano forma gemella, anziché seconda forma delle *Sacre Rappresentazioni*.

Il *Maggio* si recita con una cantilena monotona, ma che richiede una certa abilità da parte degli attori, ed i bravi *maggianti* che abbiano voci baritonali o di bassi profondi, sono ricercatissimi

La cantilena trasporta sempre più l'animo dello spettatore in un mondo che non è il comune, perché i nostri contadini non potrebbero ammettere che i santi i martiri gli eroi, di cui vengono narrate le vicende, parlassero nel modo medesimo in cui essi trattano le loro faccende quotidiane Questa cantilena, in Versilia, è accompagnata da un violino che suona un'aria di *tarantella*, la quale non ha nulla a che fare con il motivo e con la cadenza della cantilena stessa.

Anche le primitive Rappresentazioni Sacre si facevano in canto, e quindi il *Maggio* ha questo di comune con esse, di essere ripetuto cioè sempre con la medesima cadenza, che si mantiene la stessa in ciascuna strofe, sia che esprima il dolore o l'amore, l'imprecazione o la preghiera.

Dall'uso di cantare il *Maggio* in un luogo aperto, talvolta recinto da tele, più spesso completamente libero al pubblico, disposto in circolo, deriva probabilmente l'abitudine che hanno gli attori di muoversi da tutte le parti nel recitare. Essi fanno regolarmente tre passi a destra e tre passi a sinistra, rivoltandosi ora indietro ora in avanti, in modo da essere uditi da tutti. Dopo i tre passi battono fortemente il piede destro sul terreno

La gesticolazione dei *maggianti* è assai animata. Essi s'immedesimano nella parte che rappresentano, sono fieri di vestire da guerrieri, e cantano con foga, specialmente quando si porge loro il destro di qualche combattimento

Questi combattimenti durano a lungo e sono soggetti a regole fisse. Con le armi, sempre di legno, s'intende, vien fatta una specie di scherma, che consiste nell'incrociare le spade battendole tre volte l'una contro l'altra, prima in alto e poi in basso, dopo ogni verso cantato o ogni coppia di versi, finché la parte soccombente non cade al suolo.

Gli spettatori seguono con trepidazione questi combattimenti, incitano i guerrieri con grida e con gesti, e non è raro il caso che il traditore cadendo, o i Saraceni avendo la peggio nei combattimenti contro i Cristiani, siano fatti segno a improperi e a contumelie. Perché nei *Maggi* i Turchi *infedeli* sono costantemente i nemici dei *fedeli* Cristiani.

Le battaglie sono il più delle volte rappresentate da singoli combattimenti, e durante la pugna i combattenti continuano ad apostrofarsi, vantando ciascuno il proprio valore, con versi come questi:

— Sotto ai colpi miei tremendi
or tu perfido cadrai.
— Trema iniquo io son Morat[illegible]
Ora amico io pugnar voglio
con quest'uom pieno d'orgoglio

Lo scenario dei *Maggi* è molto primitivo. Una sedia, un tavolino ed una panca di legno sono spesso i soli arredi, e due pali piantati in terra rappresentano una porta, che può anche essere quella di una città, di una prigione o di una fortezza assediata

Sulla sedia sta abitualmente il suonatore di violino. Quando entra in scena un re, il suonatore si alza e cede il posto, che momentaneamente serve da trono. I re, in generale, a meno che non scendano in campo a combattere, parlano sempre seduti sul trono, come sempre a sedere stavano i re e gl'imperatori nelle Sacre Rappresentazioni, e anche negli antichi drammi francesi e persiani, essendo questo un simbolo della loro autorità. È curioso come i re ed i personaggi più importanti non si lascino mai cadere per terra nel morire. Il *capo maggio* appresta loro la sedia (sempre la medesima) e seduti essi esalono l'ultimo respiro. Alla semplicità della scena va unita la comicità dei costumi.

Ricordo un *Maggio* in cui i guerrieri avevano l'elmo e la corazza ritagliati da certe *réclames*, come se ne vedono tante sui muri delle osterie in campagna. Sul petto, sul dorso, sulla testa di questi guerrieri, allora, si scorgeva una figura di donna, un gallo, una bottiglia.... con frammenti di scritti: *Pillole Pink...., Emulsione Scott....* ecc.

I re, gl'imperatori e i duci sono poi sempre vestiti più sfarzosamente, ma non per questo sono meno comici. In un *maggio* versiliese, che rappresentava l'ingresso di Garibaldi a Roma e la fuga del Papa a Gaeta, era degno di nota Pio IX. Aveva in testa una corona, portava calzon corti, calze da donna traforate, stivaletti gialli, e sulle spalle, a guisa di manto, una coperta bianca da letto con la frangia. Il *maggiante* che faceva la parte del Papa era un bel vecchietto arzillo, coi baffi bianchi arricciati.

Vorrei poter dire adesso dei principali argomenti dei *Maggi*, che sono spirituali, eroici, o storici, vorrei poter dare qualche saggio di questa forma di poesia popolare; ma i limiti di questo articolo non mi consentono che accennare di volo alle rappresentazioni del contado, delle quali ho trattato diffusamente, con molti materiali raccolti sui luoghi, in un mio lavoro di prossima pubblicazione: *La Versilia e la sua poesia popolare e letteraria*.

Osserverò solo come il nostro popolo campagnuolo si commuova piuttosto all'antico che al moderno, e come in fatto di poesia egli viva nel mondo dei martiri, dei paladini e dei cavalieri erranti. Anche se il *Maggio* è di argomento moderno, come il dramma garibaldino di cui ho fatto menzione, i personaggi agiranno e parleranno sempre come se fossero personaggi antichi.

In nessun *Maggio* la tessitura drammatica è invenzione originale. Spesso non è altro che una riduzione in versi ottonari di scritture anteriori. La maggior parte di queste composizioni sono tratte da argomenti religiosi, da episodi dell'*Orlando* o della *Gerusalemme*, dai *Reali di Francia* e dalle leggende dei Paladini; oppure alcuni più recenti dalle tragedie dell'Alfieri, del Metastasio, o da romanzi popolari, in genere. Nei *Maggi*, una volta, i personaggi femminili non erano mai sostenuti dalle donne. Il sesso debole non compariva sulla scena, o aveva importanza secondaria. Allora la parte della donna era fatta da qualche giovanotto sbarbato. Anche in Grecia i personaggi femminili erano sostenuti da uomini, i quali usavano le maschere, ed ai tempi di Shakespeare le due compagnie comiche più rinomate a Londra erano composte di cantori della Regina, o della chiesa di San Paolo, che facevano anche da donne.

Da una trentina d'anni a questa parte le donne sono state introdotte nei *Maggi* versiliesi, ma hanno cagionato dei guai. *La Passione di Cristo* fu il primo maggio a cui prese parte una femmina e se ne dové presto sospendere la rappresentazione, perché l'attore che faceva la parte di *Gesù* si era perdutamente innamorato della *Madonna*.

Questo *Maggio* non ebbe fortuna, ché rappresentato alcuni anni dopo al Forte dei Marmi, nella scena in cui Cristo è spinto sul calvario, mentre la Vergine spasima per lo strazio del figlio, e la turba feroce grida percuotendolo, pare che qualcuno bastonasse un po' troppo forte, e *Gesù*, sentendosi far male, gettò a terra la croce e cominciò a menar pugni a destra e a sinistra... bestemmiando come un turco!

Ricorderò anche il maggio di *Giovanna d'Arco*, nel quale la donna che faceva la parte della *Pulcella d'Orléans* era in stato molto.... visibilmente *interessante*, e mi duole di non poter parlare su queste colonne di certi *Maggi* antichi della Versilia, in cui compare il *Buffone*, che corrisponderebbe allo *Stultus* dei misteri, al *Gracioso* del teatro spagnuolo ed al *Clown* del teatro inglese.

Così devo passare sotto silenzio anche altre rappresentazioni originali ed esclusive della Versilia, dette *Buffonate*, che sono vere e proprie farse, tratte da argomenti villerecci e da *beffe* fatte nella campagna. Le Buffonate si cantano al tempo stesso dei *Maggi*, quasi rustico *lever de rideau* ai drammi del contado, e fra le strofette ottonarie, che sono le stesse di quelle dei *Maggi*, sono spesso intercalati rispetti e stornelli.

Una cosa però voglio affermare prima di chiudere questi brevi cenni intorno alle rappresentazioni popolari versiliesi, e cioè la schietta tendenza, anche nelle classi meno istruite di questa popolazione, alle illusioni della scena, una certa facilità a rimare, e ciò che pur torna a lode dei simpatici versiliesi una inclinazione in tutti a sollevarsi un poco dalle pastoie della vita comune, per spaziare in un più *spirabil aere* di cavalleria, di leggenda, di misticismo e di poesia. Bisogna vedere come da tutte le parti uomini, donne, fanciulli accorrono allo spettacolo dei *Maggi*. Bisogna vedere come non perdono sillaba, senza batter ciglio, e spesso sottolineando col gesto e con la parola i punti più salienti

Perché più che un divertimento, per questo pubblico del contado, il *Maggio* drammatico rappresenta uno specchio della vita e della storia, col trionfo della morale. Infatti, il vizio e la violenza hanno sempre la peggio, e chi mal fa e mal pensa è sempre punito, mentre chi opra il bene e crede in Dio è sempre salvato da ogni pericolo e ottiene ricompensa

Il concetto morale, che si trova in tutti i *Maggi*, è sempre ripetuto negli ultimi versi, talvolta in un'apposita *licenza*, che reca anche i saluti al pubblico. I maggianti poi sono sempre festeggiatissimi, ed il vino del Monte di Ripa scorre a rivi, durante le rappresentazioni, per infondere lena agli attori.

Così avviene spesso d'incontrare la domenica sera dei gruppetti di *maggianti*, sotto braccio, che ripetono ancora le strofette dei drammi, dandosi la risposta con quella cantilena originale, che echeggia stranamente nel silenzio della notte primaverile, come la voce di un fatidico trovatore. E non è raro il caso che la storiella d'amore, abbozzata nella rustica rappresentazione, tra un cavaliere d'armi bianche e una bella castellana, trovi poi l'epilogo nella selva de castagni, prima che il sole del nuovo giorno, col rombar della mina ed il rumore di mille scarpelli, li richiami alla realtà della vita

Firenze, Maggio del 191[illegible].

AUGUSTO DALGAS

BIBLIOGRAFIE

G. MASPERO, *L'arte in Egitto*, prima traduzione italiana di Giulio Farina. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 191 .

Prezioso questo volumetto, il quarto dell'*Ars una: species mille*. Abbandonando le ormai vecchie divisioni dell'arte egiziana, quali sono adottate in tutti i manuali, ma che non resistono ad una critica fondata sulle nuove ricerche e sugli ultimi resultati ottenutine, il Maspero traccia, con quella sicurezza che gli viene dall'assoluta padronanza dell'argomento, un *excursus* dell'arte svoltasi nella valle del Nilo dai tempi anteriori a Mene fino alla dominazione romana. *Excursus* nel quale le diverse manifestazioni d'arte e le differenti scuole sono studiate nel loro svolgimento, indipendentemente anche dai grandi periodi storici, dall'arte tinitica — solo da pochi anni nota agli studiosi — alla menfitica, dalla tebana alla saitica; e sono studiate anche le scuole minori, fiorenti in provincia accanto, e spesso in contrapposto alle scuole ed ai laboratori reali delle capitali, fino alla completa decadenza ed alla morte di quest'arte al contatto della nuova religione cristiana. La quale, come osserva giustamente il Maspero, non poté chiedere in prestito all'Egitto le basiliche, le statue, i bassorilievi, gli affreschi che aveva chiesto all'arte occidentale, tutto grado a grado modificando e adattando ai suoi bisogni; in Egitto « in quei templi schiaccianti ed oscuri nei quali ciascuna linea, ciascuna sala, ciascun motivo di decorazione, ciascun accessorio di mobilio gli avrebbe rammentato con persistenza dommi od usi che riprovava » il cristianesimo non poteva adattarsi che facendo *tabula rasa* di tutto: arte, letteratura, scienza, che facevano un tutto con la religione. E tutto appunto sparì contemporaneamente e per quindici secoli non se ne seppe se non quanto di meraviglioso narravano gli scrittori classici o raccontavano i rari viaggiatori di aver visto affiorare dalle sabbie o presso il Cairo o nei deserti della Tebaide. La traduzione potrebbe essere più fedele e più chiara.

N. T.

NOTIZIE

Varie

★ **Una rappresentazione classica a Maglie.** — Domenica, a Maglie, gli studenti di quel liceo hanno rappresentato, all'aperto, l'*Edipo Re* di Sofocle nella nuova traduzione del loro preside prof. Giovanni Benevento. L'avvenimento ha speciale importanza per la felice interpretazione della scena attica, la quale è stata fedelmente riprodotta dalle tavole del Cybulski. Un immenso palco senza sipario — la piazza di Tebe — con, a sinistra, la statua di Apollo e, in fondo, la reggia; il coro collocato giù, al posto dell'orchestra e destra e a sinistra dell'ara di Dionisos col corifeo di [illegible] per la strofe, di sinistra per l'antistrofe; rappresentazione continuata, senz'altri intermezzi che i canti corali, che hanno diviso l'azione in un prologo, quattro episodi e l'èsodo: massa corale concordante, nella solennità del gesto, il concetto e il moto interiore della lirica, a cui una invisibile orchestra, necessariamente ridotta a pochi strumenti da tocco e qualche violino, ha dato lo sfondo musicale, melodi[illegible] semplicissima. Acconciature, vesti, portamento, mimica del coro e recitazione: un'ora radiosa del divino mondo ellenico è rivissuta, pel prodigio dell'evocatore, dinanzi a parecchie centinaia di spettatori, i quali hanno partecipato del dramma non altrimenti che il popolo greco in unità demo-drammatica.

★ **Alla Regia Scuola di recitazione** diretta da Luigi Rasi ha avuto luogo l'annuale prova di studio, consistente, molto opportunamente, nella lettura e nella recitazione di poesie e di prose. Furon lette liriche del Pascoli, del Carducci, del D'Annunzio, del Marradi, del Chiarini, del Cesareo, di Angiolo Orvieto, di Giulio e di Luigi Orsini, prose del Manzoni e di Salvatore di Giacomo.

In generale gli alunni e le alunne dimostrarono buone disposizioni e sicura intelligenza dei testi.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia.	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero.	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 24 — 15 Giugno 1913 — Firenze

SOMMARIO

PASCOLI E IL RISORGIMENTO

Quel che Giovanni Pascoli in parte compí e in parte quasi completamente disegnò del vasto ciclo di poemi che si agitavano tutti nella solitudine del suo spirito e chiedevano la luce della sua parola per vivere la vita che, oscura, già pulsava in essi, è tutto qua nelle prime ottanta pagine di questi *Poemi del Risorgimento* che la pietosa cura fraterna ha potuto raccogliere di tra i molti foglietti di appunti e di orditure ch' egli ha lasciato e che « ignari di ciò che è accaduto », sembrano ancora in attesa.

Quel che doveva essere la materia del primo dei tre volumi nei quali egli avrebbe costretta l' opera sua ci è particolarmente indicato nella « Nota preliminare » che Maria Pascoli ha premesso alla raccolta; si doveva dall' ultimo imperatore latino arrivare sino ai fratelli Bandiera. Non c' è di esso che una piccola parte e non sempre compiuta. « Mancano, secondo le sue note, *Il tricolore*, *I templari*, altri poemi mazziniani, i poemi su *Carlo Alberto*, quasi tutto il ciclo di *Garibaldi in America*, che doveva concludersi col ritorno di lui in Italia con Anita e il piccolo Menotti: infine i più vibranti di passione: *Nello Spielberg* e *I fratelli Bandiera*. Via via, in mezzo ai poemi epici di varî metri, dovevano attraversare i volumi, con volo lucido e rapido, dei brevi poemetti lirici sul genere di *Garibaldi vecchio a Caprera* », compiuto quest' ultimo, ma che probabilmente doveva concludere il ciclo.

Gli altri due volumi non è difficile immaginare che cosa dovevano contenere, ci avverte l'amorosa editrice; e noi possiamo infatti facilmente pensare agli argomenti. Ciò che non possiamo immaginare, pur troppo, è il modo con cui il poeta li avrebbe espressi.

Dato il singolare, il profondo temperamento poetico di Giovanni Pascoli, quale sarebbe stata la ideal luce di pensiero dei cui splendori si sarebbe illuminata quella parte di vita italiana che si espresse nell' azione? Poiché non è possibile pensare ch' egli ci avrebbe data la rappresentazione obbiettiva di avvenimenti, pervasi da uno stesso soffio di entusiasmo, come quello che spira in altra poesia patriottica che sia degna del nome di poesia, ma che, artisticamente, quando fosse prolungata per un ciclo di avvenimenti stancherebbe per la sua uniformità di ispirazione e di esecuzione. Noi possiamo esser certi che i varî fatti della nostra epopea avrebbero nei canti di Giovanni Pascoli trovato ciascuno la sua particolare fisonomia morale, e questa attesa, non vana, sarebbe stata per noi una delle più grandi gioie e avrebbe segnato una data nel cammino che l' arte del poeta aveva già compiuto.

Per tutto ciò il volume che ci sta dinanzi rinnova anche più acutamente in noi il dolore della grande e inconsolabile perdita.

Un' immagine della varia tonalità secondo cui si sarebbe *accordato* ogni particolare avvenimento già ci è data nella presente raccolta nei due canti compiuti coi quali essa si apre e si chiude. I due più grandi uomini di azione che il nostro tempo abbia prodotto, Napoleone e Garibaldi, sono entrambi riveduti nell'aspra solitudine delle loro due isole, al tramonto della loro grande e piena giornata. Ma l' uno è cinto dal velo che le nubi stendono continuamente intorno alla terra deserta vegliata assiduamente dall' « Oceano insonne che notturno canta per non dormire »; quasi il Fato voglia celare agli occhi del mondo

> quegli occhi tristi, i tristi occhi vegliant,
> come due tristi uccelli della notte
> sul suo terribile sorriso

E sull' isola non scroscia mai il tuono, perché il mondo non pensi che quel fragore sia ancora la voce potente che scoppi e si franga all' improvviso passando sopra il sonno delle genti

> e chiami e scuota, e susciti nel mondo
> squilli di trombe, rulli di tamburi
> scroscio di marcie, suon di ferro, strido
> di ruote, èmpito o rinahio di cavalli
> polvere e fumo, e grandinar di palle
> scintillar d' armi, e rombo di cannoni,
> assalti, fughe, ruina umane, stagni
> di sangue umano, ululi d' odio, strazi
> di pianto, un pianto immenso, un campo immenso
> che piange, tutto un piangere di madri;
> e fuoco e sangue, orrore, morte: e un grido
> solo: *L' Imperatore è là.*

E l' uomo fatale, egli solo l' anima, mentre tutto il mondo era il bruto, che non chiedeva che braccia « e l' ebbe », che fu come il Brahma

> a cui sporgean dai lati
> mille migliaia di guizzanti braccia,

l' ombra adunca delle cui mani si disegnò sempre sulle pareti delle più lontane città, dei templi più augusti, delle reggie più sublimi, dei fori, dei castelli, delle ruine, ora leva nella sua terribile solitudine i moncherini stillanti sangue, e assiso sullo scoglio li tuffa nel mare e lava le sue innumerevoli ferite. E i « brevi re » vedono nell' oscurità caliginosa l' ombra del ferito immane

> ....tremando ancor dell' uomo
> che è tutto ancora, e non è più

mentre egli è assorto in un' altra visione, in quella dei due suoi simili: Atlante e Prometeo e si sente come loro « solo tra sè stesso e il mondo », e soggiace allo stesso martirio di uno di essi:

> Ma il triste cuore e il fegato, rombando
> nella penombra con le sue grandi ali,
> a lacerarli senza fine scende
> l' imperiale aquila giù

L' altro eroe, Garibaldi, siede al focolare della sua casa

> Egli vecchio dalla barba bianca
> cova il fuoco, cova il suo pensiero.

Quale? Non riode, no, il fragore delle armi, non rivede le rapide e sanguinose mischie, non lo turbano terrori di morti, non scalpitio di cavalli calpestanti nemici abbattuti. Rivede lo stallone libero nelle pampe, ma a raccogliere le sparse cavalle e ad annitrire al pampero e galoppare. E in quella visione di libertà par che si perda il suo ceruleo occhio.

> Va, galoppa! Va libera e fiera
> della tua solitudine tu!
> più veloce sei tu del pensiero
> più del tempo.... del tempo che fu...

« Il tempo che fu.... » pieno di tanta energia e di tanto operare, di tanti ardimenti e di tante delusioni, passato sull' anima come una lontana visione, che lascia nell'occhio una dolce serenità e forse in fondo al cuore una lieve tristezza! Quale contrasto nelle due rappresentazioni! Qual forza tragica nell' una, quale profondità idilliaca nell' altra!

Che cosa sarebbero state le evocazioni di Quarto e di Mentana da una parte; e per contrasto, dall' altra, Novara e Palestro!

Ciò che abbiamo sott' occhio dell' opera s' aggira intorno al periodo che preparò la riscossa italiana. È una poesia grave di quella religiosità che il Pascoli sentiva profondamente, come l' hanno del resto sempre sentita tutti i grandi poeti. Chi legga *Il Re dei Carbonari* pensa, sí, alle prime riunioni di quella Società precorritrice della « Giovane Italia »; e, se le sue notizie storiche non sono scarse, comprende ogni non vano particolare del poeta; ma richiamando alla mente i fatti raccolti dalle cronache prova un sentimento nuovo, quello stesso che formava l' essenza più profonda della segreta associazione e che il poeta ci rivela. E il suo verso, quel mirabile strumento che aveva, alle volte, acquistato una sensibilità delicatissima ritorna qui ad una semplicità e ad una solennità primitiva.

> — Oh! questa è gioia, questo al mondo è bene
> in un sol luogo dimorar fratelli.
>
> È come unguento sparso sui capelli,
> che piove giù dal capo sulla barba
>
> È come unguento scorso sulla barba
> che scorre, e bagna l' orlo della veste

Sono uomini pieni di fede e aspettanti la loro redenzione. Donde verrà? Da quel giovane « già coi segni del dolore in fronte » ch' essi preconizzano loro re, cui la madre traeva, meditabondo fanciullo, per le vie, e che

> sempre gli occhi al cielo
> teneva, fissi, per vedere un astro
> che non sorgeva.

La figura del resto, che domina in questa parte è, si comprende, quella di Giuseppe Mazzini: a volta a volta la dolcezza di Gesù e l' impeto dei profeti. Non vi par di vedere nella prima terzina del *Garibaldi in cerca di Mazzini*, una delle scene più commosse del Vangelo?

> Mazzini e i suoi dispersi nello stesso
> luogo sedeano attorno alla parete.
> Giovanni al seno gli piangea sommesso.

È Giovanni Ruffini; ma chi di voi non ha pensato al Battista? Non è il nome, ma lo spirito di tutto il poema che ci riconduce involontariamente ad associare dentro di noi le più lontane manifestazioni della storia; a ripetere dentro di noi quel singolare processo della mente del Pascoli che spesso riduceva, non per vano artificio, ma per legge di una eterna verità che si rivelava ai suoi occhi, in una sola identità ciò che era disperso nelle contingenze dei luoghi e dei tempi.

E Mazzini ha la sua ora di dubbio e di sconforto come Gesù: l' ora in cui anche i più cari si sentono scoraggiati, e alcuni s' allontanano e altri lo seguono con un sorriso amaro; l' ora in cui pensa alle vittime ch' egli ha inutilmente sacrificate, ai figli che ha tolti alle madri piangenti per l' illusione che l' Italia potesse vivere del loro sacrifizio. Ah no....

> Era di voi più morta
> o per lei morti, o dentro lei sepolti,
> l' Italia....

Ma ha la visione di Garibaldi; ed ecco che la serenità si rifà nel suo cuore:

> Avanti! L' uomo, alta la fronte o bassa,
> non è, lieto o piangente, un pellegrino
> ma è un celeste messagger che passa.

Avanti! Ma dove?

> Tu che devi morire, uomo, a morire!
> Tu che devi soffrire, uomo, a soffrire!

Non è qui tutta l' anima dell' agitatore genovese? Lo storico può giudicare variamente della convenienza o no dei moti mazziniani: ma il poeta ci ha dato una verità più grande e più profonda: è un uomo che noi abbiamo davanti, più che l' agitatore politico sorto in un determinato momento.

E quale uomo sarebbe balzato Garibaldi dalle pagine che non furon mai vergate! Già da queste, noi cogliamo il fanciullo errante per le solitudini della città tra ruderi di templi, tra colonne mozze e grigi archi di marmo, non presago ancora del suo destino, ma già in cospetto di quei luoghi stessi che un giorno la sua gesta avrebbe consacrati

> Ed una porta
> gli era davanti, e domandò qual era
> Di San Pancrazio — Uscí. Vide una villa
> il Vascello, simile a un vascello
> grande, impietrito. Agli alberi suoi neri
> venían da Roma strepitando i corvi

E a tratti la tempesta che mugge nel suo cuore, allorché è nella lontana America, si solleva nelle strofe concitate con una violenza che ci fa fremere. Oh non più il tedio di quel navigare a rande coi suoi audaci lupi di mare, non più l' ignavo mercanteggiare:

> Noi combattiamo per pezzenti e schiavi,
> siamo l' Italia, o miei lupi marini,
>
> Avanti! un guscio contro cento navi!
> Contro un impero, il nome tuo, Mazzini!

Ma a che vale scegliere qua e là? Meglio lasciare intatto nel loro atteggiamento questi frammenti, come la Morte ce li ha consegnati. Sacro retaggio dinanzi a cui ci inchiniamo muti: ultimo fascio di luce crompente dalle tenebre di un mistero entro il quale nessuno, ahimè! ci saprà più guidare.

G. S. Gargàno

Una piccola battaglia perduta

Il Belgio è un paese coraggioso. Profondamente diviso dalla più fiera e lunga lotta politica che abbiano veduto i nostri tempi, afflitto da una grave depressione finanziaria, attanagliato fra gli influssi gallici e germanici e sotto la perpetua minaccia di una violazione della sua neutralità, trova pure il tempo e il modo di darci, a soli tre anni di distanza dall' Esposizione Universale di Bruxelles, questa di Gand non meno internazionale e universale di quella. Non saprei dire davvero se tanta audacia troverà nei risultati il compenso che si merita. C' è da dubitarne, vedendo i *Palaces*, sorti per l'occasione, sguarniti d' ospiti e i palazzi della mostra più frequentati da pattuglie di scolaretti e da lunghe teorie di collegiali a prezzo ridottissimo, che da forestieri o da indigeni a tariffa intera.

L' Esposizione di Gand risolve un bel problema: sopra una superficie di *centoventi* ettari riunisce e distribuisce parecchie diecine di fabbricati che non offendono l'occhio del visitatore, ma spesso invece lo seducono con la sobrietà della linea e con la giusta eleganza delle proporzioni. Uno stile classico uniforme, nel quale domina il motivo dei porticati, il colore bianco-avorio con qualche punteggiatura d'oro, la vicinanza di un magnifico parco e la frequenza delle aiuole fiorite e degli appezzamenti erbosi, verdi, come possono essere soltanto qui dove Giove Pluvio è il nume indigete; tutto cospira a quest'effetto di elegante semplicità, lontanissima dai contorcimenti e dalle smorfie della consueta architettura delle Esposizioni. Ma tre anni nella vita dell' umanità sono poca cosa, anche in tempi di aeroplani e di suffragette. Per molti rispetti, Gand ripete Bruxelles e non sempre si tratta di una nuova edizione riveduta e corretta. Se la Francia ha rinnovato lo sforzo colossale del 1910 offrendo anche qui una mostra compiuta della sua potenza industriale ed artistica, mettendo sotto gli occhi di possibili clienti un saggio dei prodotti più varî, dall'ultimo modello del monoplano Clement Bayard al più squisito figurino del gran sarto di Parigi, se ha spinto il suo zelo fino ad arrischiare — Dio sa con quale rischio! — una piccola mostra di autentici tesori in tre salette della « Ville de Paris » dove fra autentiche *boiseries* ritroviamo oggetti del Museo Carnevalet, mobili storici di grande valore, dipinti di Franz Hals, di Van Dyck e di Greuze; la Germania questa volta non ha insistito nella via costosa dell'emulazione, e, per nessun verso, può reggere al confronto. I *franco-belges*, dato che esistano fuori delle colonne dei grandi quotidiani parigini, incaricati della graziosa propaganda, hanno il diritto di esultare. Invece l' Inghilterra, così duramente provata nel 1910 a Bruxelles, ha varie sezioni bene ordinate; fra le altre, la mostra sanitaria e la penitenziaria, che rispondono al genio didattico del paese. Il quale sembra riassumersi tutto nelle sue doti più perspicue di civiltà e di serietà, nelle lucide sale della deliziosa biblioteca costruita su disegni di Frank Brangwin. E non dico nulla, almeno per oggi, della mostra di Belle Arti, nella quale il solo Belgio conta *una quarantina* di sale e la Francia gli sta addosso, se non per la qualità, certo per lo strabocchevole numero delle opere esposte.

Non intendo di render conto ai lettori del *Marzocco* di questa Esposizione, che in sostanza somiglia a molte di quelle che la precedettero: anche in questo: che passate ormai parecchie settimane dal giorno dell' inaugurazione ufficiale, è ben lungi dall'essere compiuta in ogni sua parte. Sebbene qui non manchi una scusa efficace: lo sciopero generale, che ha ritardato i lavori di un mese e più. Oggi voglio soltanto additare alla stupefazione dei lettori il fenomeno, non so se più malinconico o ridevole, della cosiddetta sezione italiana. « Italia » porta scritto sulla porta principale il palazzotto rettangolare dell' « avenue des nations ». E a quel nome, nel varcare la soglia, il cuore batte un po' più forte. Dopo una serie di delusioni e di mortificazioni che nel 1900 a Parigi toccarono forse il loro *maximum* indimenticabile, proprio qui, in Belgio, nel 1910, abbiamo veduto per lo sforzo tenace di alcuni volenterosi, per gli aiuti larghi e intelligenti del governo una esposizione italiana per molti rispetti interessante e per ogni verso decorosa. Forse per la prima volta, a Bruxelles, si curarono quei particolari di eleganza, di signorilità, di finezza che per gli espositori all' estero equivalgono alle regole del galateo per gli altri. Dobbiamo pensare che quella prima volta sia stata anche l'ultima? Certo l'interno dello sciagurato baraccone di Gand stringe il cuore, così come il nome sacro lo fa battere più forte sulla soglia. Siamo tornati con questa mostra al monopolio delle così dette industrie artistiche: qualche mobile più o meno dorato, un po' di tartaruga, e marmi, marmi, marmi: le leggiadre sculture bianche e screziate, a volontà. Godi Fiorenza.... su dieci ditte, nove sono tuo vanto. L' « alimentazione » è rappresentata da un banco dove si degusta un vermut famoso. Per ora almeno, non c' è altro. Eppure, se ben ricordo, esiste in Italia un comitato per le esposizioni all' estero: eppure il decoro nazionale, dopo la guerra, è sulla bocca di tutti. Ora la mia tesi, a questo proposito, è molto semplice. Esposizioni italiane come quella di Gand non dovrebbero esser permesse. L'equivoco mostruoso che fa apparire l'Italia contemporanea agli occhi degli ignari, e cioè alla grande maggioranza dei visitatori, come un mediocre bazar di cianciafruscole, non è più tollerabile. Anche troppi figurinai di Lucca sono in giro per il mondo, a cose normali. Se il governo e i privati non possono affrontare la spesa sempre rilevante di una esposizione dignitosa, asteniamoci, e neppure per le suddette « industrie artistiche » sarà un gran danno: visto e considerato che la merce bianca e screziata va ormai in tutto il mondo. Ma coltivare il mostruoso equivoco e provocare insieme il sorrisetto di ironico compatimento che ci dedicano alleati, amici e indifferenti, è atto di suprema incoscienza politica. Molto meglio sarebbe seguire l' esempio dell'Austria-Ungheria. Ci pensino i nazionalisti, i quali vanno pure in cerca di nuovi campi in cui si possa esercitare utilmente la loro attività. Ci pensino i diplomatici che dell' equivoco e dei sorrisetti sono o dovrebbero essere testimoni. Un' esposizione come quella italiana di Gand è una piccola battaglia perduta.

Gand, giugno.

Gaio.

L' importo dell' abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L' Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall' importo relativo.

Orme di vita fiorentina nel Mezzogiorno d' Italia

Gli studi di storia fiorentina non passano di moda. Dalla metà del settecento ad oggi la coscienza degl' italiani e degli stranieri ha sentita tutta l' importanza e la fecondità di questa storia e se ne è interessata sempre, talvolta con intenso fervore. Ma in questi ultimi anni la ricerca delle fonti per una, dirò così, revisione critica delle nostre più precise nozioni e tradizioni di storia fiorentina è stata veramente attivissima: e le edizioni curate dalla Deputazione di Storia Patria, e le memorie contenute nell' *Archivio Storico Italiano*, e le monografie e le opere di sintesi dimostrano egregiamente questa fiorente attività indagatrice. Gli Archivi italiani sono stati, in genere, tutti generosi di mèsse preziosa a chi ha avuto la cura di sfruttarne, dal punto di vista della storia fiorentina, le inesauribili ricchezze. E gli Archivi stranieri, quantunque imperfettamente conosciuti, hanno fornito finora un contributo non trascurabile. Immensamente di più daranno, certo, se l'Italia moderna saprà organizzare all' estero qualcuno almeno di quegl' Istituti storici che tanti frutti producono alle più colte nazioni del mondo civile e che accolgono qui in Italia legioni di studiosi intenti a scoprire i frammenti della loro storia.

Ma, c'è una parte d' Italia che gli storici di Firenze non hanno quasi mai tenuto nel debito conto quando si sono occupati della ricerca delle fonti, ed è l'Italia meridionale. Ossia, tutti sanno che Firenze ebbe rapporti continui col Regno di Sicilia dai tempi di Federigo II di Svevia in poi, fino al tramonto della Repubblica, e tutti, quindi, non hanno trascurato di mettere in luce più o meno chiara questi rapporti, bastando a ciò le fonti già note e quelle poche che a mano a mano l'Archivio di Napoli largisce; ma pochi hanno tenuto presente un altro lato del problema. Quanti sono, infatti, gli storici di Firenze che si siano proposto di seguire le orme dei fiorentini lungo le vie del mondo medioevale? Quanti hanno pensato che « storia di Firenze » potesse *anche* significare storia di quei manipoli ardimentosi e fortunati che dalle rive dell'Arno mossero, tra l'età di Dante e quella di Lorenzo il Magnifico, alla conquista di coscienze e di ricchezze per tutte le regioni italiane, per tutte le regioni d' Europa? E quanti, soprattutto, hanno pensato che il Mezzogiorno d' Italia fu per circa tre secoli il campo delle più audaci imprese economiche delle più audaci famiglie fiorentine? E se qualcuno ha veramente pensato a tutto questo, si è mai tentato un lavoro sistematico diretto a strappare agli archivi meridionali i tesori inestimabili che essi racchiudono?

Ecco il problema che mi par degnissimo di attenzione e di discussione. Il Davidsohn, che ha senza dubbio il merito di aver dato alla storia dei primi due secoli della Repubblica Fiorentina una base quasi sempre ben solida di fatti pazientemente e con intenso amore ricercati e vagliati, ebbe chiaro l'intuito del problema che noi poniamo qui, e procurò di dare nel terzo volume delle sue « *Fonti* » un quadro quanto più potè ampio e particolareggiato della fortuna e delle vicende dei fiorentini nell' Italia del sud tra la fine del dugento e i primi decenni del trecento. Ma egli non potè, naturalmente, dimenticare che centro delle sue ricerche doveva pur sempre essere Firenze, cioè la città e lo Stato, e che nella economia delle ricerche e dell' opera storica la vita dei fiorentini nel Regno di Sicilia non poteva costituire che un capitolo, anche se ampio e interessante più di parecchi altri. Invece, sarebbe tempo che una ricerca sistematica si facesse, anche per una considerazione che non so se altri abbia fatto. Nel Regno di Sicilia non si avventurarono soltanto, su gli estremi bagliori della dominazione sveva, le celebri Compagnie mercantili e bancarie che diventarono più tardi, nel secolo di Boccacci, le grandi dominatrici dei mercati meridionali e delle finanze dello Stato angioino, ma vi si infiltrò lentamente ma profondamente tutta una « invasione fiorentina » la quale si diffuse per tutti gli angoli dello Stato. I 377 registri angioini dell'Archivio di Napoli e quelli, ricchissimi, della Cancelleria Aragonese ne parlano continuamente. Ora son notizie di vere e proprie dedizioni regie agli speculatori delle Compagnie dei Bardi, dei Peruzzi, degli Acciaiuoli (e son fatti, nelle loro linee generali, noti agli studiosi fin da quando comparve la vecchia opera del Peruzzi sul « commercio e su i banchieri di Firenze »,

nel 1868; più noti, in seguito, per i larghi contributi del Davidsohn e di George Yver che li studiò ampiamente dieci anni fa); ora si tratta di episodi interessanti la storia del costume, della coltura, dell'ambiente fiorentino a Napoli (e con fatti noti anch'essi non fosse altro per l'eccellente e saccheggiato lavoro del De Blasiis su «la dimora di Giovanni Boccacci a Napoli»); ma spesso si tratta di notiziole dall'apparenza molto modesta, che son rimaste nell'ombra.

***

Oscuri mercanti di panni di lana si aggirano per l'Abruzzo in mezzo a difficoltà infinite; altri vanno e vengono dai porti dell'Adriatico a quelli del Tirreno, per mare e per terra; altri si sono stanziati a Barletta, a Trani, a Bari, nel tallone estremo d'Italia, e si dànno alle operazioni di credito, all'usura, all'imbroglio: molti vendono seta e lana, pelli e oggetti svariati nelle città più fiorenti della Campania; molti tentano e ritentano le aspre vie della Calabria e della Basilicata e s'inerpicano su per i pendii rapidi dei due Principati; alcuni sono padroni di legni mercantili e non sempre si allontanano dall'esempio detestabile dei corsari; altri fanno i lanaiuoli a Napoli senza mai riuscire, in verità, ad impiantarvi la grande industria tanto desiderata da Carlo II d'Angiò e da Roberto; altri sono artefici di mille arti, pittori, fabbri, orefici, pellicciai, speziali, notai, armaiuoli, scrittori di curia, che conferiscono alla vita meridionale or torpida, or violenta di crisi tempestose sotto l'oppressione del feudalesimo e della monarchia accentratrice, una certa vivacità di colorito e un ritmo che ricorda allo spirito vigile le luci e il battito intenso della vita repubblicana a Firenze.

Ora tutta questa gente che lavora e produce, che ammassa ricchezze o fallisce porta con sé una parte della grande anima onde è sì viva e multiforme la civiltà fiorentina, ma essa è pur costretta a mille adattamenti e ripiegni, sì che, per l'economista e il giurista, una varietà quasi immensa di dati e di forme essa offre, senza che alcuno finora se ne sia servito di proposito. Per opera, appunto, di questi mercanti, di questi artefici, di questi speculatori il diritto commerciale dello Stato, imperfetto e rozzo nonostante l'antica tradizione bizantina e normanno-sveva, si arricchisce di istituti embrionali di altissimo interesse; il credito si fa strada di mezzo ai pregiudizi e ai divieti canonici, spunta e fiorisce il deposito fiduciario nelle più cospicue città pugliesi e campane, e, infine, la materia dei contratti, plasmandosi secondo le esigenze dell'ambiente, si atteggia in modo sì fatto da ricordare le norme statutarie dell'Italia comunale. Né basta. Qua e là gl'immigrati si dànno con fervore allo sfruttamento delle terre minerarie. Il Mezzogiorno d'Italia ebbe, infatti, molte di codeste terre e ne trasse vantaggi cospicui. I documenti ne serbano traccia sicura e persistente per tutto il trecento per la Calabria, per la Basilicata e per la Terra d'Otranto, e ci mostrano quanto fervore di opere vi si svolgesse e quanta ricchezza di forme giuridiche codeste opere determinassero necessariamente. Ebbene: sono fiorentini, pistoiesi e lucchesi gli appaltatori più audaci delle miniere del Reame, i quali riescono a strappare dallo Stato, sempre angustiato dalle più tristi condizioni economiche, patti assolutamente vantaggiosi, tali che altrove sarebbero stati impossibili. E i lavoratori impiegati nella estrazione del ferro (poiché di sole miniere di ferro noi abbiamo notizia) sono sottoposti a un regime così stranamente duro che ci vien fatto di pensare alle rivolte cieche dei lavoratori di Firenze, di Siena e delle altre più ricche città del nord e del centro della penisola, suscitate da molto men dure condizioni di lavoro e di vita! — regime durissimo anche quando non erano impiegati nei terribili lavori della estrazione ma soltanto in quelli più lievi della lavorazione del ferro grezzo portato, per terra e per mare, dall'Elba fino alle «forgie» calabresi, basilische e pugliesi.

Molti, infine, degl'immigrati fanno parte della corte dei sovrani: son consiglieri intimi, mezzani d'affari, corrieri, «familiari», in genere, che esercitano spesse volte delicatissime funzioni. La Repubblica si serve sempre di questi suoi figli abilissimi nelle più diverse circostanze, specialmente quando l'aria s'intorbida di fantasmi di guerra e un trattato d'alleanza può giungere opportuno. Essi assumono e trasmettono informazioni preziose, fanno pressioni su la volontà del sovrano, manovrano, intrigano, corrompono nell'interesse della patria o del partito, della Compagnia o della famiglia. Talvolta, come negli ultimi decenni della vita repubblicana, i rapporti tra Firenze e la Corte di Napoli diventano quotidiani, e allora i mercanti si fanno diplomatici, incarnando tipi di uomini di Stato che troveranno nel Magnifico l'ideale più completo e perfetto.

Raccogliere, dunque, con metodo e diligenza tutto ciò che di «fiorentino» si custodisce nell'immenso Archivio di Napoli, alla Badia di Cava de' Tirreni, a Montecassino, a Bari e nei piccoli ma interessantissimi archivi comunali o capitolari delle minori città dell'antico Reame, mi sembra opera degnissima di questo momento fortunato nella storiografia fiorentina. I limiti di tempo della ricerca sono naturalmente assai ben delineati: 1250-1530, dalla morte cioè di Federigo II alla caduta della Repubblica. Sono circa tre secoli di meravigliosa fecondità nella vita della Repubblica; tre secoli nei quali a mano a mano il vecchio tipo del «fiorentino» si altera e si trasforma sì da diventare sempre più decisamente l'ideal tipo dell'italiano della Rinascenza, assommando in sé le qualità migliori e le peggiori, ma sempre, ad ogni modo, caratteristiche delle genti italiche, pur così diverse per attitudini, per consuetudini, per condizioni di vita sociale e politica. Molti punti oscuri nella evoluzione storica della città e dei partiti riceverebbero nuova e vivida luce; molti retroscena ci sarebbero svelati; nuove manifestazioni della possente vitalità dell'elemento fiorentino nella storia italiana ci sarebbero largamente documentate. La storia dell'arte, delle lettere, del costume, delle istituzioni giuridiche ed economiche della più splendida età della vita italiana troverebbe certo un materiale novissimo abbondante.

E non si dica che l'impresa sarebbe troppo ardua! La bontà di un'impresa non si valuta dalla maggiore o minore probabilità che proceda senza gravi ostacoli. Essa, del resto, non sarebbe né troppo lunga né troppo difficile, poiché, per fortuna, le fonti necessarie sono, in massima parte, nell'Archivio di Napoli e assai bene individualizzate. La Scuola di Paleografia di Firenze e la R. Deputazione di Storia Patria potrebbero egregiamente organizzare il lavoro. Gli antichi scolari del glorioso Istituto, dispersi per il Mezzogiorno d'Italia, sarebbero, io credo, ben lieti di contribuire nei limiti delle proprie forze al compimento dell'opera insigne; essi sarebbero i naturali esploratori dei piccoli archivi locali e porterebbero tutti nel loro lavoro la traccia indelebile del metodo austero a cui fu informata la loro prima giovinezza.

Sarebbe, fra l'altro, in quest'anno in cui si celebra il sesto centenario della nascita di Giovanni Boccacci, il miglior modo per onorare la memoria del più grande dei fiorentini che vissero, impararono e.... amarono nel Regno di Napoli.

Romolo Caggese.

LE POESIE DEL CAMPANELLA

Quattro volumetti di opere di Tommaso Campanella furono editi testé dal Carabba: le *Poesie complete*, curate e rivedute sull'edizione del 1622 da Giovanni Papini, coll'aggiunta di quelle trovate dall'Amabile; l'*Apologia di Galileo* e il *Dialogo politico contro Luterani e Calvinisti ed altri eretici* finora non mai pubblicati in Italia; la *Città del Sole* (nella prima redazione italiana tratta dal Cod. e Casanatense 1587, e nella traduzione dal latino fatta da un ignoto e fin qui creduta del Campanella stesso), gli *Aforismi politici* e i *Significati lunari* (inediti questi ultimi, ma di niuna importanza se non di curiosità). Aggiungasi che proprio di questi giorni anche la casa Sonzogno ha pubblicato nella sua «Biblioteca Universale» la *Città del Sole*.

Questo rinnovato interessamento per l'irrequieto filosofo di Stilo si connette indubbiamente a quel movimento di cultura, dovuto soprattutto all'opera assidua di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile e concentrato, oltre che sugli studi filosofici in genere e sulla letteratura del 600, particolarmente su alcuni letterati e filosofi secentisti meridionali da lungo tempo trascurati. Non che il Campanella non fosse stato studiato, specialmente in quest'ultimo trentennio: ché, anzi, dopo il saggio giovanile, ma assai pregevole, del D'Ancona (1854), preceduto in Italia solo dalla *Vita di F. C.* del Baldacchini (Napoli, 1847) si ebbero nel 1878 gli studi di Domenico Berti sulla *Nuova Antologia*, e nel 1882-1887 i lavori veramente fondamentali di Luigi Amabile, che ricercò, narrò e documentò la vita, la congiura, i processi, le varie prigionie e le successive peregrinazioni dell'illustre calabrese. Aggiungansi poi, per non ricordare che i migliori, gli scritti di Bertrando Spaventa, di Francesco Fiorentino, di G. S. Felici, del Solmi, del Croce, del Gentile: così che la figura del Campanella, pensatore e uomo, è ormai bene analizzata e ricostruita.

Delle sue opere invece, tranne l'edizione torinese del 1854, comprendente le opere italiane e le poesie, non avevamo fin qui che la *Città del Sole*, ripubblicata in una nuova lezione dal Solmi nel 1904: ben vengano dunque gli attuali volumi del Carabba, e specialmente i due delle poesie. È la prima volta infatti che queste vengono stampate complete, perché all'edizione del D'Ancona, e a quella dell'Orelli (Lugano, 1834) mancavano le poesie che vennero rinvenute solo molti anni più tardi dall'Amabile e riprodotte nell'opera sua, quelle due edizioni non essendo che la ristampa, più o meno scorretta, della scelta, scorrettissima, stampata nel 1622 a Wolfenbuttel (?) da Tobia Adami, cui il Campanella aveva affidato il manoscritto della sua *Cantica*. Singolare destino di questo nostro italianissimo filosofo, d'essere stato apprezzato e studiato, fino a poco tempo fa, quasi soltanto da tedeschi! Tedesco era infatti l'Adami che, insieme al giovinetto Rudolf von Bünau, visitò il prigioniero di Castel Sant'Elmo e che, primo, stampò la scelta delle poesie; tedeschi furono i primi editori delle sue opere filosofiche principali, tedeschi i primi e più entusiasti apprezzatori delle sue dottrine. «Il Leibnitz (son parole di J. G. Herder) ne fece alta stima, adottò il suo sistema filosofico, lo celebrò come uno degli spiriti più elevati che mai esistessero, e non parlava mai di lui se non con devozione e gratitudine». E un altro tedesco, Gaspare Orelli, dopo oltre venticinque anni d'inutili ricerche, poteva finalmente ritrovare il rarissimo libretto di Wolfenbuttel e ripubblicarlo con una prefazione, nella quale esprime tutto il suo entusiasmo pel Campanella poeta e filosofo, vantando, con ragione, la venerazione in cui esso era tenuto in Germania, mentre in Italia poco o nulla di lui si conosceva, e biasimando con acerbe parole il Botta che, pur liberale scrittore e valido narratore delle lotte per l'indipendenza americana, fece propri i giudizi del Giannone sul Campanella, trascrivendone pedissequamente le ingiurie plebee, senza conoscere affatto il valore dell'ingegno e l'alta anima del filosofo ch'egli ignorantemente denigrava.

L'entusiasmo del modesto filologo Orelli non è che lo specchio di quello del grande Herder, che del Campanella tradusse parecchi poemi e ne sentì la vigorosa grandezza, la nervosa agilità, il meraviglioso rigoglio d'idee precorritrici, — forse tanto più sensibile a queste qualità intrinseche, in quanto il suo orecchio straniero (pur essendo egli dotto e versato nelle lettere italiane) veniva meno ingratamente urtato dalle disarmonie e dalla rozzezza dei versi campanelliani.

E invero, l'unica grave accusa che si possa fare a queste poesie è la mancanza di lima, per cui la scoria ruvida e grigia s'inframmette e sovrappone all'aureo getto del pensiero, e gli iati stridenti e le inverosimili stiracchiature ci offendono a ogni istante l'orecchio. Ma quanto vigore fra tanta ruvidezza! E come si passa continuamente dal dispetto all'ammirazione! Vi sono dei versi affatto inutili, messi lì per la rima o per compiere una quartina, come questo nel sonetto *Del Mondo e sue parti*:

> Dunque bisogna andar con gran rispetto;

benché il commento abbia l'aria di giustificarlo. Ma ecco che tosto il pensiero s'eleva, pur tra la trivialità dell'immagine fondamentale, e, nella terzina di chiusa, informa di sé altamente lo stile. Talvolta, anche, il verso tradisce il pensiero come (in *Anima immortale*) dove dice che il Padre immenso (Dio) «li enti, come il mar li pesci, cinge», immagine affatto contraria all'idea che voleva esprimere il poeta: *illuiarsi* (in Dio) e *incingersi*, cioè impregnarsi, immedesimarsi. Ma più spesso invece il pensiero è dalle immagini felicissimamente espresso, e con ammirabile aggiustatezza e forza: veggasi per esempio il sonetto *Modo di filosofare*, dove la naturalezza energica e popolare dell'ultimo verso

> Deh torniamo per Dio all'originale!

ne fa perdonare il suono stridente e la zoppicante misura. Così, i versi faticosamente stirati e pieni d'espressioni improprie si alternano in uno stesso componimento a versi perfetti e magnanimi, soprattutto nei sonetti, come in quello famoso che comincia:

> Io nacqui a debellar tre mali estremi,
> Tirannide, sofismi, ipocrisia:

due versi stupendi della prima quartina, bellissima; mentre la seconda scade tosto nel pensiero e nella forma, redenta però dall'ottavo verso, d'un'asprezza scultoria:

> (la trina bugia)
> Sotto cui tu piangendo, mondo, tremi.

Poi le due terzine decadono nuovamente, specie nell'ultimo verso, dove il «dunque» conclusivo riesce d'un effetto disastroso, benché altri abbia attribuito a quel verso un'importanza psicologica speciale.

Il sonetto, nel suo cerchio limitato e conchiuso, si presta bene allo svolgimento poetico d'un concetto metafisico e morale, impedendo ch'esso divaghi in concetti secondari, come invece succede spesso nelle «Canzoni» le quali ne acquistano un carattere più rigorosamente logico, ma altrettanto antipoetico. È un modello veramente parmi il sonetto *Contro il proprio amore* (chiamato magnifico anche dal De Sanctis) per la naturale e armonica graduazione storica ed etica, che culmina appunto nell'ultimo verso: in tutto il sonetto non c'è parola da togliere, non un'espressione imperfetta, non un aggettivo superfluo. Ed è singolare questa sobrietà del Campanella in un tempo — tra il finir del XVI e il cominciar del XVII secolo — quando già infieriva la lue dei concettini, delle antitesi, delle *agudezas*, e il «divino Panigarola» e i suoi seguaci prodigavano le più bislacche metafore dai pulpiti, trasformati in cattedre di vuota, ridicola, sguaiata eloquenza. Nelle poesie e in molte delle prose di Giordano Bruno la gonfiezza secentesca è già assai sensibile: s'indovina in lui (scriveva il De Sanctis) l'Achillini e il Marino: invece il Campanella, pur tanto vicino per età e per caratteri dell'ingegno al grande Nolano, è affatto esente dal male. Che se si volesse rintracciare qualche sentore di secentismo in queste poesie, oltre a pochi lievissimi accenni sparsi qua e là, dovremmo forse ridurci al sonetto *Su se stesso*, dove le numerose antitesi che ne formano l'ossatura (additate anzi nel Commento come degne di ammirazione) sembrano indulgere alquanto al gusto dominante.

È certo che l'isolamento nel carcere durante tutta la virilità, la mancanza di libri, il ripensamento pertinace delle proprie idee, debbono aver contribuito a immunizzare il Campanella dal contagio invadente: soprattutto questo ripensamento, questo assorbimento completo nelle sue teorie; e infatti una delle caratteristiche principali delle poesie campanelliane è l'entusiasmo filosofico che le anima. Quei concetti s'eran fatti vivo sangue e carne dell'ardente frate, e la persuasione appassionata della loro verità traspare da ogni verso, da ogni parola. Ciò dà loro spesso un vero impeto lirico, e anche là dove esprimono principî metafisici affatto astratti, esse raggiungono talvolta una sorprendente vivezza rappresentativa e un effetto artistico completo: il concetto cessa d'esser trascendente e l'espressione calda, vivace, colorita, immediata, si fa corpo unico con l'idea, né la mente ha più bisogno di sceverar con fatica dal viluppo intricato e oscuro della forma il significato profondo del pensiero. Vegganst ad esempio le due prime strofe (madrigali) della seconda *Canzone al Primo Senno*.

Se la prigionia — come scrisse l'Amabile — recò danno al Campanella filosofo, che, invece di perseverare nella via delle esperienze, fuorviò nei campi delle fantasticherie, e, uscito dal carcere, non v'era più tempo a ripararvi, invece essa afforzò il Campanella poeta. Mentre i patimenti, le torture inaudite, la lotta ventisetenne per la conquista della libertà e della vita, trassero dall'animo suo quegli accenti profondamente umani, che invano cercheremmo nella spagnoleggiante vuotezza de' poeti suoi contemporanei, così la segregazione dal mondo esteriore, la privazione d'ogni comodità o possibilità di leggere e scrivere, costringendo il suo pensiero a ripiegarsi tenacemente su sé stesso, fecero sì ch'egli cercasse di schematizzarlo e quasi di cristallizzarlo in versi, come per aiuto mnemonico, riuscendo invece, per l'innata facoltà poetica, a farne sovente delle sintesi mirabili e fortemente rappresentative. Così le poesie del Campanella riassumono tutta la sua filosofia in forme comprensive e vigorose, ravvivate spesso dall'ardente umanità del poeta. Là dove invece manca la perfetta unione e immediatezza della forma coll'idea, o dove all'arido e nudo intellettualismo del pensiero non s'inframmette l'emozione umana, dove insomma quella poesia non è che metafisica in versi, allora l'afflato lirico necessariamente cade e non resta che lo scheletro ritmico, su cui è avvolto, faticosamente e astrusamente, il concetto. Si legga, per convincersene, il *Credo* («Fede naturale del vero sapiente») nelle cui terzine è evidente l'influenza dantesca. Anche nel *Paradiso* v'hanno passi nudamente concettuali; ma tra essi e il *Credo* del Campanella v'ha un'immensa differenza, che proviene, oltre che dalla maggior perfezione di forma, soprattutto dalla drammaticità ch'essi assumono nel contesto del poema, dalla situazione, dal momento, dal fine, che prestano loro un significato intuitivo ulteriore, più vasto e artistico. Lasciati a sé, questi passi esclusivamente trascendenti, isolati e troncati dal restante, e quando fosse possibile d'evitare l'involontaria integrazione mentale che li riconnette al quadro di cui sono parte organica, perderebbero molto della loro bellezza e renderebbero delle morte didascalie, sapientemente congegnate e salvate solo, in confronto delle terzine campanelliane, dal maggior magistero di forma.

Ma le poesie del Campanella c'interessano appunto altamente perché quasi sempre in esse, oltre che il filosofo, sentiamo l'uomo. E che meravigliosa tempra d'uomo! Imperterrito fra i tormenti inenarrabili della *veglia*, che gli strappavano le carni brano a brano, e scagliato poi da carcere a carcere per un quarto di secolo, egli combatte sempre e trova forza e senno a comporre e ricomporre in segreto, *furtivo*, una vasta serie di opere, profonde e piene di concetti precursori. Da quel carcere che, com'egli scrisse,

> è rocca sacra e tirannia segreta

egli bollava a fuoco gli ipocriti e i falsi filosofi, «e chi di Dio si serve e a Dio non serve»; concentrava nei versi le sue battaglie contro l'aristotelismo; profetava il sorgere del «secol novo»; sentivasi Prometeo novello incatenato in una caverna del Caucaso: poi, quando «nel duro scempio del suo lungo inferno», lo scoraggiamento e una suprema pietà di sé stesso lo prendevano, volgevasi rassegnato a Cristo, sospirando tristamente:

> tante piaghe non ha l'Apocalisse,
> armi contra tuoi malcogniti amici,
> come son io; tu il sai, se vedi il cuore:
> mia vita e passion son pur tuo segno;

e consolavasi col pensiero d'essere stromento «pel fato, a cui serviamo più che a noi», o usciva in quella *Lamentevole Orazione profetale, dal profondo della fossa dove stava incarcerato* che è forse una delle cose più commoventi e spontanee che mai gli sgorgate dall'anima. Come è pure commovente e appassionata la *Canzone a Berillo di pentimento*, quella «canzon grave e dolente delle mie iniquitati», donde traspare la stanchezza dopo tanti mali sopportati, la coscienza dell'inutilità de' suoi sforzi, la caduta delle sue speranze nel sorgere del «secol novo», e insieme, forse, la sincera umiliazione della sua superbia a Dio, il pentimento d'essersi arrogato una missione divina, d'essersi creduto, — qui basso —

> Qual Cristo, eletto sasso
> A franger l'ignoranza e la malizia,

di non aver saputo riconoscere le divine vie «quanto più tarde tanto più gagliarde»; mentre io la ritengo certamente ironica là dove dice (Madrig. VI).

> Osserva, uomo, osserva quella legge,
> Nella qual nato sei:
> Prencipe e sacerdoti sienti Dei,
> E i lor precetti, divini, quantunque
> Paiano ingiusti a te e a tutto il gregge.

Commoventissime poi le sue ripetute invocazioni al lume del giorno, la privazione del quale era per lui il più crudele dei tormenti: talché dalla fossa di Castel Sant'Elmo egli «invidiava alle mosche et ai serpi la mirabile gratia della luce», e scriveva quell'*Inno al Sole*, i cui distici possenti e dolenti sembrano davvero risentire dell'intima virtù che il novo sole primaverile infondeva fin nel buio del profondo carcere, suscitando dall'animo del filosofo quel più limpido canto, così gonfio d'affetto e d'una disperata nostalgia per tutte le cose belle che vivevano, s'agitavano, si moltiplicavano nel libero e chiaro mondo di sopra. Poi, quando nel 1608 viene temporaneamente trasportato in Castel dell'Ovo, in un carcere men duro, esala la sua letizia nella laude *La Possanza dell'Uomo*, dove sentesi la gioia del respiro più libero e del meno contesogli lume, mentre celebra, pur tra il complicato e faticoso intreccio della rima, ingegnosamente i fatti capitali del progresso umano.

Certamente, oltre la scelta dell'Adami, oltre le sessantasette ritrovate dall'Amabile, molte altre dovevan essere le poesie composte dal Campanella in carcere, donde anche si spargevano segretamente per Napoli, coll'aiuto di industriosi amici, che facevan pure pervenire dei libri al prigioniero: fra essi quella pietosa Suor Eleonora Barisana di Barletta «che stava dentro lo Castello, sotto la carcere dove stava il Campanella al Torrione, la quale con una cordella li porgeva libri e scritti....» e alla quale egli indirizzò il sonetto:

> Donna ch'in terra fai vita celeste.

Uscito dal carcere sessantenne, dopo esservi entrato a trent'anni; fuggito, lungi dalla sempre sospettosa tirannide spagnuola, a Roma; subita ivi una nuova prigionia (mite questa volta) nelle carceri del Sant'Uffizio, donde lo liberò Urbano VIII; perduto il troppo fugace favore del papa, per gli invidiosi raggiri dei Padri Ridolfi e Riccardi, e rifugiatosi in Francia, dove trova finalmente un po' di pace, dà mano colà alla pubblicazione di alcuna delle sue opere filosofiche, che tanto gli stavano a cuore; ma l'invidia, la malevolenza, l'aperta inimicizia lo perseguitano sempre: perde la pensione del papa, e, nonostante le protezioni francesi, si riduce quasi miserabile, sì che, per un tempo, deve vivere «di carità e di fame». Davvero, dopo tanti anni di esperienza crudele, egli meritava ancora il rimprovero de' suoi antichi colleghi: *Tu, asinus, nescis vivere!* No, non sapeva vivere l'indomito frate, egli sapeva solo combattere; e come, da giovinetto, aveva giurato sulla bara del maestro suo Telesio di lottare sempre contro la *trina bugia*, contro quei *tre mali estremi*, ch'egli sentivasi nato a debellare, così, vecchio e affranto, egli combatteva ancora, combatteva sempre.

Lino Pellegrini.

LA SIGNORINA FACOLTÀ

Questa ch' io presento, e che nelle sue linee essenziali è il più caratteristico esponente della categoria, viene da non so qual lontana e misteriosa provincia della Russia. Piomba all'albergo senza preavviso, con un corto abituccio nero, un violino e molti fascicoli di musica, un baule di libri, e un paio di scarpe scucite e scalcagnate ai piedi, perché in viaggio le mancò il tempo di comprarsene altre.

Il giorno dopo corre, colle sue scarpe scalcagnate, ad inscriversi all'Università (Facoltà di filosofia e di lettere, generalmente); poi passa da un calzolaio a scegliersi un delizioso paio di scarpette di velluto nero o di camoscio grigio, con fibbia d'argento, che le durerà tre settimane.

Per breve tempo manda in visibilio gli ospiti dell'albergo. Franca, spontanea, parla tutte le lingue con la calda mollezza slava, che dà tanto fascino all'espressione; e suona il violino come un italiano del sud lo potrebbe suonare, rubando la tecnica al sentimento.

Magra ma elastica, con un visino da gatta ove i neri occhi luminosi e le grosse labbra sanguigne mettono un chiaro accento di femminilità, cammina col busto in avanti, con passo maschile, colle mani nelle tasche del loden, come un uomo. Quando non indossa il loden, non sa dove metter le mani. Quando siede, accavalla infallibilmente una gamba sull'altra. È sorprendente il contrasto fra questi gesti maschili e quelle labbra d'amore.

Studia gran parte della notte, e si alza mattino coi pesti sotto gli occhi e la bocca pallida. Sulle dita affusolate, così agili sull'archetto, conta e fa ballare come burattini, scherzando, i vecchioni del sofisma, Montaigne, Pascal, Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche. Confronta i sistemi, li imbroglia fra di loro pel piacere di imbrogliarli, ne forma un suo grottesco e maraviglioso edificio babelico: poi lascia crollar tutto, e dà una risata.

Studia anche la storia e la filosofia della musica, ed è capace, per ore ed ore, di dissertar sulle origini del canto, sui misteri orchestrali, sul fenomeno wagneriano: poi, d'un balzo, va al pianoforte e, accompagnandosi a capriccio, canta « *O sole mio* » colla grazia vellutata d'un guaglione di Santa Lucia.

Questa bizzarra creatura non accenna mai alla propria famiglia. Forse l'ha lasciata laggiù in Russia, semplicemente perché ha trovato necessario di venire a conquistar la sapienza in una delle tante Università svizzere. Forse non ne ha, non ne ha mai avuta. Ha l'aria di essere senza punto d'appoggio. Guardandola, si pensa a quelle gracili danzatrici di corda, che camminano sul filo a suon di *mazurka*, tenendo in una mano un parasole rosso, sorridendo a qualcosa che non è visibile se non a loro: cercando forse, con quel sorriso, di magnetizzare la morte. Si pensa ch'ella sia nata per generazione spontanea, che non abbia consanguinei, e che nessuna parte del mondo possa essere stabile sotto i suoi piedi.

Ha molti amici: nessun intimo. Ha denaro; ed è per questa buona ragione che può vivere ove le piace, e dedicarsi all'astratto. A chi le chiede se, ottenuta la laurea, eserciterà il professorato, risponde a bruciapelo: « Io?... Ma vi pare?... » — con uno scoppio di risa. A chi le ribatte: « Allora prenderete marito? » risponde a bruciapelo: « Io?... Ma vi pare?... » — con un altro scoppio di risa, più lungo, più squillante, più folle del primo.

Dunque, né cattedra, né marito. Che cosa, allora?... Non si sa. Fra i numerosi camerati d'Università, coi quali prende gli appunti ed il thè, va a teatro e in battello, discute le teorie di Emanuele Kant e declama i versi di Heine, non se ne trova forse uno verso il quale la sospinga l'oscura corrente magnetica che si chiama l'amore. Il compagno di studi non può, in generale, essere l'amante. Ove una vampata amorosa l'investisse di sorpresa, ella non penserebbe a fondare una famiglia; né l'uomo penserebbe a lei per questo scopo. Ella non ha la minima idea d'una casa. Nel medesimo tempo, non è affatto « la donna che si diverte ». Sul libero amore discute volentieri (discute soltanto) e la parola « amore » suona bene sulle sue belle labbra gonfie di giovinezza come le ciliege in giugno. Ma non lo metterebbe in pratica: ha troppa paura.... delle conseguenze. Forse — chi sa? — dell'atavismo femminile di tanti secoli, le è rimasto nel sangue, nei nervi, nelle occulte regioni del sub-cosciente il brivido sacro del pudore, l'orgoglio di sé, l'impossibilità fisica di darsi ad un uomo così alla leggèra, quando quest'uomo non rappresenti per lei l'intera ragione, sia pure illusoria, della vita: la certezza dell'appoggio materiale e morale, sino alla morte.

Così, questa creatura ultra-moderna colla quale ciascuno può liberamente discutere le più scabrose questioni, udendola pronunciare le frasi più tecniche e.... senza sottintesi; questa vergine che non ignora nulla, che ha letto e compulsato tutto, che vive fra masse d'uomini giovani, senza turbarli e senza esserne turbata, è, in fondo, spaventevolmente, irrimediabilmente sola.

Un mattino, che è, che non è, lascia l'albergo all'improvviso. È accaduto che, dopo mille corse per la città, ella ha, infine, scoperto una camera ed un salotto ammobiliati, che le piacciono, e dove si sentirà più libera. Parte co' suoi libri, il suo violino, il suo loden, la sua penna stilografica, la sua macchinetta pel thè. Pranserà ogni giorno alla trattoria, come uno scapolo; colla pioggia, colla neve, colla stanchezza nel cervello di ore ed ore di lezioni, fra l'odor grave delle tazze di birra e dei salumi affumicati, e le robuste risa volgari degli studenti e dei commessi viaggiatori. Poiché essa ha preso in affitto una camera ed un salotto, ma non una cucina; e non possiede, l'abbiamo detto, che una macchinetta pel thè.

* * *

Nei centri universitari svizzeri e tedeschi, cambiando i connotati e il paese di provenienza e mettendo il pianoforte al posto del violino, di signorine Facoltà se ne trovano a iosa. Ma non rappresentano il vero tipo della studentessa, uscita molte volte dalle strettoie di un umile ambiente domestico col serio proposito di conquistarsi una laurea, sia di medicina, sia di farmacia, matematica, legge o lettere, ecc., per entrare poi, bravamente, in carriera, e guadagnar soldi e fama — visto che i mariti vanno sempre più dileguandosi in fumo sull'orizzonte, e che non tutte le fanciulle possono far la maestra di scuola elementare o la commessa di magazzino o la provatrice in una casa di mode.

La signorina Facoltà s'inscrive alla medesima per seguire un suo irrefrenato bisogno di libertà interiore e di conoscenza; ma senza uno scopo. Ella vuole ardere la propria torcia per due capi. Ha, forse, all'alba della giovinezza, sognato l'amore ed il matrimonio; ma il matrimonio non venne e l'amore non venne. E lei ha fretta di vivere, e vi son tante cose da vedere nel mondo, da studiare sui libri, quando il cuore è vuoto!...

E impara a divenire internazionale. E impara a viver sola, senza controllo di sorta fuor che se stessa, senza la dolcezza ed il peso (l'una non può sussistere senza l'altro) di una vigile affezione che la segua e la protegga da presso. Difficilmente ha la costanza di giungere all'esame di laurea: quando le pare di aver abbastanza imparato in una Facoltà, per delizia di cambiamento ne segue un'altra, mutando paese. Non si vede bene quale possa essere il suo avvenire. Non si comprende qual parte femminile ella rappresenti in questo primo quarto di secolo, così vario di atteggiamenti muliebri.

Non è pericolosa a nessuno; forse, a se stessa. Non possiede la forza umile e paziente della piccola massaia ignorante di tutto fuorché dell'andamento di casa e delle consuetudini del suo uomo; consuetudini ch'ella sa penetrare e assecondare con tanta sagacia, da renderselo schiavo, avendo, lei, la falsa apparenza d'una serva. Non la forza sensuale, miscuglio aromatico di raffinatezza e di vizio, della cortigiana, sia legale sotto veste di signora maritata, sia professionale sotto veste di canzonettista o di.... bellezza di cartello. Non la forza intelligente e diritta della donna che studia per riuscire e per lavorare, e vi riesce, e arriva a disporre la propria vita in perfetto equilibrio superiore.

È geniale, ma inconsistente. È attiva, ma neurastenica. La sua risata matta, la sua eccessiva franchezza, le sue ardenti discussioni su Hegel e Spencer nascondono un vuoto di sepolcro, una miseria morale muta e sorda, che non troverà mai parola per rivelarsi, perché soffre senza saperlo.

Ed ecco che, un bel giorno, la signorina Facoltà sparisce dalla città universitaria. Nessuno sa più nulla di lei. Forse è ritornata al suo paese. — Ma ha un paese?... — Forse è rientrata nella sua famiglia. — Ma ha una famiglia?... — E sarà mai possibile che ella resti ferma in un angolo qualunque del mondo, e vi metta radici?...

Sparisce. Nulla lascia di sé come ricordo, perché nulla ha saputo edificare. Non vi furono, ahimè!... occhi così sagaci, i quali sapessero scorgere, attraverso il suo gaio, chiassoso atteggiamento d'emancipata, una debolezza che non avrebbe chiesto di meglio, al principio, che di essere sostenuta, amata, accarezzata, condotta verso il dovere di una necessità o la bellezza di una fede. — Sparisce. — E gli impassibili gorghi della vita che sempre si rinnova s'accavallano dietro di lei.

Ada Negri.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Genitori e scuole

Una — e forse non l'ultima — delle molte ragioni per le quali il recente progetto di legge dell'onorevole Credaro sulla scuola media mi apparve subito, nonostante le migliori intenzioni del ministro e pur tenuto conto delle difficoltà in cui egli s'è dovuto dibattere, molto lontano da quel che occorrerebbe a sanar veramente i mali dei nostri istituti scolastici, è l'espediente, psicologicamente poco accorto e poco *politico*, se anche non ingiusto in sé stesso, col quale sarebbe finalmente raggiunto il necessario e ormai proprio urgente miglioramento economico degl'insegnanti: un rincrudimento notevole delle tasse scolastiche. Un simile provvedimento, per cui il vantaggio economico degl'insegnanti viene a dipendere unicamente e direttamente da un nuovo aggravio delle famiglie — *mors tua vita mea!* — non è certo il più adatto, e s'è visto da molti chiarissimi sintomi, a vincere quella diffidenza, più ancora, quella sorda irritazione purtroppo alquanto diffusa nelle famiglie stesse verso l'opera degl'insegnanti, e a riavvicinar veramente, in una collaborazione intelligente e inspirata a stima reciproca, la famiglia e la scuola.

Non è chi non sappia e non è chi non lamenti in Italia questa mancanza, così dannosa all'educazione pubblica e a quella domestica, d'un'intesa feconda tra quelli che sono e saranno sempre i due massimi istituti educativi. La famiglia ignora la scuola, l'ignora nelle sue esigenze, nei suoi scopi, nel suo spirito; perciò le rimane estranea, considerandola soltanto uno strumento ai fini utilitari suoi e dei suoi figlioli, perciò anche non l'ama, qualche volta anzi l'odia, la disprezza per i sacrifici che impone, per le apparenti ingiustizie, per le pretese giudicate illegittime, per quel che non fa e che, si crede, dovrebbe fare. È una triste psicologia del nostro spirito pubblico che non può riuscir nuova a nessuno. Meno alcune eccezioni, i genitori affidano i figliuoli alla scuola così come si affida al calzolaio un paio di scarpe da riparare, se ne disinteressano quindi completamente e aspettano soltanto, anno per anno, il risultato materiale e tangibile, l'approvazione o la bocciatura, cioè una somma bene spesa o una spesa da rifare. Se da una parte l'ignoranza dell'opera della scuola tiene a questa estranea e lontana la famiglia, dall'altra l'utilitarismo, spesso veramente brutale, apre fra esse un abisso anche più profondo ed è una forza anche più difficile a vincere della stessa ignoranza. Per i più, la professione e il guadagno, in qualunque modo, ma al più presto possibile, è l'unico risultato che ci sia da attendersi dalla scuola. Di qui l'incapacità o la nessuna volontà di comprendere il valore degli studi e gli sforzi dell'insegnante, di qui l'avversione a ogni beninteso severità e il malumore per ogni insuccesso del fanciullo, avvertito subito e soltanto come un pericolo per la riuscita finale e per il conseguimento d'un diploma ben utilizzabile nella *lotta per la vita*, quando non costituisce piuttosto un'offesa e un torto fatto alla famiglia, cioè un colpo alla vanità o al gretto egoismo dei genitori. La scuola rimane così isolata in mezzo a un ambiente freddo od ostile, quando dalla coscienza pubblica, e soprattutto da quella di quanti sono educatori per dovere di natura e per istinto, dei padri e delle madri, dovrebbe attingere luce e calore, e la sua efficacia educatrice, la sua disciplina stessa, la sua compagine spirituale ne risentono profondamente. È questo uno degli aspetti della crisi della scuola presso di noi, ch'è, non esito a dirlo, soprattutto una *crisi morale*.

E con ciò non voglio dire che uguale difetto non vi sia da parte degl'insegnanti: difetto, più che colpa, perché connesso purtroppo con uno stato di fatto cui non basta a modificare in meglio la loro buona volontà. Cercano essi, infatti, di diffondere intorno a sé, fuori della scuola, quella coscienza degl'ideali e quella conoscenza dei mezzi educativi a cui s'inspira, o dovrebbe inspirarsi, l'opera loro? Appunto perché in essi la funzione educatrice è oggetto di studio e di riflessione continua, còmpito loro sarebbe anche quello di agire direttamente sulla coscienza pedagogica del popolo. Il Tews, uno dei più insigni pedagogisti-sociologi della Germania, ha detto: « Come il medico, che cura soltanto degli ammalati, ma che non ammaestra nessuno sulla cura del proprio corpo e a nessuno mette in mano i mezzi per conservar sano il proprio corpo, e come l'avvocato, che mena innanzi soltanto dei processi, ma non contribuisce a diffondere la conoscenza e la coscienza del diritto, sono niente più che abili uomini d'affari, così anche il pedagogo, il quale non fa che educare i fanciulli, senza far parte ad altri della sua capacità, deve esser considerato come un uomo che compie solo a metà il suo ufficio ». E ricorderò ancora, a confermare e a formulare esattamente il mio pensiero, come vent'anni addietro, proprio per inspirazione e su proposta del Tews, l'associazione degl'insegnanti di Halle votasse un ordine del giorno nel quale, affermata la necessità d'una collaborazione tra la scuola e la famiglia e quindi d'una intesa personale tra maestri e genitori, era detto che « gli educatori di professione hanno anche il dovere di fare dei principi fondamentali della loro scienza e della loro arte educativa un bene comune della nazione e di conoscer più da vicino le idee educative viventi nel popolo stesso, sia che vadano combattute e corrette, sia che vadan riconosciute per giuste e diffuse più largamente ». Solo così, seguendo questo monito dei loro colleghi tedeschi, gl'insegnanti italiani contribuiranno veramente a risolvere la crisi della *loro* scuola, prendendo il posto che loro compete nella vita della nazione e creando intorno alla scuola la cooperazione efficace d'una coscienza pedagogica largamente diffusa. Han pensato a quest'altro imprescindibile dovere spettante al professore medio — e che vuole anch'esso per sé tempo ed energia — quanti vorrebbero imporgli un maggior numero d'ore settimanali, in corrispettivo d'un aumento di stipendio a cui avrebbe diritto anche se il suo lavoro fosse molto minore di quello a cui ora è tenuto?

A risolvere questo problema, della diretta collaborazione tra la famiglia e la scuola, in mancanza della quale quest'ultima si strania sempre più dalla vita sociale, mentre pur si pretende da tutti ch'essa sia una reale preparazione alla vita, aveva mirato l'istituzione del *Comitato dei padri di famiglia*, dovuta all'iniziativa, anche in questo ben intenzionata, dell'onorevole Credaro. Ma questa istituzione si può ormai dire fallita. E il fallimento è dovuto al fatto ch'essa attuava la desiderata collaborazione in maniera burocratica, eccessivamente ristretta, e non era fondata su una più larga comunicazione e intimità spirituale fra genitori e maestri. Che volete che facciano pochi padri di famiglia invitati a intendersi col capo dell'Istituto su certi provvedimenti generali, che altro volete ch'essi rappresentino se non interessi materiali e desideri egoistici, quando manca loro una preparazione pedagogica, quando non v'è dietro ad essi una folla di genitori che veramente s'interessino ai bisogni e al bene della scuola, quando la loro qualsiasi azione non è inspirata e sorretta da una coscienza educativa elaborantesi nei continui, intimi rapporti tra le famiglie da una parte e gl'insegnanti dall'altra?

È dunque da quest'opera d'avvicinamento e d'intesa reciproca che bisogna cominciare. La benemerita « Sezione toscana della Federazione femminile italiana » ha avuto un'ottima idea, che il cuore eletto e la volontà animosa della baronessa Elena French han molto contribuito a far trionfare. L'idea forse non era precisamente quale si è maturata dopo lo studio e la preparazione pratica, a cui il Consiglio direttivo della Federazione ha voluto partecipi Gaetano Salvemini e me. Ma ormai l'associazione tra i genitori d'alunni delle scuole medie di Firenze è fondata e ha il suo statuto (che il *Marzocco* odierno pubblica in altra parte). Non si tratta d'una lega mastodontica o d'un'associazione nazionale, come altri avrebbe potuto trovar preferibile, a somiglianza della *Dansk Skoleforening* o della *Parents National Educational Union* inglese o altre d'altri paesi. Io credo che questo debba essere piuttosto fra noi il punto d'arrivo. Intanto, le iniziative locali, e in proporzioni modeste, saranno, col concorso volonteroso di tutti, feconde di buoni risultati e saranno il miglior avviamento a quelle più larghe organizzazioni che in tempo più o meno lontano si rivelassero possibili e opportune.

L'Associazione ha due scopi fondamentali e avrà quindi due vantaggi: da una parte, interessare collettivamente — e perciò più utilmente — i padri e le madri di famiglia (è su queste, sia detto senza intenzioni di cavalleria, che sarà forse da fare più affidamento) alle questioni educative e scolastiche, facendo loro seguire da vicino la vita della scuola, così che possano richiedere o promuovere essi stessi provvedimenti favorevoli al suo miglior andamento o aggiungere a quelli richiesti dalla coscienza degl'insegnanti tutto il peso dell'opinione pubblica; dall'altra, avvicinare questi ultimi ai genitori e alle famiglie in convegni possibilmente periodici, sicché essi si conoscano e discutano insieme familiarmente e comprendano meglio gli uni i bisogni e l'azione educatrice degli altri. Le condizioni presenti degli spiriti e la necessità, per l'Associazione, di esplicare con una certa libertà la prima parte del programma suddetto, come d'assicurare uguale libertà agl'insegnanti stessi, ha consigliato di non far partecipare direttamente questi ultimi all'Associazione, ma di metterli in intimo rapporto con questa, oltre che con i convegni accennati, con una specie di commissione consultiva scelta tra gl'insegnanti dall'Associazione.

In questo modo, noi intendiamo — se l'attuazione pratica risponderà, come spero, al mio pensiero — svolgere un'opera analoga a quella svolta in Germania, nel paese di tutte le esperienze educative, da quelle adunanze o ritrovi tra genitori e insegnanti che i tedeschi chiamano *Elternabende* o, come altri preferisce (Willmann), *Schulabende* (anche gli *Elternabende*, in Germania, hanno una mezza letteratura!). Ed è chiaro, per ragioni diverse e facili a comprendere, come delle due forme diverse di convegni consuete in Germania, quella che unisce insieme insegnanti e genitori degli alunni d'una stessa classe e quella che comprende famiglie e insegnanti di tutto un istituto (ch'è il tipo adottato a Halle, a Potsdam e altrove, e ch'è il preferibile dove non vige il sistema dell'avvicendamento degl'insegnanti per tutte le classi d'una scuola), noi dovevamo tener presente di preferenza quest'ultima, non solo, ma allargarla ancor più, comprendendovi tutti gl'istituti secondari della città. Soltanto così era possibile assicurare unità e slancio iniziale all'istituzione e una partecipazione regolare e proficua d'un numero sufficiente di genitori e d'insegnanti. Quando il contatto sarà stabilito e le riunioni, le discussioni, le intese reciproche saranno entrate un po' nelle abitudini e saranno ricercate come un vantaggio per tutti (è lecito sperarlo?), allora sarà il caso di tentare l'organizzazione, certo più proficua nell'azione quotidiana della scuola e della famiglia, dei rapporti e dei convegni periodici tra insegnanti e genitori d'alunni d'ogni singola classe. Poiché bisogna convincersi che non negativa soltanto dev'essere e sarà — se se ne comprenda dal maggior numero l'importanza e se ne promuova la riuscita — l'utilità dell'iniziativa. Se in principio essa varrà soprattutto a modificare lo stato d'animo di molti, a vincere diffidenze, a dissipar malintesi, a creare un interesse che ora manca o non si fa abbastanza sentire, a fare opera di ravvicinamento cordiale, in seguito l'opera dell'Associazione diventerà ben altrimenti benefica. Si tratterà di fare in maniera che i genitori aiutino quotidianamente l'insegnante, seguano da vicino i loro figliuoli nella scuola, e genitori e insegnanti s'illuminino a vicenda sul temperamento, le attitudini, i bisogni dei ragazzi affidati alle loro cure, si mettano d'accordo sui metodi o almeno su certi inconvenienti evitabili soltanto con una conoscenza e un'intesa continua, lavorino in comune al perfezionamento di quest'opera grandiosa, difficile, imperfettissima sempre ch'è l'educazione e che tanto più difficile e imperfetta diventa quando tra la famiglia e la scuola è spezzata la continuità e rotta la legge dell'armonia e dell'unità, fuori della quale non è possibile la vita dello spirito.

Noi abbiamo gettato il seme. Buon numero d'insegnanti, i quali comprendono quale aiuto potrebbe loro venire da simile istituzione, hanno accolto l'idea, più che con favore, con entusiasmo. E sia grazie a loro, come alle nobili signore che l'hanno caldeggiata con alto senso dei doveri e della missione della donna moderna! Noi abbiamo circondato l'iniziativa di tutte le possibili garanzie. Uomini autorevoli per dottrina e per posizione sociale e politica, da Pio Rajna e da Felice Ramorino a Guido Biagi e al senatore Filippo Torrigiani, le dànno il loro convinto e valido appoggio. Ch'essa fruttifichi e sia stimolo ed esempio ad altre città d'Italia!

Giovanni Calò.

Il Museo di Torcello riordinato

La verde solitudine agreste di Torcello è stata messa, domenica scorsa, a rumore. Una folla numerosa capitata da Venezia ne ha popolato per oltre due ore i prati chiazzati del rosso fiammeggiante dei papaveri, gli orti densi di carciofi, i frutteti giocondi per la promessa dei peschi e dei melograni, mentre altri entravano nelle due chiese bizantine a svegliarvi l'eco di chissà quale liturgico canto del Mille, mentre una fitta siepe di autorità civili e militari assisteva ai discorsi inaugurali del riordinato Museo provinciale dell'estuario. Perché, il pretesto della riunione era stato proprio la riapertura del Museo alle cui porte, da oltre due anni, battevano indarno i pellegrini d'arte recantisi d'ogni parte del mondo alla terra che, accogliendo gli esuli del romano territorio Altinate, fuggitivi dinanzi alle gesta degli invasori barbari, preparavano i germi della opulenza Realtina.

Il riordinamento del Museo Torcellano s'imponeva. Fondato nel '72 grazie all'iniziativa munifica di Luigi Torelli, arricchito dalle cure, dalle ricerche e dagli scavi dei suoi primi direttori esso era diventato, per la passione tollerante e cieca di chi ne aveva retto durante alcuni anni le sorti, il ricettacolo di oggetti di scarso o di nessun valore, peggio ancora, di oggetti falsi o di dubbia autenticità. Così le raccolte chiamate a proiettare fasci di luce sulla tenebra che ravvolge i tempi romani ed i primi secoli medioevali della esistenza lagunare finirono col suscitare negli studiosi diffidenze e scetticismi talvolta addirittura esagerati. Il Museo, pur contenendo qualche elemento di indiscutibile altissimo pregio, fallì, pertanto, ad un'altra presupposta missione sua, quella di favo-

rire l'animazione, l'amore delle indagini intorno ai monumenti che gli facevano corona ed ai quali si imaginava avrebbe servito di commento. Instituendolo si era provveduto a togliere l'isola dallo stato brutale di abbandono in cui la dominazione austriaca l'aveva lasciata precipitare. Se infatti al termine del XVIII secolo Torcello vantava ancora qualche traccia politico-religiosa dell'antichissimo splendore, alla metà del XIX la miseria morale, oltre che economica, vi era tale da non saperne pensare una simigliante. Ma anche dopo l'instituzione del Museo i rimedi agli insulti ed alle devastazioni degli uomini furono più apparenti che sostanziali; oggi soltanto, rassicurate le sorti del campanile, restaurato il portico mirabile della basilica di Santa Fosca, provveduto alle esigenze più gravi dell'interno della basilica di Santa Maria Assunta, preziosa per i suoi musaici, per i marmi scolpiti e pel pavimento tessulare, l'avvenire di quest'oasi di di storia e d'arte sperduta nell'impaludamento dell'estrema laguna, si affaccia scevro di pericoli e di catastrofi.

Sommamente opportuno appariva dunque — né è male ripeterlo — il riordinamento del Museo; ad esso pose mano, per invito della provincia, Pier Liberale Rambaldi, mentre d'altro canto nell'interno della chiesa di Santa Fosca veniva iniziata una delicata e complicata opera di ripristino.

Uno dei resultati immediati del riordinamento fu questo: le raccolte torcellane che occupavano già due palazzetti — il palazzo dell'Archivio ed il palazzo del Consiglio dei nobili — e due loggie esterne, occupano attualmente, oltre alle due logge esterne che dànno sulla piazza, unicamente il palazzo del Consiglio. Ciò significa, in altre parole, che il materiale esposto è stato, pei motivi sopra accennati, di gran lunga ridotto.

Il nuovo collocamento è ispirato a criteri rigidamente sistematici. Nelle logge sulla piazza figurano le pietre romane, alcune tombe, molti frammenti decorativi, avanzi di tempii distrutti e di conventi rovinati in giro per l'estuario; al piano terreno del palazzo del Consiglio è collocata la raccolta lapidaria medievale con i resti rinvenuti ai piedi delle fondazioni del campanile di Torcello; alcune statue e parecchi bassorilievi preziosi pagani e cristiani, da quello illustrante il mito di Issione — un pluteo del Duomo di finissima lavorazione — a quello che esalta i riti della devotissima confraternita di Santa Fosca; nelle sale superiori, da ultimo, si avvicendano vetrine contenenti fittili dell'agro Altinate, armi, bolle plumbee, vetri, pietre dure incise, arnesi familiari, ecc., statue di legno o di marmo, paramenti sacri, pitture su tavola, ricami, stampi da stoffe, pergamene, documenti di archivio dei secoli lontani, ecc.

Il Museo senza pretendere di esaurire un compito di alta cultura archeologica, senza pretendere di pareggiare in importanza altri analoghi si presenta adesso compatto, organico, vario e, per chi sappia veder oltre, poeticamente interessante. Certo le sue collezioni non giungono, per ciò che riguarda il materiale di scavo del limitrofo romano agro d'Altino, alla imponente misura di quelle di Aquileia; né la parte medievale può gareggiare in quantità ed in qualità con le pietre medievali di Cividale — per citare esempi di musei della Venezia antica — ma sotto alcuni aspetti esso raggiunge veramente lo scopo di commentare ed accrescere con la voce medesima delle cose l'eloquenza dei resti italo-bizantini che lo circondano come una corona monumentale. Lí accanto, sulla piazza, sfida impavida, da poche diecine d'anni, la furia delle procelle adriatiche, la sedia marmorea che la leggenda popolare attribuisce ad Attila il conquistatore e che serviva invece ai patriarchi, dentro si conserva il riccio pastorale in avorio intarsiato del vescovo Balbi (secoli XII-XIII); nella basilica di Santa Maria Assunta i muri istoriati a musaico, il coro, gli amboni, la profusione dei marmi scolpiti destano nel visitatore una visione di fulgidi ori, di tesori paragonabili al tesoro di San Marco, al Museo la visione è completata, aiutata dalle tredici formelle superstiti della pala d'oro torcellana, probabile lavoro degli orafi del X secolo, sulle quali il tempo ha addensata una pàtina misteriosa come il buio notturno di un burrone inaccessibile; sotto il portico di Santa Fosca la fantasia mistica inscena una processione dell'epoca Belliniana e nel Museo ecco trovate uno dei gonfaloni di allora e di prima di allora: il pannello (XIV secolo) della confraternita, prezioso ricamo di santi in filigrana d'argento ed oro su stoffa rossa, oggi consunto e sbiadito, quasi immateriale, ma non tanto da non impressionarci con la sapienza sottile del disegno, addirittura quattrocentesco. E potrei continuare a lungo questi riferimenti dall'esterno all'interno o dall'interno all'esterno: una tomba di vescovo evoca tutta una intricata lotta ecclesiastica del nono secolo; una cuspide di lancia con iscrizioni runiche — la sola che esista nel mondo oltre a quella del Museo di Cristiania — disferra laggiú, sul limite delle terre continentali d'Italia lambite dall'acque della laguna, una galoppante fiumana di barbari; una pila di Nicomedia ammonendo ad attinger l'acqua con letizia « perché la voce di Dio è sopra le acque » richiama la memoria agli audaci navigatori veneti che approdarono primi alle coste della Bitinia. Basta, insomma, contemplando questi resti isolarsi un momento per colmare con l'imaginazione, ma anche con una sicura approssimazione, le lacune enormi rappresentate dal breve spazio che li separa l'uno dall'altro.

La documentazione offertaci dal Museo di Torcello è singolarmente saltuaria; in nessun museo, forse, la discontinuità storica vi è altrettanto sensibile ed appariscente. Di tutta l'organizzazione della vita laica non esiste più che qualche ducale; di tutta l'organizzazione religiosa non esiste che qualche diploma di monacazione; dello splendore del patriziato locale ci rimane la satira settecentesca ed ottocentesca culminata nella pitocca ciarlataneria di Sior Tonin Bonagrazia; dello splendore edilizio qualche pezzo di marmo o qualche malinconica stampa. Ad una rozza croce è affidato il ricordo della isoletta e del convento di San Michele in Zampanigo; ad una litografia la veduta di un tempio maestoso e di un chiostro dedicati a San Tomaso dei Borgognoni; ad un bassorilievo la documentazione della chiesa quattrocentesca di San Giovanni Evangelista. Chiese, conventi, palazzi, ville; tutto è dileguato come se di tutto quanto il tempo avesse composto appena un fugace sogno!

Ora però occorre soggiungere che il valore sentimentale del Museo di Torcello non è affatto preponderante. Il Museo ha un suo valore positivo cospicuo; specialmente cospicuo se riferito al concetto che le raccolte testé riordinate debbano essere riguardate come il nucleo iniziale di un agglomerato di altre raccolte chiamate, ove aiuti la buona volontà degli enti o dei privati che le posseggono, a fondersi, a sommarsi qui. L'attuale riordinamento non dovrebbe, cioè, esser definitivo, ma segnare piuttosto una tappa simbolica verso un organismo vasto, variamente espressivo, esauriente....

Ho parlato di una tappa simbolica. Parliamo ancora un po', per concludere, di simboli. Lungo il muro della stradicciola che conduce dalla laguna alla piazza di Torcello, sono stati piantati non so quanti arbusti di rose; e i bimbi dell'isola ne rispettano religiosamente le corolle testé sbocciate. Sugli appezzamenti erbosi della piazza medesima, mentre si lavorava al riordinamento del Museo, furono piantati arbusti d'oleandro e di alloro e già gli oleandri stanno per schiudere al sole i loro fiori dalla fragranza amara.

Coloro che rimpiangono ognora il selvaggio abbandono in cui giacevano i monumenti, i campi, i canali interni dell'antichissima isoletta, e rammentano con desiderio nostalgico i grovigli degli sterpi sui mucchi di macerie, lamenteranno a gran voce questa nuova affermazione della vita, là ove pareva dovesse dominare in eterno, come su di un cimitero, *le vent de la folie et de la mort*. Apprezziamo il contenuto poetico di codesto romanticismo di vecchia maniera, ma guardiamo bene in faccia la realtà.

La realtà consente, a Torcello, d'aprir l'animo alle più salde speranze. L'agricoltura va redimendovi le terre che ieri avevano un valore irrisorio. Chi vi si recava in un periodo di tempo abbastanza vicino a noi, ne ritornava sgomento. Paduli, paduli, paduli; buoni a cacciarvi, con fortuna, le folaghe. Chi vi si reca oggi, ne ritorna con la sensazione d'una lotta accanita ingaggiata dall'uomo contro la natura.

Certo, per migliaia di metri quadrati, se si considera il paesaggio dalla sommità del campanile tozzo come una torre, messo lì, sembra, a giustificare, con la leggenda Altinate, il nome del luogo, appariscono, fuor del bassissimo livello della Laguna, acquitrini sui quali ondeggiano, ingannevoli mèssi, selve di stormenti canne palustri. Ma qua e là ridono, allietando di riflessi il verde dell'acqua, campi opimi. Tutta Torcello è una sequela d'orti, ed il territorio limitrofo a poco a poco, lentamente, vien bonificato. Dalla Cava zuccherina, dal litorale dei Tre porti, avanzano, a poco a poco, lentamente, verso queste insulari, altre bonifiche. Così il riscatto dei campi fa da cornice alle opere di presidio con le quali fu posto un termine allo sgretolarsi degli edifizi. Vorrei dire che la bonifica agraria integra, in una armonia di colori e di intenti georgici, la bonifica archeologica.

Rettorica? Non sono questi soli i segni della resurrezione. Qui secondo ognun sa, la configurazione topografica fu baluardo estremo alle invasioni dei barbari. V'hanno luoghi ai quali una oscura fatalità, assegna una missione inestinguibile di tutela; ai quali confluiscono, per epoche, le vicende dei popoli. Si noti la coincidenza: mentre l'archeologo riordinava gli archi ed i materiali di scavo; e l'agricoltore gettava nei solchi scavati dalla sua vanga, il seme di una prosperità novella, il genio militare appiattava nei dedalei avvolgimenti dei canali alcune possenti batterie di lunga portata spianandole verso il mare. Ebbene, non è pieno di fascino questo triplice fervore accesosi d'improvviso sui confini del silenzio?

Gino Damerini.

MARGINALIA

La prima della "PISANELLA„ a Parigi

Ho assistito alla *première* della *Pisanella* senza aver sentito prove, né veduto il testo e l'impressione complessiva si può riassumere con queste parole: torniamo a Shakespeare; parlo, s'intende, del quadro scenico, non della poesia.

I tre maghi russi: Bakst mago del colore e dell'invenzione pittorica, Mayerhold mago degli atteggiamenti, Ida Rubinstein maga delle espressioni silenziose e del gesto solo... hanno, almeno per gli ignari spettatori della *première*, soffocato la poesia, anzi il dramma, che ha conosciuto così, come la *Pisanella*, la più profonda delle morti. Con una innovazione napoleonica Mayerhold trasporta gli attori nel fondo della scena perché il quadro se ne avvantaggi, e forse perché non conosce una parola di francese non si preoccupa se l'innovazione avvicina così il dramma alla pantomima. Di tanto in tanto, una volta per atto, o poco più, un attore si avanza verso la ribalta staccandosi dal gruppo; e allora soltanto decorazione, coreografia, colore cedono il passo alla poesia. E poiché, secondo il gusto e le conosciute tendenze dell'autore, si tratta di episodi lirici, abbiamo così lo strano resultato che la recitazione drammatica è riservata a ciò che di meno drammatico è nell'opera. La quale del resto sarà certo per lettori intelligenti degnissima di studio e d'ammirazione, anche prescindendo dal miracolo linguistico che consente all'italiano Gabriele d'Annunzio di scrivere come forse nessun francese contemporaneo saprebbe. Ma anche per un semplice spettatore ignaro del testo, lo spettacolo ottico appare veramente straordinario. La festa dei colori e delle forme, ove la sapiente barbarie degli evocatori moderni dall'anima composita sfolgora nel resuscitare la multanime e multiforme Cipro medioevale, è così varia e continua e ricca di stupefacenti sorprese che alla fine ve ne andate con la malinconia di non portarvi a casa una collezione di tricromie che ritraggano la successione dei mirabili quadri, di cui vi rimane negli occhi l'accecante barbaglio. A parte la comprensione, esclusa come fu detto, la compiacenza acustica pareggia l'ottica soltanto quando la musica di Ildebrando da Parma accompagna l'evocazione dei maghi. Le voci prese a sé come voci non son sempre egualmente piacevoli. L'urlo selvaggio si alterna troppo spesso con la declamazione, questa ahimè non barbarica, ma della più pura accademia francese. Con la *Pisanella* si sono toccati i limiti della russificazione del teatro già drammatico e tuttavia internazionale. Sono sicuro che nel prossimo dramma di Gabriele d'Annunzio la parola recitata, non soltanto scritta, prenderà la sua rivincita.

Parigi, 12 giugno. **Gaio.**

★ L'Olimpo reso alla Grecia. — Tra i rimpianti che i viaggiatori sino a ieri sentivan risonare sulle bocche dei greci di tutte le condizioni e di tutte le classi, era questo: « E dire che l'Olimpo è sempre in potere dei nostri nemici! ». Questo ardente desiderio di ricuperare tutte le terre elleniche, questo irredentismo che rivendicava le isole, ma in primo luogo l'Olimpo, la montagna sacra, la culla della mitologia antica, è certo stato il principal fattore delle vittorie riportate dalle truppe del diadoco. Ed oggi — scrive il *Tour de Monde* — il gran sogno nazionale sta per realizzarsi, l'Olimpo torna ai greci!... L'Olimpo non è una montagna, ma una catena di montagne che si stende da est ad ovest al nord della Tessaglia, dal golfo di Salonicco alla valle di Tempe. Questa catena si corona d'una serie di cime che non raggiungono i tremila metri, il monte Sant'Elia avendo trentotto metri meno di questa altezza. Omero nel secondo canto dell'*Iliade* dà alla montagna tra gli altri epiteti quello di crepata e di piena di burroni. Egli ha voluto certo accennare a quelle gole profonde del versante nordico della catena, dalla parte della Macedonia. Una di queste gole porta il nome di « passo di Litocoros » ed in fondo ad essa muggisce l'Enipeo. Un'altra gola porta il nome illustre d'Elicona dal ruscello che vi si apre un passaggio. Questo versante della montagna è coperto di superbe foreste che naturalmente si rischiarano a poco a poco e diminuiscono d'altezza a misura che si sale. A partire da duemila cinquecento metri la foresta è sparita. Ci si trova in mezzo a scoscendimenti rocciosi e sulla cima della montagna rimane quasi tutto l'anno la neve. Il fianco meridionale verso la Tessaglia ha un aspetto tutto diverso. Poche o punte foreste, non gole profonde, ma piani verdeggianti che digradano e nutrono numerosi greggi di montoni e di capre. La cima dell'Olimpo, dal lato della Macedonia come da quello della Tessaglia, ha invece un aspetto grandioso e quasi titanico. La compongono masse di gigante-chi blocchi di granito che sembrano i resti dei palagi degli Immortali di cui l'immaginazione greca amava decorare la sommità della montagna. E intorno vi regna la limpidezza già cantata da Omero: « La montagna non è battuta dai venti e le nuvole non la raggiungono; essa è circondata da un'aria sempre limpida e brilla di uno splendore maraviglioso... ». È curioso notare che, per ciò che riguarda l'immaginazione popolare, essa pone ancora la scena di grandi leggende nell'Olimpo, ora come ai tempi dei greci antichissimi. Una delle sommità dell'Olimpo, il monte Sant'Elia, non sarebbe la tomba di San Dionigi? I pastori raccontano di aver veduto sorgere sulla montagna fantastici palazzi con colonnati di marmo e tetti d'oro e figure d'avorio aggirantisi nel sole. È il miracolo d'Omero che continua!...

★ Le scoperte etnografiche e l'origine dell'arte. — Perché l'uomo primitivo tracciava, sulle pareti delle sue caverne, così singolari e spesso così precise figure di animali? Gli studi etnografici riguardanti l'uomo primitivo e le ultime scoperte preistoriche hanno dimostrato — scrive il Capitan del Collège de France nella *Revue Scientifique* — che la vecchia teoria semplicista che considerava questi disegni come divertimento e giuoco ha fatto il suo tempo. La psicologia degli uomini primitivi deve esser stata ben altrimenti complessa ed ha alla sua base un fondo importantissimo, se non di religiosità, almeno di credenze ad una folla di potenze invisibili che conducevano fatalmente a pratiche costanti di feticismo e di magia. Noi sappiamo che queste pratiche s'accompagnavano sempre con un complesso insieme d'accessori materiali in cui le figurazioni variate han dovuto rappresentare una parte importante. Se i primitivi han disegnato tutti questi animali, essi han dovuto certo obbedire ad uno scopo utilitario. Infatti queste figurazioni permettono, come lo credono ancora gli australiani, d'esercitare virtualmente su gli animali un'azione magica per mezzo della quale o la moltiplicazione degli stessi animali viene favorita oppure essi divengono più facilmente la preda del cacciatore. Se queste idee che sembrano essere in perfetta conformità con la psicologia dei selvaggi sono applicabili all'uomo primitivo, e la cosa sembra molto razionale, si comprende che questi abbia dovuto raffigurare esattissimamente gli animali che disegnava per le sue operazioni magiche perché ogni errore nelle sue riproduzioni poteva viziarle radicalmente. Si comprenderebbe dunque così l'esattezza di questi disegni; ma nondimeno la scienza tecnica e l'educazione tutta speciale che furono necessarie all'artista primitivo per raggiungerla costituiscono un fatto tra i più curiosi dell'evoluzione psicologica umana. Le prime opere d'arte dei primitivi dovettero essere riproduzioni esatte della natura, nella quale, per mezzo da principio d'una sostanza facile a lavorarsi come l'argilla e poi in seguito il legno, l'artista poté rendere la *silhouette*, poi la forma modellata del modello. Le recenti scoperte preistoriche in Francia han dimostrato che i primitivi sapevano anche modellar benissimo l'argilla.... Un altro problema è forse in via di risoluzione. Perché i primitivi non riescirono a riprodur bene la figura umana e perché le loro figure umane sono eccessivamente rare? La cosa è spiegabile se si pensa che dovette esserci una specie d'interdizione a riprodurre gli aspetti umani: la figura umana dovette essere *tabù*, come nell'arte araba. Perciò sulle pareti dei primitivi la figura umana si presenta in aspetti assolutamente bizzarri e caratteristici. Il Capitan afferma che queste figure bizzarre voglion raffigurare uomini mascherati ed egli ha avuto di recente la fortuna di scoprire un'immagine che porta una vera e propria maschera.

★ La storia dell'arte nelle Università americane. — L'Università di Princeton, negli Stati Uniti, sta dando un grande sviluppo alla sua sezione di storia dell'arte ed ha intrapreso ora la pubblicazione d'una serie di monografie che dovranno essere indice e frutto dei lavori che per questo lato vi si compiono. La prima delle *Princeton Monographs in Art and Archaeology* è già uscita: è un volume del professor Marquand su *I Della Robbia in America*. Ma — come fa notare lo *Scribner's Magazine* — l'Università di Princeton non è la prima a muovere i passi nel campo dello studio scientifico dell'arte. Gli americani possono già gloriarsi delle ricerche del Norton, del Moore, del Goodyear, del Kingsley Porter nel campo dell'architettura, del Fenollosa e del Morse nel campo dell'arte orientale, del Berenson in quello della pittura italiana. Né questi nomi son tutti quelli che potrebbero citarsi. Molti sono ormai gli studiosi americani che si occupano non soltanto d'arte europea, ma anche delle antichissime arti dell'età minoica; della Mesopotamia, e che contribuiscono validamente allo studio dell'Egittologia e dell'arte dell'America centrale e meridionale. Le università americane fanno oggi a gara a pubblicare studi di storia dell'arte. L'Università di Harvard si è occupata di archeologia, quella di Chicago ha fatto intorno alla storia dell'arte molte pubblicazioni e così l'Università di Pennsylvania tra le cui pubblicazioni son notevoli quelle riguardanti le antichità caldaiche e le esplorazioni nubiane fatte dal Randall Mac Iver. L'Università stessa di Princeton si è distinta anche pubblicando i resoconti dei pellegrinaggi archeologici in Siria del Butler ed ora sta preparando quelli delle scoperte a Sardi nell'Asia Minore. In quanto ai giornali di storia dell'arte tra i più importanti è da annoverarsi l'organo ufficiale dell'Istituto Archeologico, l'*American Journal of Archaeology* che si dedica esclusivamente al periodo classico ed una promettente nuova rivista *Art in America* ha iniziato da poco le sue pubblicazioni occupandosi in special modo di arte medioevale e del Rinascimento. Ma con le monografie di Princeton si inizia una nuova èra negli studi di storia dell'arte in America. È la prima volta che una università americana intraprende una serie di pubblicazioni specificamente dedicate a tutto il campo dell'arte. Le pubblicazioni artistiche delle altre università s'occupavano fino ad ora solo di qualche argomento speciale e ristretto e venivano in luce sotto gli auspici di altre facoltà e discipline, per esempio di quelle filologiche. L'Università di Princeton ha costituito invece una vera e propria sezione artistica sotto la direzione del Marquand che vi insegna storia dell'arte da più di trent'anni e vuole ora avviare ai suoi studi un numeroso gruppo di discepoli capaci di prender lauree e di occupare quegli uffici di cultura artistica e d'insegnamento che ormai possono propagarsi in tutta l'America. Il Marquand è il vero apostolo dello studio scientifico della storia dell'arte in America. Egli si è dedicato specialmente allo studio dei Della Robbia e presto pubblicherà il suo completo catalogo ragionato di tutte le sculture dei Della Robbia, opera cui lavora da moltissimi anni. Intanto nel volume cui abbiamo sopra accennato egli prende in esame le opere robbiane che oggi l'America possiede.

★ Le scuole monastiche nel Medio Evo. — La questione delle scuole monastiche medioevali e della loro influenza sulla cultura generale avanti la Rinascita, è sempre dibattuta; ma G. C. Coulton — che ne scrive nella *Contemporary Review* — non crede che a risolverla manchino documenti. Il più interessante lato della questione è il sapere se le scuole dei monaci e delle monache oltre agli alunni od alle alunne che volevan prendere i voti, accogliessero o no anche altri scolari o scolare e facessero questo liberamente. Diciamo subito che queste scuole accolsero anche alunni esterni; ma ormai non si deve più ammettere che esse servissero molto a diffondere la cultura. Infatti risulta ormai che i poveri non vi furono ammessi, che le scuole monastiche servirono soltanto ad arricchire o a rendere agiati certi conventi col ricavato delle tasse che pagavano fanciulli o fanciulle di famiglie ricche. In fondo la questione delle scuole monastiche si presenta così come una questione finanziaria. L'insegnamento era uno dei pochi mezzi che i conventi poveri avevano per sostenersi ed è bene notare che le prime menzioni che troviamo di queste scuole sono nei decreti e nei registri episcopali che le proibiscono o impongono loro recise restrizioni. Le monache ebbero la proibizione d'insegnare, come fu loro proibito di far danaro in altri modi irregolari, per esempio prendendo convittori, facendo lavori di ricamo per fuori, o chiedendo l'elemosina. In ogni caso la cosa era contraria alla stretta regola ideale: la transazione poteva essere commercialmente utile, ma era spiritualmente dannosa. Essa riconduceva le monache a contatto col mondo esterno che avevan voluto abbandonare e perciò l'insegnamento fu loro proibito. La formula che si applica a loro è quella stessa applicata pei monaci e dovuta a San Girolamo: *Monachus non docentis sed plangentis habet officium.* Bonifazio VIII colla sua bolla *Periculoso* rafforzò la regola benedettina della claustrazione femminile con una severità anche maggiore di quella usata verso i maschi.... Se noi leggiamo i resoconti delle più antiche visitazioni che son quelle di Oddo Rigaldi, « il modello della buona vita », l'ex professore di Parigi, l'amico di San Luigi e di San Bonaventura, noi vediamo che molte scuole monacali esistevano, ch'egli proibisce e vuol disciogliere. I suoi diari che vanno dal 1248 al 1269 contengono notizie di ottanta di queste scuole maschili o femminili, tutte in conventi di monache ed ognuna di queste notizie è redatta in termini assolutamente proibitivi. Il Consiglio Provinciale di Roma nel 1231 aveva anch'esso severamente proibite le scuole occupandosi dell'indisciplina delle monache benedettine. Si temeva, come del resto espresse chiaramente nel 1359 il vescovo Gynwall ad Estow in Inghilterra, che le comunicazioni col mondo esterno facessero degenerare il mondo monastico e non si voleva che i conventi ospitassero fanciulli o fanciulle secolari.

★ Il primo amore di Walter Scott. — A malgrado di mille lavori, di mille successi, di mille dispiaceri Walter Scott non dimenticò mai il suo primo amore, quello che gli aveva ispirato Margaret Balches. Walter Scott aveva diciannove anni e la sua alta persona, i suoi occhi chiari, il suo fresco colorito parevan fatti apposta per piacere alle donne sebbene egli non imitasse affatto nell'eleganza i bellimbusti del tempo suo. Egli usciva una domenica mattina — ricorda il *Mercure* — dalla chiesa di Greyfriars quando la pioggia si mise a cadere. I fedeli affrettavano il passo per raggiungere le loro case; ma Walter notò una fanciulla che, priva d'ombrello, era rimasta sola sotto il portico per attendere che la pioggia cessasse. Scott offrì galantemente l'ombrello suo che la fanciulla accettò, e così il giovane poté accompagnare fino a casa la famosa sua « dama dal mantello verde ». « Vi sono storie d'amore che cominciano sotto l'ombrello, in mezzo a un'ondata » ha scritto lo Scott stesso alludendo forse alla sua piccola avventura. Infatti l'amore incominciò e incominciarono le visite. La relazione sembrava dovesse condurre tanto oltre che il padre di Walter Scott, austero e severo, avendo saputo che la famiglia della fanciulla era assai più ricca di lui, scrisse segretamente al signor Stuart Balches per avvertirlo che l'assiduità del giovane poteva riuscir pericolosa. Ma gli scrupoli troppo onesti furono inutili. Il signor Stuart Balches rispose che quell'assiduità non avrebbe portato a nulla; che si trattava di fanciullaggini. Infatti Margaret di lì a poco si fidanzava con un ricco banchiere, William Forbes. Evidentemente ella non aveva saputo afforzare nel suo cuore la simpatia pel giovane scrittore, malgrado che questi le offrisse nella più bella rilegatura le sue prime promettenti ballate. Fu una grave delusione ed un grave dolore per Walter Scott. Ventisei anni dopo il ricordo di Margaret era ancora così vivo in lui che egli poteva scrivere con mal celata tristezza: « Il primo amore, quello che si risente più violentemente, è di rado quello che ha probabilità di ottenere un felice risultato. Lo stato d'una società artificiale oppone alle unioni tra giovani complicazioni molteplici. Vi son pochi uomini che in segreto non si riportino al tempo della loro giovinezza quando un'affezione spontanea e sincera è stata rifiutata, tradita o contrariata in seguito a circostanze avverse. Sono piccoli passi di storia segreta che lasciano in ogni cuore un ricordo romantico e permettono a ciascuno di noi, anche nei momenti più occupati di un'età inoltrata, di ascoltare senza indifferenza ostile il racconto d'un vero amore ». Il curioso è che chi aiutò poi lo scrittore quando questi per il fallimento dei suoi tipografi si trovò in cattive acque fu proprio il banchiere Forbes, il marito di Margaret. In quanto a questa, essa morì prematuramente e Walter Scott si consolò in fine della sua scomparsa senza finir mai, però, di rammaricarla. A tener desto il suo ricordo valse anche il fatto che la madre di Margaret versava nel cuore di lui le pene del suo cuore angosciato.

★ Il servizio militare di Victor Hugo. — Un episodio della giovinezza di Victor Hugo non è stato mai trattato dai suoi biografi: il suo servizio militare, [illegible] a dire i passi ch'egli fece per farsene esentare. È tuttavia un episodio che merita di non essere ignorato e se ne occupa la *Revue Hebdomadaire* colla scorta di documenti inediti. Una legge votata nel maggio 1818 aveva ristabilito la coscrizione; la durata del servizio era fissata a sei anni ma la sostituzione era permessa. Ora nel 1822 il giovane poeta che aveva allora vent'anni si trovò a tirare a sorte dall'urna un cattivo numero e noi lo troviamo obbligato a partire poiché le reclute dovevano servire nel loro dipartimento d'origine. Sei anni di vita militare non sorridevano a Victor Hugo, tanto più che egli si era allora allora ammogliato. Bisognava cercare di sfuggire al servizio militare, di farsene esentare nel miglior modo possibile. Si poteva essere esentati per insufficienza fisica, ma non poteva questo essere il caso di Victor Hugo. Le dispense appartenevano di diritto ai giovani ecclesiastici, agli alunni della Scuola normale, ai premiati dell'Università, ai laureati dell'Istituto. D'altra parte cercare e pagare un sostituto costava troppo caro. Victor Hugo pensò di giovarsi dei suoi primi trionfi poetici! I suoi trionfi ai Giuochi Floreali avevano fatto impressione. Nel 1819 aveva ottenuto una menzione per *Gli* [illegible]

tardi, poi per la sua ode *Le vergini di Verdun* aveva avuto un premio anche più elevato. Nello stesso anno la poesia per *Il ristabilimento della statua di Enrico IV* gli fa decretare il giglio d'oro mentre erano in gara altri temibili concorrenti come Alfonso de Lamartine. Alcuni mesi più tardi altro premio per *Mosè sul Nilo* ed eccolo nel maggio 1820 nominato Maestro nei Giuochi e dichiarato fuori concorso. I premi dell'Accademia di Tolosa non dovevano dunque contar nulla? Il poeta scrisse al segretario perpetuo pregandolo di chiedere al Ministro dell'Interno la sua esenzione e il segretario, il Pinaud, la chiese presentando Victor Hugo come un uomo « nato poeta com'è nato realista, votato per sempre alla religione, alla monarchia legittima, all'onore del nome francese ». Quale predizione arrischiata! Ma allora infatti il poeta era nella piena dei suoi sentimenti realisti ed anche a questi dovette la sua esenzione quando gli fu accordata. Egli proclamava ad ogni occasione il suo amore per la monarchia. Dal dicembre 1819 al marzo 1821 fa una campagna ultrarealista con poesie ed articoli nel *Conservatore letterario* e pubblica l'*Ode per la morte del duca di Berry*; poi nel 1822 nella prefazione al volume *Odi e poesie diverse* scrive che « la storia degli uomini non presenta poesia se non giudicata dall'alto delle idee monarchiche e delle credenze religiose ». L'ode per la morte del duca di Berry gli aveva già fruttato una gratificazione dal Re; l'esenzione dal servizio militare non fu che un segno nuovo del favore regale.

★ Il rettore dell'Università di Pechino. — Un collaboratore del *Mercure de France* è andato a trovare a casa sua il rettore dell'Università di Pechino, il singolare e intelligentissimo letterato cinese Yen-Fu che del resto è stato diplomato al Collegio reale di Greenwich, ha diretto la Scuola navale imperiale di Tien-tsin e ha fondato la *Rivista A... ...ale*. Yen Fu parla inglese, ma veste cinese: solo i capelli tagliati corti e gli occhiali testimoniano il suo attaccamento alla civiltà europea. Ma l'Europa egli la conosce abbastanza bene ha tradotto in cinese Herbert Spencer e Stuart Mill, Huxley e Adamo Smith ed ora sta traducendo Montesquieu. Non si può immaginare la difficoltà di queste traduzioni. Yen-Fu ha dovuto spesso scrivere interi periodi per tradurre una parola e non ha avuto paura di molti neologismi. In Cina s'è dovuto foggiare un vocabolo nuovo che volesse significare « repubblica » ed un altro che esprimesse l'idea di « credito ».... Tuttavia la civiltà europea non ha convertito completamente all'occidentalismo il rettore dell'Università di Pechino, il quale proprio annessa alla sua casa ha una scuola quasi elementare dove insegna a molti ragazzi la scrittura cinese. I giovani cinesi si innamorano troppo delle lingue europee, specialmente dell'inglese, e dimenticano la propria. Insegnar loro a scrivere cinese significa, secondo Yen-Fu, tenerli ancora in comunicazione con lo spirito e il patrimonio culturale dell'antica Cina che non meritano di essere totalmente dispregiati. Yen-Fu è stato uno dei più alacri espositori e difensori delle nuove idee pedagogiche in Cina, la sua riforma rifletteva tutti i lati del vasto problema: morale, fisico, intellettuale. Ma questo non vuol dire ch'egli non veda a quali pericoli l'eccessivo amore di novità e di occidentalismo debba condurre la sua patria. Intanto gli sembra che i predicatori della nuova repubblica, venuti tutti o quasi tutti dall'Inghilterra o dall'America, abbiano imparato a conoscere un mondo troppo industriale e meccanico inadatto a trasportarsi così di blocco nella Cina che ha ancora troppo vive altre tradizioni, altre aspirazioni. « Nessuno dirà che una civiltà che conta tanti secoli d'esistenza abbia il diritto di volgere le spalle a tutto il suo passato ». Non che il rettore dell'Università di Pechino non sia democratico: egli anzi trova che nessun paese, in fondo, è più democratico del suo che permette anche al più umile contadino di diventare viceré per gradi successivi; ma Yen-Fu non vuole accettare senza discernimento il modernismo. Egli ha a questo e ad altri propositi idee per noi singolari. Egli non crede affatto, ad esempio, che la rigenerazione giapponese sia dovuta agli sforzi composti di tutto quanto il popolo. Secondo lui la modernizzazione del Giappone è dovuta alla sua aristocrazia. sono i feudali che, privati dei loro privilegi dalla rivoluzione, han cominciato pei primi a rivolgere altrove la loro attività ed hanno aperto gli occhi sull'Occidente. Il male maggiore della Cina sarebbe quello di non avere dei *samurai*!

★ L'Associazione tra i genitori degli alunni delle scuole medie. — L'associazione di cui il *Marzocco* dà notizia in un articolo di Giovanni Calò ha già approvato il suo statuto del quale è prossima la pubblicazione. Gli intenti che l'associazione si prefigge vi sono così esposti e riassunti: 1° Illuminare i genitori sull'opera e le finalità della scuola e sulla maniera di meglio collaborarvi nell'ambito della famiglia. 2° Stabilire più continui e cordiali rapporti tra genitori ed insegnanti. 3° Discutere problemi didattici e richiedere o promuovere provvedimenti utili al miglior andamento della scuola. In un altro articolo è avvertito che l'associazione si interdice ogni discussione o iniziativa d'ordine politico o religioso, come pure qualsiasi controllo su i metodi didattici dei singoli insegnanti e qualsiasi intervento presso gli insegnanti medesimi e le autorità scolastiche a sostegno di interessi personali.... Ad appartenere all'associazione possono essere ammessi, secondo lo statuto, come soci aderenti, anche persone che non sono genitori di alunni o facenti le veci di genitori: esse però non potranno prender parte all'elezione del Comitato direttivo. L'assemblea dei soci dovrà nominare un Comitato direttivo composto di padri e madri di famiglia in numero di sette ed una Commissione consultiva di sei insegnanti delle scuole medie governative della città. Il Comitato direttivo si eleggerà poi un Presidente che rimarrà in carica tre anni: gli altri sei membri del Consiglio come quelli costituenti la Commissione consultiva si rinnoveranno per un terzo ogni anno. Un convegno tra i soci e gli insegnanti dovrà essere convocato almeno una volta al mese.... La quota sociale annua è di lire due per famiglia, anche per i soci aderenti. Queste sono le disposizioni fondamentali dello statuto che verrà tra breve diffuso.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Ancora della musica nella tragedia greca.

Ildebrando Pizzetti nell'ultimo numero del *Marzocco* ribatte cortesemente alcune idee su la musica nel dramma greco e il problema della rappresentazione, esposte da me nel numero precedente dello stesso giornale. Io mi affretto a rispondere, non tanto perché mi prema di difendere la mia tesi — ciò interesserebbe mediocremente i lettori — quanto perché io credo — e in questo sono pienamente d'accordo col mio illustre contraddittore — che tutto quello che riguarda l'arte greca in genere abbia un interesse più che particolare, e che la questione del dramma greco sia intimamente connessa con quella del dramma musicale moderno, che, osserva giustamente il Pizzetti, « è la più importante questione di estetica che oggi possa appassionare la mente e il cuore di un artista ». Dirò di più. In uno studio sulla musica e il dramma, che spero di pubblicare presto in volume, ho cercato di fare una critica nuova e obbiettiva dell'opera italiana e del dramma musicale di Riccardo Wagner, confrontando queste due forme di arte riflesse con la tragedia, con la forma cioè primigenia e spontanea che Jacopo Peri ha creduto di rinnovare nella esteriorità, e Riccardo Wagner nella sostanza.

Io non sono riuscito mai a spiegarmi su che cosa fosse fondata l'opinione che i greci nel recitare le tragedie « usassero una armonia che avanzando quella del parlare ordinario scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana ». (J. Peri pref. all'*Euridice*).

Questo errore gravissimo storico ed estetico ha condotto alla creazione dello stile recitativo, della *sprache-melodie* wagneriana, alla recentissima declamazione adottata da C. Debussy.

La prima tragedia, appena sorta dal Ditirambo — probabilmente doveva essere, come la laude drammatica, una forma interamente cantata: ciò si può dedurre dall'uso primitivo per il dialogo, del tetrametro trocaico, verso di cui restano tracce nelle prime tragedie di Eschilo. — Ma a misura che l'elemento scenico si sviluppa, e che ai tetrametri si sostituiscono i trimetri giambici, la tragedia diviene quasi completamente recitata. « Ed il verso — dice Aristotele — da tetrametro divenne giambico usandosi dapprima il tetrametro perché la poesia teneva così al carattere satirico ed era più atta alla danza; ma, stabilitosi il dialogo, la natura stessa della poesia trovò il metro a sé confacente, essendo tra tutti i metri il giambico il più adatto alla forma dialogica; del che è una prova il fatto che moltissimi giambi si proferiscono da noi nel conversare, ma di rado, per esempio, esametri, e questi solamente *deviando dall'intonazione famigliare del discorso* ». Così alle strofe di settenari o di ottonari delle prime sacre rappresentazioni si sostituiscono quelle di endecasillabi.

Solo nei momenti che segnano una stasi nell'azione, solo cioè quando la recitazione diviene lirica, la poesia ritorna ad essere cantata. E finalmente *solo* nelle danze del coro tragico appare ricomposta la triade delle arti dionisiache.

Non vi è nessuna testimonianza che ci provi — come crede il maestro Pizzetti — che i giambi della tragedia *fossero* declamati su di un accompagnamento strumentale, costituendo il cosiddetto *paracataloghè*. La maniera di recitazione è detta dai trattatisti semplicemente ψιλῇ λέξει ἔπη. E il *paracataloghè*, non può in alcun modo paragonare allo stile recitativo dell'opera del 600. Esso è simile al modernissimo melologo, il quale è una forma di recitazione lirica (Archiloco recitava in questa maniera i suoi giambi), non drammatica. La poesia drammatica, propriamente detta, rifiuta assolutamente qualsiasi accompagnamento musicale. La storia dell'evoluzione della tragedia o del mistero, delle due forme cioè più vicine a noi, e che possiamo meglio osservare, è la storia dell'emancipazione della poesia dall'elemento lirico originario. Il *paracataloghè* nella tragedia equivale quindi non al « melologo » ma al « parlato » dell'opera in musica. Esso è adoperato difatti nei momenti più tragici dell'azione, e nelle parti liriche. « Perché essendo intramezzato ai canti, il paracataloghè ha qualche cosa di tragico? », domanda Aristotele nel problema XIX. « Il patetico, egli risponde, *è irregolare per natura tanto nell'eccesso di felicità estrema che di angoscia* ». E Wagner nei suoi ricordi analizza acutamente questo fenomeno, e parla del grande effetto che la Schröder otteneva nel *Fidelio*, *recitando* le ultime parole della frase: « un passo di più tu sei morto ».

Io cito un esempio tolto dall'*Edipo Re*. (V. 1313 e segg.).

« O nube di tenebra che mi avvolgi orrendamente, che sei invincibile e sconfinata — ohimè! ». Così canta Edipo quando appare sulla scena, con gli occhi cavi e sanguinanti.

Ma ad un tratto, come riprendendo coscienza del proprio stato, egli interrompe il canto e: « ohimè — egli dice — *parlando* (trimetri) come lo spasimo di queste spine e la memoria dei miei mali mi invade nello stesso tempo! » L'effetto è di una tragicità impressionante. « Meraviglia non è — esclama il corifeo commosso — (trimetri) che in così grande disgrazia tu soffra doppiamente! ». E la melodia di Edipo ricomincia nell'antistrofe: « O amico, tu mi sei fedele nella sventura.... » ecc.

Ma come sarebbe tanto difficile rendere queste sfumature in rappresentazione moderna?

* * *

Definita — almeno per me — la maniera di recitazione adoperata nelle parti non liriche della tragedia, resta a stabilire il genere di musica che noi oggi dovremmo adoperare in una rappresentazione all'aperto. Nel mio articolo io proponevo lo stile gregoriano come quello che concilierebbe la massima esattezza di ricostruzione storica possibile con la massima sincerità artistica. Il Pizzetti ha capito benissimo che più che al Gregoriano io alludevo al canto Ambrosiano. Egli trova tuttavia che gli stessi inni ambrosiani « sono assai lontani dalle probabili forme e dallo spirito della musica greca ». Ma perché? Quale soluzione di continuità vi è fra l'arte musicale greca e quella cristiana? « La musica greca — dice il Pizzetti — era rigorosamente metrica », e mi cita il Navarre, autore di un buon libro sulla costituzione del teatro Ateniese, ma che — me lo permetta l'illustre maestro — non fa testo. « Non seulement chaque mesure y cadre rigoureusement avec un pied, mais encore à tout sillabe correspond une note ». Così il Navarre. Ma ciò non è esatto. Se così fosse, la musica greca sarebbe stata la più insopportabile del mondo. Io citerò allora il Gevaert che scrive. « La musica greca era eminentemente sillabica. Ma in effetti le melodie non procedevano invariabilmente nota contro sillaba, ma ammettevano, sebbene in una misura assai ristretta, dei gruppi di note su di una sola sillaba, dei vocalizzi » (*Hist et Théorie*, vol. II, p. 68). La musica greca non era quindi tanto lontana dallo stile Ambrosiano. E fra gli inni Ambrosiani non si incontrano d'altra parte perfino dei metri saffici (ut queant laxis) e degli asclepiadei (sanctorum meritis ecc.)? Le stesse formule che si incontrano nel canto gregoriano propriamente detto, sottoposto al ritmo oratorio, derivano da un piccolo numero di tipi tolti alle vecchie cantilene greco-romane, ed anche senza dubbio, a certi inni dell'antico culto (1).

E v'è di più. Spesso nella poesia greca il pensiero musicale non coincide neppure con quello poetico. In altre parole, mentre il primo si arresta alla fine della strofa, l'altro continua spesso nella strofa seguente. Cosicché la poesia anche presso i greci è in un certo modo sottomessa alla musica, come nell'opera italiana, in cui (cito un esempio recentissimo) accade di sentire cantare così:

Amor ti vieta di non amar — la man tua lieve che mi respinge, facendo punto dopo *respinge*.

* * *

Lo stile Ambrosiano o Gregoriano mi pare in fine che sia l'unico possibile, anche perché è il solo che, data la sua costituzione, possa reggersi senza accompagnamento (la musica scritta nelle tonalità moderne richiede imperiosamente un sostegno armonico qualsiasi) e che possa far sentire chiaramente le parole. Come potrebbe diversamente la musica avere « quel tanto di carattere arcaico che basti a intonarla con la tragedia antica »?

I cori — continua il Pizzetti — potranno essere scritti anche polifonicamente. Io credo assolutamente il contrario, per due ragioni importantissime: la prima storica, la seconda estetica.

La musica polifonica, di qualunque genere essa sia, non è fatta per l'aria aperta. Nata nella penombra delle cattedrali (il canto Gregoriano è invece un'importazione), essa impallidisce alla luce del sole. Ha bisogno del silenzio e del raccoglimento, della penombra e dell'odore dell'incenso.

Non affermo per un preconcetto, ma per un'esperienza varie volte ripetuta. Dirò l'ultima. — Una ventina di giorni fa qui a Roma, alla villa Mattei, ha avuto luogo un *garden-party* di beneficenza. È stata questa una delle più belle feste a cui io abbia avuto la ventura di assistere. Nel bel parco seicentesco, la vita moderna che ha tanti elementi di bellezza nuova, si fondeva deliziosamente (e questo forse solo a Roma è possibile) ai fantasmi dell'antica. Tutto dava una sensazione deliziosa e ambigua di vita e di sogno. Una sola cosa rompeva l'incanto: dei cori alla Palestrina, che non so chi aveva disposto che cantassero di tanto in tanto, mentre la gente convenuta passeggiava per i viali abbandonati o prendeva il the. Ebbene, io non ho sentito mai come allora il carattere poco *latino* di tutta l'arte vocale polifonica, così profondamente mistica e nordica. Io allora ho capito perché la monodia greca non richiegga che un debole sostegno di qualche strumento. Che questo strumento sia un oboe (io non ho parlato di flauti, vo-

(1) GEVAERT, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*.

levo insistere anzi sul significato dell'aulos) o un clarino poco importa.

Io sono di facile contentatura, dice il Pizzetti. Tutt'altro. Mi pare invece di essere troppo esigente.

E non vedo la necessità di rafforzare il canto con gli archi. Ricordo ancora l'effetto disastroso che mi faceva l'orchestrina nascosta alla rappresentazione dell'*Edipo* al Teatro Romano di Fiesole. E tanto più mi pare fuori posto un'orchestra più completa e più nu-

L'orchestra, non so, diventa quasi una cosa grottesca all'aria aperta. Le sue voci diventano meschine di fronte a quelle della natura. È come vedere un paesaggio dipinto meravigliosamente su lo sfondo di un paesaggio naturale, anche mediocre. I colori più vivi divengono smorti di fronte a quelli della natura. — Così è della nostra musica sinfonica. Essa ha un carattere intimo e mistico. Per evocare dei fantasmi, ha bisogno del silenzio e dell'oscurità. Non è necessario che io ricordi al Pizzetti e a qualsiasi buon intendiditore, come solo alle prove generali dei concerti, quando la sala è immersa nell'oscurità, è possibile godere la musica. Il regno della luce è ostile a quello dei suoni.

In conclusione, nel rappresentare una tragedia non capisco la necessità di una via di mezzo. O all'aperto, serbando per quanto è possibile le forme di una volta, o in un teatro chiuso, interpretando liberamente lo spirito, ed innestando, come dicevo, l'arte moderna sull'antica.

S. A. LUCIANI.

BIBLIOGRAFIE

KENNETH MCKENZIE, *Concordanza Petrarchesca*. New Haven, Univ. di Yale; tip. univ. di Oxford, 1912 in-8 gr., pagg. XVI-519.

Qui nel *Marzocco*, il primo del corrente fu accennato alla *Concordanza Petrarchesca* che, per opera del professore Kenneth McKenzie, l'America ci ha ora regalata; insieme con l'ultimo dei tre volumi di concordanza dantesca dal 1888 di là venutici, riceviamo ora, dunque, pure la concordanza del volgare di Francesco Petrarca.

Si tratta, occorre appena accennarvi, d'una specie di vocabolario, sotto ogni voce del quale sono riferiti tutti i passi che recano, nel testo di un autore, la voce stessa; mentre il semplice indice o prontuario a richiami costringerebbe a sfogliare l'opera dell'autore per ricercarvi il luogo richiamato (concordanza *verbale*), il vocabolario che esaminiamo, offrendo oltre al richiamo anche il passo in che la voce ricorre, ci dispensa, nel maggior numero dei casi, dal dover consultare il testo (concordanza *reale*). Ad esempio, il verso:

> Fior', frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,

sarà ripetuto intieramente ben otto volte nella nostra concordanza, e rivelerà, pure, che la voce *antro* non fu dal poeta mai altrove usata; non ripeteremo, s'intende, con Sebastiano Fausto da Longiano (Venezia, 1532): « Questo è 'l più alto verso, più sonoro e più pieno che si legga tra' moderni e antichi »!

Rileviamo tosto che la prima rassegna del volgare petrarchesco non poteva essere nè più ricca, nè più completa, poiché non ne sono omessi che pochi e insignificanti e comunissimi monosillabi o bisillabi, i più tra questi ricorrendovi, anche se talora col semplice richiamo numerico; in tal modo v'appaiono perfino tutte le forme dei verbi *dire* e *fare*, con le più notevoli di *essere* e *avere*.

All'ordine progressivo delle liriche, secondo il quale è riferita ciascuna voce, noi avremmo preferito l'ordine grammaticale, che più sollecitamente, chi ricordi la forma esatta del vocabolo cercato, guida allo scopo; e avremmo desiderato che s'indicasse un'edizione fondamentale sola, comprendente tutte le rime e fornita della numerazione dei versi; invece, per il *Canzoniere* se sono utilmente accennate in una tavola le edizioni principali, si segue la sola del Salvo-Cozzo, che non dà la numerazione dei versi ed è priva dei *Trionfi* — per i quali si rimanda all'edizione dell'Appel (Halle, 1902). Fortunatamente oggi abbiamo nell'edizione del Moschetti (Vallardi, 1908) fuse le due accennate, con la numerazione dei versi, che specie per le canzoni è indispensabile.

La concordanza petrarchesca, rispetto alla lingua nostra, non è meno importante delle dantesche: basti ricordare quel che di Dante e del Petrarca osservò il Foscolo (*Parallelo*, III): « Questi due fondatori della letteratura italiana furono di genio disparatissimo, proseguirono differenti disegni, stabilirono *due diverse lingue* e scuole di poesia ed esercitarono fino al tempo presente differentissima influenza ». Il Leopardi stesso affermò: « Neppur la lingua del Petrarca è quella di Dante »; e Augusto Conti, riferendosi al Petrarca: « Scrittore in lingua volgare, pressoché tutte le parole di lui, pressoché tutti i modi son vivi ancora; e in ciò supera Dante, che supera lui di molto nella ricchezza ».

Se per l'Italia è somma l'importanza d'un'opera come la presente, ché la lingua del Petrarca nulla ha d'antiquato e tutta spira « una freschezza sempiterna » (D'Ancona), nel rispetto letterario tale importanza va oltre i confini d'Italia e riguarda la storia della lingua, della cultura e della civiltà inglese; il professore McKenzie, che spese più anni intorno a questo lavoro, in una conferenza tenuta alla sua Università di Yale nel 1906, affermava che se ne sarebbe vantaggiata la storia letteraria inglese — secondo il concetto espresso dunque dal prof. Cook: « La concordanza petrarchesca.... faciliterà grandemente lo studio della lirica elisabettiana ».

Tutto ciò, anzi che diminuire presso noi il merito veramente singolare dell'illustre professore di New Haven (Conn.), che parla scrive e pensa elettamente nella più pura lingua nostra, tutto ciò accresce l'obbligo d'ammirazione che noi sentiamo di dovergli, anche per il solenne riconoscimento di quanto attestò latinamente dell'Italia nostra proprio il Petrarca:

> cuius ad eximios ars et natura favores
> incubuere simul, *mundoque dedere magistram*.

A. F.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Alla bellezza d'Italia (*Die italienische Schönheit*) intitola un suo grosso volume, edito dal Piper di Monaco, il signor Moeller van den Bruck. E ci parla, scendendo giù giù di secolo in secolo, dell'arte etrusca e della romana, della cristiana antica e della bizantina; studia le influenze germaniche, moresche e francesi, non senza qualche esagerazione, come quando tra le cose di derivazione teutonica, anzi appartenenti ad un vero periodo germanico, pone, ad esempio, anche l'ambone di Gropina e Santa Maria di Toscanella, e tra quelle francesizzanti anche Palazzo Vecchio; sì che secondo il Van den Bruck tutta Italia, rispetto ad un'arte se non schiettamente almeno precipuamente italiana, sarebbe un deserto tra il X e il XIV secolo, se non vi verdeggiasse magnifica l'oasi di Pisa. Poi, dopo una lunga sosta ad Assisi, culla, diremmo, della pittura trecentesca, si riprende il cammino per tutto il Rinascimento, da Siena a Verona, da Firenze a Rimini e a Perugia, da Arezzo e da Sansepolcro, ove più a lungo trattengono le opere di Piero della Francesca, a Ferrara. E poi di nuovo a Firenze, tra gli umanisti, tra Sandro Botticelli e Piero di Cosimo e Leonardo, per recarci finalmente nella Roma dei Papi e nella Venezia dei Dogi, con Bramante, Raffaello, Michelangiolo, coi Bellini, Giorgione, Tiziano e Tintoretto. Ma dopo questi, fino al Bernini, fino al Tiepolo, la corsa è così rapida da credere che all'autore non sembrino essere tra le bellezze d'Italia la colonnata di San Pietro o il soffitto della Scuola dei Carmini o le nostre magnifiche ville seicentesche e settecentesche.

Quistione di gusti. Ma non è quistione di gusti l'attribuire, come egli fa, i rilievi del campanile di Santa Maria del Fiore, ad Arnolfo; il busto di Pino Ordelaffi del Museo di Forlì a Donatello; e al Botticelli, l'*Abbondanza* di Chantilly. Nel complesso però il volume mostra un grande amore ed un grande entusiasmo per l'Italia; e ne dobbiamo sempre esser grati allo scrittore tedesco.

* * *

L'idea di *individuare* le ore del giorno, e di ricercar di ognuna la piccola anima tremante sulla punta della meridiana o sulla lancetta dell'orologio, non è nuova nel mondo dello spirito e della poesia: si può anzi dire che sia tra le più vecchie e basta il fatto che nei miti dei nostri padri ognuna delle « divine sorelle » ha il suo posto e il suo attributo a dimostrarlo. Alcune delle ore del giorno hanno una vera letteratura che ricorda i gaudî o i dolori da esse recati al poeta, ognuna poi gode le particolari simpatie o le antipatie particolari presso che di ogni vivente. Ma l'idea di discorrerle tutte, di ricercare per ciascheduna i migliori versi e i pensieri migliori che hanno ispirato ai poeti l'idea di radunare in un libro questi omaggi resi dai poeti alle particelle fuggevoli dell'eterno tempo, in modo da comporre quasi una specie di *orologio poetico* o, come meglio dice l'autore, quasi « una clessidra di spiritual sabbia », l'ha avuta, ch'io mi sappia, per la prima volta Gino Donegani, che intitola appunto *Libro delle Ore* un suo agile e gentile volumetto pubblicato in elegante veste or è qualche mese dal Bemporad.

Per ognuna delle ventiquattro ore del giorno, o almeno per ogni gruppo di ore omogenee, il Donegani ha ricercato nei nostri poeti, e specialmente nei tre più moderni, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, quei versi, quelle strofe e talvolta quelle intere poesie che nacquero alla lor mente dalla contemplazione esteriore od intima di quanto il volger del tempo riporta ogni dì nel cerchio chiuso della giornata. L'alba, il meriggio, il pomeriggio, la sera, la notte hanno ispirato compiute liriche o frammentari pensieri o semplici fugaci immagini in presso che tutte le letterature del mondo; si può dire che ogni grande poeta abbia avuto una particolar percezione della loro bellezza e del loro carattere, così che quel che il Donegani dice aver composto « mosaico sentimentale » riesce ad essere invece un libretto anche letterariamente interessante.

Alle citazioni, del resto, aggiunge pregio, sempre per usar le sue indovinate parole, « il cemento o mastice che le unisce, le lega » e senza dubbio le armonizza e le dichiara. E non solo, poi che oltre questo lavoro di legatura il Donegani fa altro ancora: prende cioè talvolta con molto garbo l'occasione di accennare idee sue e spunti critici quasi sempre pensati ed efficaci. Il libretto è dedicato ai giovani, ma ne possono profittare anche i vecchi. Poesia e gentilezza son cibi spirituali per tutte le età. E forse n'ha più bisogno chi ha più sofferto.

Abbonamenti speciali

Gli **abbonamenti a numeri** *consentono ai nostri assidui di ricevere il* **Marzocco** *con perfetta regolarità anche durante i mesi delle vacanze, inviando* una serie di indirizzi successivi *o modificando l'indirizzo nel corso dell'abbonamento. Basta rimettere per ogni numero da spedirsi in Italia cent.* 10, *e per ogni numero da spedirsi all'estero cent.* 15 *(anche con francobolli)*

I manoscritti non si restituiscono

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 25 — 22 Giugno 1913 — Firenze

SOMMARIO

L'APOTEOSI DEL FUCINI

Cordialmente simpatiche sono riuscite le onoranze fatte a Renato Fucini, pel suo LXX anniversario, da una folla di amici e di ammiratori, promotore Roberto Davidsohn, organizzatore massimo Guido Biagi.

Trattandosi di festeggiare Neri Tanfucio insieme con Renato Fucini, difficil cosa era trovare la giusta misura, tra il serio e il faceto, tra il disinvolto e il solenne. Ma ci si è riusciti ottimamente per quel senso di equilibrio che è uno dei pregi della toscanità.

Nella mattinata di mercoledì 18, cioè con un po' di ritardo, perché il vero settantesimo anniversario ricorreva l'8 d'aprile, alla « Leonardo da Vinci » ove erano convenuti quanti hanno pel Fucini ammirazione ed affetto, ha avuto luogo la cerimonia, potremmo dire *ufficiosa*, della consegna della targa d'oro e dell'*album* degli autografi, offertigli, come dice la dedica stessa dell'*album*, da « gli amici che lo ammirano, gli ammiratori che lo amano ».

La targa, squisitamente e finamente eseguita da Attilio Formilli, offre vivissima e somigliantissima la testa, di profilo, del Fucini: nella signorile correttezza della linea è simpaticamente conservata quella intimità affettuosa, quella sottile arguzia che i vecchi e nuovi amici dello scrittore ben conoscono. L'*album* sobriamente rilegato in pelle scura con impressioni in oro, reca una folla di autografi piovuti d'ogni parte d'Italia e fuori d'Italia, come ne piovvero — ma in minor quantità — nel giugno del 1908 al *Piccolo Corriere del Valdarno e della Valdelsa* celebrante il trentesimo anniversario della pubblicazione di *Napoli ad occhio nudo*. Allora pure letterati, artisti, uomini politici, amici inviarono al giornaletto un pensiero, un ricordo. Tra gli altri F. T. Marinetti gli portò allora l'omaggio dei futuristi:

> « L'opera di Renato Fucini è la più pura manifestazione di quel mirabile arguttissimo spirito, che divampa, sfavilla e scoppietta su dalla Terra di Dante, come gran fuoco di gioia in una limpida notte d'estate ».

Ma questa volta i futuristi hanno taciuto. Eppure anche Neri Tanfucio non può essere considerato come un precursore del futurismo nella famosa *Sonettona* sul *Bastrè 'n casa di Neri*?

Ma degli altri tutti che plaudivano cinque anni or sono quasi nessuno manca oggi, mentre i plaudenti sono centuplicati.

Al Fucini occorrerà una settimana e più a legger quanto gli hanno scritto ammiratori ed amici, da Pasquale Villari e da Alessandro D'Ancona a Guido Mazzoni, a Pompeo Molmenti, a Francesco d'Ovidio, a Domenico Comparetti, a Benedetto Croce, a Guido Biagi, a Roberto Davidsohn; da Giovanni Marradi, da Giovanni Verga, da Mario Pratesi a Giovanni Targioni-Tozzetti, a Giuseppe Lipparini, a Ferdinando Paolieri; da Testoni a Giulio Caprin; da Scipio Sighele ad Alessandro Chiappelli, a Simoni che saluta « Renato grande » dicendosi « Renato piccolo ». Scienziati come il Fano e il Chiarugi; artisti come il Trentacoste, i Gioli, il Torchi, il Corcos, l'Origo; e Tommaso Salvini, e Mario Ancona. E Girolamo Vitelli, Ernesto Giacomo Parodi, Arturo Linaker; e Piero Barbèra, Ulrico Hoepli, Enrico Bemporad; e Sidney Sonnino, Gino Incontri, Piero Capponi, Elio Modigliani; e altri infiniti. E tutti, o hanno parole affettuose e di riconoscenza per le ore piacevoli passate leggendo le *Veglie* o i *Sonetti*; o ricordano all'amico tempi passati e burle e facezie; o mandano allo scrittore un saluto entusiastico.

Giacomo Puccini: « A Renato Fucini con affetto d'amico, con animo d'Italiano, con orgoglio di Toscano il suo G. P. ».

Ada Negri scrive: « Ebbi da Renato Fucini, leggendo le *Veglie di Neri* nella mia adolescenza, il primo senso del grado di bellezza al quale può giungere la pura lingua italica. Qui devotamente lo ringrazio e lo onoro ».

E Augusto Novelli in un curioso *confiteor* racconta di quando, giovane di studio dell'avv. Bosi in via del Castellaccio, trovò sul tavolino del principale i *Sonetti* di Neri, e per mesi e mesi non fece che leggerli dimenticando di spolverare — come era suo ufficio — e perpetrando invece il primo delitto drammatico: una farsa tutta *poppata* dai Sonetti sulla Guardia Nazionale. La signora Emma Corcos ricorda come un giorno il Pascoli, parlando della *Creazione del Mondo* e della *Scampagnata*, esclamasse « vorrei averli scritti io! ». E Alberto Eccher rammenta le letture dei *Sonetti* fatte da lui nel Trentino e che sollevavano i più grandi entusiasmi, a malgrado la pisana loquela suonasse stranamente nella veneta bocca. E Luigi Adriano Milani scherza sul famoso Museo fuciniano — fatto di tutti i rifiuti del mare — e nel quale vede un rivale del Museo Archeologico di Castiglioncello.

Né mancano i versi. Vi sono due sonetti acrostici, burleschi di Angiolo Orvieto con un lungo bisticcio su Neri Tanfucio e su Renato Fucini; e un Sonetto, questo serio, che Luigi Pastro ha vergato più di mezzo secolo fa nelle segrete mantovane, e che l'altra sera egli ha voluto scrivere d'un carattere mirabilmente sicuro in una delle pagine dell'*album*.

Né manca la musica: uno stornello, *Le chiacchiere*, di Giuseppe Buonamici, su parole di Giuseppe De Bacci; una *Danza di lucciole* di Carlo Cordara; uno *Scherzo* (da un quartetto per archi) di Gino Modona; mentre le arti grafiche sono rappresentate da Pascarella, che ha mandato all'amico un somarello tutto sciupacchiato con sotto due versi:

> Lavora notte e giorno, e giorno e notte
> E un po' di paglia, se ce ne rimane;

e da Roberto Pio Gatteschi che in un disegno colorato, di schietta intonazione cubista, ha svolto una indecifrabile allegoria su *Il settuagenario e il chiocciolone*.

Le firme sono poi centinaia e centinaia: intere famiglie, numerosissime; impiegati di biblioteche, al completo; redazioni di giornali; giunte municipali dal sindaco al segretario; una schiera di venticinque dottori che grida al festeggiato: *Ad multos annos!*; una folla di monterotondini (da Monterotondo in provincia di Grosseto ove il Fucini è nato); una moltitudine di empolesi che riguardano Renato come un loro concittadino, e non se lo vogliono lasciar più scappare.

* * *

La mattina dunque, consegnandogli targa e volume — dopo che Guido Biagi ebbe letto le numerose adesioni — Ferdinando Martini gli disse con la sua armoniosa e serena parola queste bellissime, affettuosissime cose:

> Quando Renato Fucini annunziò d'esser prossimo a compire i settanta anni, nessuno gli credé; si credé invece che fosse anche quella una delle sue frequenti e felici facezie; tanto pareva incredibile che Neri Tanfucio potesse invecchiare. Ma subito che fu accertato che i settanta erano davvero venuti, sorse nella « Leonardo » la proposta di offrirgli in tale occasione un segno della nostra ammirazione e del nostro affetto: proposta accolta da universale consenso di simpatia e non da soci della « Leonardo » soltanto. Come il prof. Biagi ci ha detto, innumerevoli amici mandarono a Renato un saluto, un ricordo, e un egregio artista, Attilio Formilli, plasmò la effigie di lui in una stupenda targhetta.
>
> Questa targhetta e l'albo che contiene que' saluti e que' ricordi siamo qui oggi ad offrirgli: non già perché gli rammentino ch'egli ha settanta anni, della qual cosa si ricorderebbe da sé; ma perché gli attestino il compiacimento, la letizia nostra nell'accertare che, nonostante i settanta, egli serba giovani, freschi, l'animo la mente la fantasia.
>
> Ma se questo è tributo d'amici, non è tributo dato all'amico; è tributo allo scrittore di limpida, schietta toscanità; al novelliere briosamente profondo; al poeta che meritò le lodi del Pascoli, del Carducci, del Manzoni; al poeta che così bene comprese e interpretò l'anima popolare, che alla poesia giocosa troppo spesso lordata fra noi da scurrili volgarità dette intendimenti civili e della lingua del popolo fece veicolo a scendere nell'anima del popolo, allegra sì ma saggia educatrice. Accogli, amico Renato, questi segni dell'affetto e dell'estimazione nostra. Il sentimento onde ti sono offerti è sincero come l'arte tua; la sincerità del sentimento nostro ha radici nelle affettuose consuetudini di un passato lontano; la sincerità dell'arte tua assicura a te i plausi del lontano avvenire.

Alle quali parole, salutate da unanimi applausi di consentimento, Renato Fucini rispose con queste, tra la più schietta ilarità dei presenti:

> In questo momento per me tanto scabroso, mi viene in mente il povero Cecco, quando fu coronato in Campidoglio. L'appellativo di Cecco si riferisce a Francesco Petrarca Questo trattamento confidenziale lo usiamo fra noi colleghi. Ma egli aveva due attenuanti all'imbroglio nel quale doveva trovarsi in quel momento solenne: primo, l'incoronazione l'aveva cercata, l'aveva braccata, l'aveva voluta; secondo, quando egli parlò non era stato preceduto da Ferdinando Martini il quale in quei tempi credo che non fosse nato.
>
> Ma ormai che ci sono stato trascinato per i capelli dal sentimento del mio dovere, parlo per ringraziare e vedrete che me ne sbrigherò discretamente e alla lesta.
>
> Ringrazio te, caro Ferdinando, delle contumelie e delle calunnie che hai voluto scagliare sulla mia povera e vecchia pelle.
>
> Ringrazio voi, cari amici del comitato, per le lunghe ed ineffabili torture che siete arrivati ad infliggermi, e ringrazio voi, gentili signori che con la vostra presenza vi siete dimostrati così abili manutengoli di questa illustre banda di malfattori. Grazie a tutti dal profondo del cuore.

Così tra nuovi applausi e rumorose risate il Fucini celebrò il suo LXX anniversario.

* * *

Alla sera, nel salone della « Leonardo », cinquanta soci offrirono all'amico un banchetto, in fondo al quale, mentre si vuotavano le coppe di spumante, salutato dagli applausi e dagli evviva, Renato Fucini lesse un altro suo discorsetto burlesco, ove, motteggiando sul ritardo delle onoranze e confessando che il discorso preparato per l'VIII di aprile gli era stato divorato dai topi, porse a tutti un ringraziamento affettuosissimo.

Poi, levate le mense, intorno a Neri si fece circolo, e Neri lesse alcune di quelle cose che non ha ancor pubblicato.... e disse facezie gustose e ricordò aneddoti piacevoli.

Poi, a mezzanotte, corse alla stazione a prendere il treno per Empoli, con quel suo volumone d'autografi sotto il braccio e che non aveva voluto affidare a nessuno, svelto e allegro come se gli avessero festeggiato il ventunesimo anno.

✱

LETTERATURA GUERRESCA GIAPPONESE

NIKU-DAN

Niku-dan è il titolo del libro, in cui il tenente Tadeyoshi Sakurai racconta i primi cento giorni dell'assedio di Port-Arthur: libro che in Giappone ha già avuto più di sessanta edizioni, dopo di aver ottenuto il favore dell'approvazione imperiale, di una introduzione del maresciallo Oyama, di una poesia dedicatoria del generale Nogi e di una prefazione del conte Okuma, e che ora per opera dell'editore Challamel è apparso tradotto in francese per uso degli europei. È un libro altamente educativo, raccomandabile specialmente agli italiani, destinati, per la loro situazione geografica, ad essere sempre sul piede di guerra.

Il titolo *Niku-dan* significa « mitraglia umana » ovvero « proiettili umani » e serve ad indicare, in tutto il libro, gli eroici soldati, che si scagliavano contro i forti di Port-Arthur, per infrangervisi o per spezzarli. Il traduttore francese giustamente fa osservare quanta differenza passi tra la nostra passiva *carne da cannoni* e l'attivo, offensivo *proiettile umano* dei giapponesi. Nella parola *Niku-dan* è contenuta tutta l'esasperazione del loro ardore guerriero, tutto il loro atroce delirio di sacrifizio senza restrizione. Uno dei difensori di Port-Arthur, il generale Fock, aveva osservato e scritto: « I giapponesi sono eccellenti nell'offensiva, ma ignorano il modo di ritirarsi. Una volta che abbiano preso come obiettivo una posizione, i loro attacchi si succedono sempre più violenti e più ostinati. Questo non può essere che approvato. Pure vi sono circostanze, in cui un movimento in avanti è impossibile e la ritirata è utile. Ma i giapponesi continuano sempre la loro offensiva senza curarsi del pericolo. È probabile che i manuali di tattica dei giapponesi non trattino affatto della ritirata ». In questo i giapponesi seguono Napoleone, che, com'è noto, non sapeva far ritirate e non voleva nel suo stato maggiore generali capaci di far piani di ritirate; ma lo seguono non per teoria, ma per istinto, per educazione, per spirito eroico, che li spinge sempre innanzi verso il pericolo, come proiettili umani o, secondo la loro similitudine, come il cinghiale: irrompente sempre diritto, spezzando e spazzando ogni ostacolo, fino ad abbattere od a soccombere.

Questo impavido spirito di cinghiale traspare da ogni pagina del libro del tenente Sakurai, ma non ne è la sola attrattiva. Il Sakurai è un artista: un artista giapponese, s'intende. Il suo pennello intinto di seppia con pochi, sobrii tratti sa riprodurre scene di vita e di morte di impressionante realismo del genere di Hokusai; da cui ogni tanto si levano figure tratteggiate quasi dalla idealizzante, grande arte di Sesshu. Ecco, per esempio, questa descrizione delle trincee russe di Taiposhan, conquistate dopo una lotta accanita, feroce, di tre giorni e tre notti, nella quale i giapponesi perdettero più di quattromila uomini: « Durante tre giorni noi ci eravamo disputati con accanimento il minimo spazio di terreno. Nessun rifornimento c'era potuto pervenire dalle retrovie, e noi avevamo consumato i nostri viveri di riserva, biscotto duro come pietra, senza una goccia d'acqua da bere, senza chiudere occhio, ridotti a dimorare tra i nostri escrementi. Ma la nostra eccitazione ed il nostro ardore erano tali, che non avevamo pensato a mangiare né a dormire. I russi s'erano trovati in condizioni identiche. Percorrendo le loro trincee dopo averle occupate, notammo che erano piene d'immondizie. I loro uomini erano stati, anch'essi, inchiodati là senza potersi muovere d'un passo durante quelle cinquantotto lunghe ore. La sola differenza era che i viveri ad essi non avevano fatto difetto, ed i nostri soldati profittarono del pane nero e dei pezzi di zucchero abbandonati dal nemico. Ma la necessità più imperiosa da noi provata dopo l'azione fu quella del sonno. Non desideravamo che una cosa sola: dormire. Nei gruppi, mentre si parlava dei compagni caduti, si vedevano gli uomini, l'uno dopo l'altro, inchinare la testa ed assopirsi. Stesi sotto i parapetti delle trincee nemiche, essi riposavano con aria innocente, come bambini. I cadaveri russi, sparsi d'ogni lato, infusi di sangue, non turbavano il loro sonno profondo. I nostri uomini non pensavano a mangiare né a bere ed il loro russare risuonava come il rumore d'un tuono lontano. E quando sopravvenivano palle nemiche, essi non se ne curavano più che del susurro delle zanzare. Nel più forte della mischia, sotto la grandine delle palle e delle granate, si sente la grandezza sublime della battaglia. Ma quando la lotta è finita, ciò che soprattutto colpisce è il suo lugubre orrore. Lo spettro della morte imparziale visita tanto l'amico che il nemico. Quando lo spaventoso massacro è terminato, nell'erba e tra le rocce giacciono, allungati e sanguinanti, cadaveri innumerevoli. Che profonda filosofia si sprigiona dalle loro fredde facce! A Nanshan, alla prima vista dei morti, noi non avevamo potuto fare a meno di coprirci gli occhi per l'orrore e la repulsione. Qui lo spettacolo, benché del pari spaventoso, ci commosse assai meno. Gli uni hanno il capo ed il volto schiacciati, il cervello impastato di polvere e di terra. Ad altri, dalle pance sventrate gli intestini fanno colare il sangue a goccia a goccia.... ». E così Sakurai continua a descrivere il campo di battaglia con colori che gli sarebbero stati invidiati da Tolstoi per i suoi fini umanitarii di *Guerra e Pace*.

Ma Sakurai non ha fini umanitarii: egli descrive il rosso del sangue e l'azzurro dei fiori sboccianti tra il carnaio con eguale obiettività d'artista. L'artista però ha anche un cuore: cuore profondo come quello di tutti i giapponesi educati nella millenaria disciplina del buddhismo e del *bushido*. Generalmente gli occidentali credono che l'impassibile coraggio dei giapponesi sia dovuto ad insensibilità del dolore e della morte: niente di più falso. Essi sentono come noi, ed in certi casi più di noi, i dolori della vita e della morte; ma conoscono anche il valore enorme della rinunzia e si sono educati a praticarla. La loro sensibilità estrema si rivela, nel libro di Sakurai, con le lagrime che quei guerrieri frequentemente spargono, in ogni più lieve, *intima* occasione: nel ricevere le lettere dalla famiglia, nel separarsi dai compagni, nel salutare il colonnello o la bandiera del reggimento, nel dare il sorso d'acqua dell'addio ai morituri, ai moribondi ed ai morti.

Ed essi non hanno vergogna di quelle lagrime, che scorrono così naturalmente sui loro volti emaciati come, nel verso d'Omero, gocciano sulle dure guancie di Achille e di Ulisse. Quelle lagrime sono la più potente espressione della infinita pietà, che essi hanno per sé stessi, per le proprie miserie, per i propri dolori, per la propria morte. Eppure attraverso il pianto essi sentono che è necessario morire. Ecco, per esempio, ciò che scrive a sua madre un umile soldato di fanteria, che si firma mettendo il *fu* innanzi al suo nome, prima di correre alla sua morte sicura: « Due volte io ho già fatto parte come volontario nei distaccamenti dei votati a morte sicura (*kesshitai*), e la mia testa, ciò malgrado, è ancora sulle mie spalle. Io sono pieno di tristezza quando penso ai miei compagni morti. Su duecento soldati della mia compagnia non ne restano che venti, ed io, per mia fortuna o sfortuna, sono tra questi. Ma la vita di un uomo non è che di cinquant'anni. Se io non sacrifico ora la mia, forse non ne avrò più l'occasione. Prima o poi dovrò morire, perché tutti moriamo. Quindi io preferisco frantumarmi come un gioiello anzi che restare intero come un tegolo. Sia di palla che di baionetta o d'altro modo, io non morrò che una volta. Alla mia diritta il mio compagno è stato ucciso, alla mia sinistra la gamba ed il braccio del mio ufficiale sono stati gettati in aria; ed io, tra i due, non ho avuto niente, e mi pizzico, per chiedermi se tutto ciò non sia un sogno. La mia ora di morire non era ancora venuta. Ma il mio cuore è roso dall'impazienza, benché io manchi di qualità brillanti. Io non sono che un figlio di contadino; ma si canterà anche me come un fiore di ciliegio (simbolo del guerriero), se io combatto da bravo e muoio sul campo, invece di fare una fine volgare e naturale sopra una stuoia di paglia e sotto un tetto di capanna. *Banzai, banzai, banzai!* — fu Taketoshi Yamamoto, soldato di prima categoria di fanteria ». Questo è lo spirito di rinunzia, infuso in tutti i giapponesi, dal più umile soldato al generale, e misto di infinita pietà per tutti gli esseri viventi.

Infatti i guerrieri descritti da Sakurai non mostrano solo, col pianto, la pietà per sé stessi. Essi hanno pietà pei compagni d'arme caduti; e le scene funebri crepuscolari sul campo di battaglia, mentre intorno bruciano le pire dei cadaveri ed il monaco buddhista legge i testi innanzi all'immagine pietosa di Amida ed il generale brucia le bacchette d'incenso, sono piene di commozione: « gli insetti susurranti d'ogni lato parevano cantare l'incostanza di tutte le cose, e le gocce di pioggia, scivolanti sulle foglie dei salici agitati dal vento, sembravano le lagrime del cielo ». Ma la stessa pietà essi hanno, e la palesano a volte col sacrifizio della vita, anche per i nemici: « Noi gettavamo sguardi di compassione e di simpatia sui morti nemici abbandonati sul campo di battaglia. Se essi erano nostri avversari, essi pure avevano combattuto per la loro patria. Noi li deponemmo in terra con cura; ma la maggior parte di quei vinti eroi non portavano alcun nome che potessimo trasmettere alla posterità. Nel loro paese, i loro parenti, le loro donne, i loro figli dovettero aspettare assai tempo, in preda all'ansietà, sperando un felice ritorno: ma quasi tutti ignorarono sempre quando e come morirono quelli che erano stati loro sì cari ». Lo stesso sentimento di pietà si estende ai cani dei russi morti sul campo: « Sulla posizione nemica giacevano anche quattro o cinque cadaveri di cani da guerra, robusti, di pelo bruno e corto, dall'apparenza intelligente e viva. Benché animali privi di ragione, essi erano caduti con onore, anch'essi, sul campo di battaglia, colpiti dalle nostre palle ».

Questa simpatia buddhista per gli animali, questa pietà per tutti gli esseri viventi è, come dicevo, insieme con l'eroico spirito di rinunzia, uno dei lati più interessanti del libro di Sakurai. Si legga, per esempio, quest'episodio caratteristico di uno sbarco con mare tempestoso: « Un'altra imbarcazione, recante bagagli e cavalli, infine si capovolse. Uno dei disgraziati animali, che essa conteneva, si allontanò nuotando verso il largo. L'uomo, che l'aveva in custodia, si mise egualmente a nuotare, per riafferrarlo. Prima che avesse potuto raggiungerlo, il cavallo affondò e, poco appresso, il soldato sparì a sua volta. Povera e brava creatura! L'amore che quest'uomo provava per l'animale affidato alle sue cure era più ardente ancora di quello della cicogna chiamante a grandi gridi i suoi piccoli nella solitudine della notte! Quantunque non fosse caduto sotto le palle del nemico, quest'uomo soccombeva da valoroso sul campo di battaglia del dovere ». Anche la pietà per gli animali inspira a Sakurai la seguente bellissima pagina: « Un altro spettacolo, anch'esso fatto per provocare la pietà, è quello dei cavalli morti o feriti. Questi cavalli d'arme avevano attraversato i mari per venire a galoppare e caricare su terra straniera, al rombo del cannone e sotto la pioggia delle palle. Si sarebbe detto, ch'essi pensavano che era venuto per essi il momento di mostrare ai loro padroni la loro riconoscenza per la bontà con la quale erano stati così perfettamente curati e mantenuti. Portando i loro padroni, essi percorrevano gaiamente e bravamente il campo di battaglia. I cavalli da basto e da tiro, anch'essi, parevano fieri di mostrare la loro valentia nel portare grandi some o nel trainare pesanti carri, senza che mai un lamento venisse a palesare le ignote sofferenze da essi subite. Si sa come i cavalli siano indispensabili alla guerra. Se il successo delle battaglie è principalmente dovuto agli sforzi ed alla bravura degli ufficiali e dei soldati, non si deve dimenticare l'aiuto di cui siamo debitori ai nostri fedeli animali. Poco esigenti malgrado il loro merito, contenti di un foraggio grossolano e d'acqua fangosa, esposti pazientemente alla pioggia ed alla neve, essi trovano nella carezza del loro padrone il loro migliore incoraggiamento. Nel compiere i loro importanti doveri essi eguagliano quasi i soldati. Ma, privi di parola, essi non possono esprimere le loro sofferenze e le loro torture. Spesso i medicamenti loro mancano, e manca anche una carezza di conforto. Essi si torcono nell'agonia e muoiono, ignorati, gettando un ultimo e triste nitrito d'addio. I loro cadaveri, lasciati senza sepoltura, sono abbandonati in pasto ai corvi ed ai lupi; e nella selvaggia solitudine le loro grandi e solide ossa imbiancano, lavate dalle tempeste. Sì, anch'essi sono eroi questi cavalli fedeli, che periscono di morte orribile compiendo il proprio dovere. Essi meritano di essere ricordati con onore e con riconoscenza.

Il mio amico Kwatsurin Nakabayashi, monaco buddhista, che accompagnò il nostro esercito come infermiere volontario, mentre sul campo curava i feriti, raccoglieva anche frammenti di granate, per edificare un monumento alla pietosa Kwannon, a conforto degli spiriti dei cavalli caduti in guerra. Un altro buddhista, Doami, ha proposto di aggiungere al trattato internazionale della Croce Rossa articoli, in favore dei cavalli, analoghi a quelli già esistenti per gli uomini. Solo con tale misura noi metteremo realmente in pratica i veri principî di umanità ». Ecco sentimenti e pensieri che appena ora cominciano a penetrare tra gli occidentali cristiani, mentre sono da millenni nobile retaggio e patrimonio dell'Asia buddhista, da cui è sbocciato lo splendido fiore del guerriero giapponese, eroico e pietoso, *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis.*

Di tale pietosa tristezza nell'esultanza della vittoria il più splendido esempio ci è dato dal purissimo, dal grandissimo tra i vincitori dell'ultima guerra: il generale Nogi. Il conquistatore di Port-Arthur, il fattore principale della vittoria di Mukden tornò dalla guerra non esultante di gloria, ma chiuso in taciturna, serena tristezza. Sul suo cuore profondo gravava il peso enorme dei suoi eroici soldati morti, feriti o mutilati: cinquantamila caduti tra le aspre rocce di Port-Arthur, settantamila sui piani fangosi di Mukden. Le strofe di Nogi preposte al libro di Sakurai palesano lo stato d'animo dell'eroe venerando: « *A centinaia di migliaia i soldati dell'esercito imperiale partirono in guerra per ridurre gli ostinati barbari. Nel piano come innanzi alla fortezza i cadaveri formano montagne. Oh! quale onta profonda io provo, io vivente, a vedere i padri di questi morti valenti! Ed ora, quanti posso ritrovarne di quei soldati ritornati al paese cantando il nostro trionfo!* ». Ritornato in patria Nogi, l'eroe dolorante, non celebrò trionfi, non volle onori, non accettò ricompense, neanche dal suo amato sovrano. Si ridusse quasi in ascetica povertà, dando il suo alle scuole dei bambini ed agli asili degli invalidi della guerra. Ed ebbe pace solo quando, abbattendosi sulla sua spada di *samurai*, poté seguire la grande ombra di Mutsuhito, per raggiungere nello scuro tartaro le ammassate falangi dei suoi morti eroi.

G. De Lorenzo.

L'opera in musica e il "folk-lore"

Qualche anno fa, opponendo ad un fantasioso e irrealizzabile progetto di una storia della musica, la proposta di raccogliere una serie di monografie su argomenti o periodi sinora male studiati del nostro passato musicale, suggerii, insieme ad altri temi, lo studio degli elementi *folk-loristici* contenuti nella musica dotta, sino al seicento, e nella operistica, dal seicento in poi.

Ripetei poi nel *Marzocco*, a proposito di una circolare ministeriale su i canti popolari d'Italia, che era utile, in mancanza di raccolte del *folk-lore* italiano, sia antico che recente, di studiare almeno quei frammenti popolareschi che si trovano, come incastonati, nelle pagine delle messe e dei madrigali, della musica strumentale e della musica d'opera e via dicendo.

Ora comincio ad integrare praticamente quella mia proposta con questo capitoletto sintetico, che prende le mosse dalla canzone e dalla canzonetta del sei-settecento.

E dico del sei-settecento perché non è certo mia intenzione di occuparmi della canzone prevalentemente letteraria, d'origine provenzale; della quale ebbi a discorrere anni fa dimostrando per il primo, con argomenti estetici e con analisi tecniche parallele, l'identità formale della Canzone letteraria e della Sonata.

E nemmeno ho in animo di parlare delle *Chansons, Ballades*, e *Rondeaux* o *Rotundelli* come dicevano gli antichi fiorentini (forme tutte innestate le une su le altre) le quali, analoghe al madrigale primitivo, e congegnate, sostanzialmente, di due parti con riprese, costituirono tanta parte della letteratura musicale del tre-quattrocento, in Francia e anche in Italia, a datare da quel periodo dell'*Ars nova* di Firenze e di Parigi che solo gli studi recenti del Wolf hanno messo nella giusta luce.

Del resto, quando tra musicisti si parla di Canzone, si suole pensare, piuttosto che alla canzone vocale, alla canzone per strumenti, alla « canzone da sonar » ossia a quella libera composizione polifonica che spesso vediamo, nel Frescobaldi e negli organisti che da lui derivano, intitolata « alla francese »: perché prende le mosse da uno spunto di canzone francese di stile, se non, anche, di origine.

Ma se si parla di canzonetta, invece che al cinquecento, pensiamo subito al settecento e, fatalmente, ai versi del Metastasio; mentre a stento qualcuno tra i meglio informati si sforzerà di richiamare alla mente le canzonette a più voci del seicentesco Monteverdi e di altri.

Ma queste nozioni frammentarie, che sono quelle correnti, sono troppo lontane dalla realtà storica: perché la vera canzone è quella scritta per voci a nota contro nota e di carattere francamente popolaresco. E si contrappone idealmente al madrigale, alla composizione cortigiana e dotta tutta piena di *imitazioni*, vale a dire di echi interni disposti, da una voce all'altra, secondo le norme del contrappunto. La canzone, e la canzonetta che ne è, musicalmente e letterariamente, il semplice diminutivo, non cela questa sua origine popolana e anzi se ne gloria e si chiama Canzonetta alla napoletana, Canzonetta villanesche, Villanella, Villota. E rappresenta ormai, nel secolo dell'opera in musica, quello che i Balli e i Ballati, le Frottole e i Carnascialeschi, le Barcaiuole e le Maggiolate nei secoli precedenti.

È come una voce di libertà e di ritorno alla natura che si fa sentire gioiosamente; e copre del suo trillo sonoro il balbettio del contrappunto vocale che cianciuglia ancora diminuzioni ed imitazioni, vocalizzi e sincopati.

Ed è tanto prepotente, da dominare persino là dove meno potremmo aspettarcelo, ossia nei primi saggi di monodia della Camerata fiorentina e dei suoi adepti sparsi in tutta Italia. Perché questi saggi, contro quanto comunemente si crede, abbandonano assai spesso il loro carattere aristocratico e lievemente accademico, per rianimarsi di lievi sussulti ritmici al contatto con le movenze più caratteristiche dell'antico *folk-lore* musicale.

Ma la monodia fiorentina è stata considerata sinora così alla leggera dagli storici, e presentata sotto punti di vista così banali, che a mala pena io ho potuto farmene un'opinione mia personale e tale che è valsa ad illuminarmi tutta l'intima ragion d'essere di questa riforma apparentemente dotta e umanistica, per non dire accademica. E ho potuto riuscire in questo in grazia degli studi più recenti degli storici stranieri; i quali, in mancanza di meglio, mi hanno offerto un abbondante materiale.

***

È strano come nessun italiano abbia sentito sinora il bisogno di studiare la *monodia fuori dell'opera in musica*. Questa monodia, detta da camera, comprende una letteratura ricchissima e veramente impressionante la quale, considerando soltanto il periodo che va dal 1601 al 1620 ci offre di già più di cinquanta nomi e un centinaio di raccolte. E queste raccolte vanno quasi tutte sotto il titolo, proprio dell'epoca, di *Musiche* fregiato di un epiteto qualsiasi. Ed ecco le nuove musiche, le varie musiche e musiche varie, musiche a più voci, musiche per cantare, ove l'autore o l'editore non abbiano preferito i titoli, più seducenti, di Strali d'amore, Affetti amorosi, Scherzi amorosi o non abbiano affermato, a un tempo, e l'affettuosità e la novità delle composizioni con altre parole di squisito sapore istorico, come queste premesse ad una raccolta di musiche del dilettante milanese Giulio Santo Pietro del Negro: grazie ed affetti di musica moderna.

Ma questa *musica moderna* era assai spesso, inconsciamente, null'altro che musica eterna, eterno *humus* musicale, freschezza e succhio immortale della musica di ogni tempo, in due parole, *folk-lore*.

La snellezza dei suoi ritmi, l'aderenza perfetta della linea melodica all'intimissimo respiro del verso, la squisita irregolarità dinamica che respinge quella quadratura ballabile che è invece caratteristica della melodia germanica, sono assolutamente *folk-loristiche*. E ci rivelano un aspetto di quel principio che io ho presentato, in vari studi, come fondamentale dell'intuizione musicale italiana e che, poiché oltre alla nozione del fatto mancava sinora il nome rappresentativo, ho chiamato: senso della modulazione ritmica, richiamando a nuova vita le troppo dimenticate teorie elleniche.

Leggete la canzonetta di Raffaello Rontani (1610-15): *Or ch'io non seguo più il dispietato amor* o l'altra di Filippo Vitali (1618): *Pastorella ove t'ascondi* e sentirete, nell'« allegro » che segue all'« allegretto » della prima o nel singolare concatenarsi ritmico delle diciotto battute della seconda (5+4+2; 4+3) quanto vivo fosse, in questi fiorentini, proprio quel senso della modulazione ritmica ossia dello snodamento ritmico, dell'inserirsi di un ritmo nell'altro.

Né inferiore ai precedenti è Domenico Maria Megli di Reggio (1602), con la sua canzonetta *I bei legami che stanmi intorno* o col suo squisito duettino pastorale: *Hor che gli augelli cantando s'odono*. E in questo saggio di lirica integrale (ossia di poesia musicata), come in tanti altri dell'epoca, è già manifesto quel senso del « paesaggio musicale » che vedremo compiutamente espresso dalla lirica strumentale del nostro grande e dimenticato sinfonista, il settecentesco G. B. Sanmartini.

Noi non temiamo di affermare che nella musica, più ancora che nelle altre arti, ci è dato di rintracciare le prime espressioni, e le più compiute e le più vive, di quel senso della natura che i tedeschi credono privilegio delle razze nordiche e dichiarano manchevole soprattutto in noi italiani. Il senso italiano del paesaggio bisogna studiarlo non tanto nella pittura o nella poesia quanto nella musica italiana: da quella madrigalesca del quattro-cinquecento a quella, puramente strumentale, del settecento.

Una semplice considerazione estetica ci proverà che non ci inganniamo perché che cos'è, in sostanza, un paesaggio, in confronto di un ritratto o di una « composizione » di un pittore classico, se non un quadro nel quale il senso ritmico prevale su tutto ciò che è staticità armonica e che siamo soliti di tradurre nelle espressioni di: somiglianza, disposizioni di piani, equilibrio di masse, prospettiva, centro di composizione, architettura del quadro e via dicendo? Non a caso l'impressionismo pittorico, che ha prodotto, in sostanza, un rinnovamento degli elementari ritmici della pittura, si è affermato, soprattutto, nel paesaggio.

Ma non vedemmo forse che proprio questo senso della mobilità ritmica, è caratteristica fondamentale dell'arte musicale italiana? Paesaggio e modulazione ritmica sono dunque, considerati nell'intimità della loro natura estetica, affatto sinonimi.

Ma un'altra continuità ideale noi riscontriamo tra questo rinfrescarsi della lirica monodica, appena appena uscita dalle aule dell'opera accademica, ed un altro fatto storico che sembra non aver contatto di sorta con questo: vogliam dire con l'opera buffa che non a caso si fa strada a Firenze, per opera di Jacopo Melani (La Tancia, 1632).

Intanto, anche l'opera buffa è un ritorno ai ritmi e alle inflessioni melodiche popolaresche; ritorno voluto da musicisti che erano evidentemente stanchi delle solennità, delle pomposità o delle banalità dell'opera. È significativo infatti che, tra i migliori compositori di intermezzi e di opere buffe, troviamo proprio i musicisti più schiettamente elegiaci del settecento e, tra questi, alcuni dei più felici novatori quali Leonardo Vinci (*Il Giocatore*) e G. B. Pergolesi (*La serva padrona, Lo frate 'nnamurato*). Di più, il contenuto delle canzonette è assai spesso mordacemente sentenzioso o graziosamente satirico e rivolge, con predilezione, i suoi strali contro gli amori e gli innamorati, e questo stesso fa, in sostanza, l'opera buffa.

Vi ha qui tutto un aspetto dell'anima italiana da riscoprire e da illustrare, un aspetto che può farci comprendere meglio tanta parte della storia letteraria, dalla arcadia precoce del Tasso all'umorismo affettuoso dell'Ariosto e che ci dà anche ragione del perché l'organizzazione arcade tenesse tanto ad accostarsi alla semplicità di costume e di lirica del popolo e le facesse omaggio, pur falsandola e imbellettandola. Questioni assai complesse delle quali ci basti, per ora, di aver dato lo spunto che può aiutare a vederle sotto una nuova luce e a risolverle in un modo che si accosti di più alla realtà storica e, insieme, alla intimità del sentire estetico moderno.

***

E ritorniamo, attraverso i verdi meandri dei boschetti arcadici, alla canzonetta e al suo cammino trionfale. Il quale è più trionfale di quanto a tutta prima possa sembrare: perché non si restringe al campo della monodia extra-operistica, ma invade quello stesso dell'opera o mettendosi a rivaleggiare apertamente, nella forma ampliata della canzone, con l'aria, o furbescamente improntando di sé il carattere melodico della arietta e della stessa aria. La quale, favorita dalla moda da un lato e dall'altro dal genio di Alessandro Scarlatti, acquista assai spesso i modi e le forme e il nome di un componimento popolaresco, la siciliana, e diviene anzi, così mutata, la preferita dei più grandi compositori dallo Händel al Bach, dallo Scarlatti al Pergolesi.

E questo avviene tanto più spesso quanto più l'opera in musica abbandona le aule principesche e si accosta al popolo che corre ad ascoltarla in quei teatri che, sull'esempio di quello inauguratosi a Venezia l'anno 1637, sorsero ben presto a diecine in tutta Italia.

Insomma, a noi sembra di avere offerto ai lettori molte considerazioni nuove su la storia della nostra musica e tali da far considerare l'opera in musica come qualche cosa di più e di diverso da quello che essa è nell'opinione dei suoi banalissimi storici, soprattutto italiani. Vale a dire un monotono alternarsi di recitativi e di arie, arie essendo, in sostanza, gli stessi duetti e i pezzi di insieme.

Ciò che vi ha di popolaresco nell'opera in musica, sia nelle composizioni complesse della scuola veneziana sia in quelle piene di abbandono della napoletana, è ancora da studiare. E secondo noi, del sorgere dell'opera bisognerà dare una nuova interpretazione, più vera e più viva, che la raccosti sempre più allo spirito musicale diffuso nell'Italia del cinquecento e la allontani, quanto è possibile, dalle troppo ristrette e insignificanti vicende della Camerata dei Bardi di Vernio. Non è la scienza della melopea ellenica che rivive nell'opera in musica, ma la fresca vita della melodia popolare che erompe, come una sorgente ignota, dallo scasso archeologico fatto, un po' alla ventura, da una comitiva di amabili dilettanti.

L'opera, ci si consenta l'espressione soltanto all'apparenza paradossale, è un prodotto campagnuolo e non cortigiano e tanto meno accademico, sebbene fosse destinata a divenire fatalmente e accademica e cortigiana prima di cedere a quel curioso fenomeno di *urbanismo* estetico che riempie tutto l'ottocento ed ha la sua massima espressione nell'opera, troppo spesso *proletaria*, di Giuseppe Verdi.

Fausto Torrefranca.

La Scuola-convitto "Regina Elena" per le infermiere a Firenze

È uscito il 4 maggio nei giornali cittadini un articolo per la Scuola-Convitto Infermiere « Regina Elena », che un Comitato, presieduto dalla contessa Francesca Guicciardini-Corsi e del quale fanno parte varie distinte personalità, quali i professori Grocco, Burci, Lustig e Piechi, si propone di aprire nell'autunno 1913, sul modello di quella del Policlinico di Roma, in un locale contiguo al nostro R. Arcispedale, appositamente concesso dall'amministrazione, ed in alcune corsie provvedute dai professori Burci e Grocco.

Questo momento era aspettato con ansietà da più d'una persona in Firenze, che con gioia ed interesse seguiva la cheta laboriosa preparazione occorrente per introdurre fra noi una delle più necessarie riforme. Dalla metà del secolo passato questa riforma e si è compiuta ed è stata iniziata in tutti i paesi più civili dell'Europa, nell'America, nell'Australia, fra le infermiere indigene dell'India, nel Giappone. Intanto qui in Firenze — come da per tutto in Italia — si fa sentire sempre più fortemente il bisogno di rialzare il concetto della professione d'infermiera e di concedere alle giovani donne che vogliono darsi con amore ed intelletto all'assistenza degli ammalati — siano esse laiche od ascritte agli ordini religiosi ospedalieri — il modo di prepararvisi degnamente, secondo i concetti della terapeutica moderna. E tutti sanno che un giorno dello scorso aprile aveva luogo in Quirinale, alla presenza anche di S. M. il Re, una cerimonia semplice in sé, ma che gli augusti Sovrani stessi avevano voluto consacrata da ogni possibile solennità: la consegna dei diplomi, per mano di S. M. la Regina, alle sedici prime infermiere diplomate italiane, uscite dal tirocinio della Scuola-Convitto « Regina Elena ». Erano fra esse tre fiorentine: la signorina Rochat e due Oblate del nostro R. Arcispedale di Santa Maria Nuova: suor Fidalma e suor Annunziata.

Quello che esprimono precisamente le parole « prime infermiere diplomate italiane », la somma degli sforzi individuali e collettivi che rappresentano, lo intenderanno soltanto coloro che sanno quanto sia costato in ogni paese questo passo per vincere i pregiudizi e le difficoltà d'ogni genere. Poiché — contrariamente a quanto forse si potrebbe credere — le difficoltà ed i pregiudizi su questo punto hanno avuto gli stessi caratteri nei paesi che meno si somigliano fra di loro. Bastava ascoltare l'anno passato in agosto al Congresso del Consiglio internazionale delle infermiere in Colonia i rapporti delle condizioni attuali o retrospettive delle infermiere in tutti i paesi rappresentati. Basterebbe consultare un libro assai interessante: *A History of Nursing* — di Lavinia L. Dock e di altri collaboratori, — quattro volumi riccamente illustrati e di piacevole lettura, che sono già stati tradotti dall'inglese in tedesco. È la storia dell'assistenza agli ammalati dalle origini della società umana fino ai nostri giorni; e la parte che riguarda la lotta per la riforma attuale nelle varie parti del mondo civile è essenzialmente una storia che si ripete. Tanto meglio. Più le difficoltà da superare si somigliano, più è chiaro che quello che gli altri hanno potuto ottenere possiamo e *dobbiamo* ottenerlo anche noi. E lo ha dimostrato del resto chiarissimamente il risultato ottimo della Scuola-Convitto nel Policlinico Romano. Il Comitato che l'ha fondata sul modello di quelle che così egregiamente funzionano in Inghilterra ed altrove, si è costituito nell'aprile 1910, coll'incoraggiamento e sotto l'alto patronato di S. M. la Regina Elena, di colei che è assurta a simbolo per ogni italiana desiderosa di dedicarsi alla cura degli infermi. Il programma che si proponeva codesto Comitato mirava principalmente a due scopi: « 1° a « render possibile » — così scriveva — « a chi voglia dedicarsi alla professione d'infermiera un tirocinio teorico pratico che abbia ad essere riconosciuto da tutti come titolo valido ad esercitarla; « 2° a promuovere contemporaneamente all'elevazione « morale e professionale il miglioramento delle condizioni di vita (anche con provvedimenti relativi « alla vecchiaia ed alle malattie) per una classe di « persone che nella società deve compiere così alto « e delicato ufficio ».

Il Comitato romano si rivolse anche alle altre città d'Italia chiedendo non soltanto aiuti, ma proponendo che le persone di buona volontà, alle quali sta a cuore la sorte degli ammalati e specialmente degli ammalati poveri, cercassero di organizzare nei grandi centri delle istituzioni simili a quella di Roma, mandando intanto alla Scuola-Convitto del Policlinico allieve atte a formare alla loro volta il personale insegnante per quelle scuole. Poiché — cito ancora dal medesimo opuscolo — « l'esperienza » (di altri paesi) « c'insegna che per formare una buona infermiera non bastano le nozioni teoriche impartite « dai sanitari, ma che l'assistenza diretta al letto « dell'ammalato esige un insegnamento a sé, ben diverso da quello occorrente agli studenti di medicina e che deve essere impartito da donne già educate alla professione e salitevi in onore ».

Così nacque il Comitato di Firenze, così si adoperò per ottenere l'appoggio morale e materiale della nostra massima unità ospitaliera, nell'orbita della quale soltanto può sorgere una Scuola-Convitto per infermiere e svolgere la sua azione efficace di istruzione dell'assistenza.

Intanto partivano per Roma ad istruirvisi nel Policlinico la colta e gentile signorina Rochat e le due suore delle nostre Oblate: queste ultime grazie a un nobile pensiero del Comitato che non volle estraneo ai futuri miglioramenti l'Ordine al quale i fiorentini debbono cinque secoli di generose fatiche fra gl'infermi dell'ospedale e grazie pure agl'incoraggiamenti dati alle suore da Monsignore Arcivescovo. E tutte e tre le nostre diplomate si sono fatte e ci hanno fatto veramente grande onore in tre anni di tirocinio e di pratica nella scuola di Roma. Tornano fra noi a continuare e coronare l'opera loro benefica di pionieri concorrendo all'insegnamento delle allieve nella futura scuola. Per la direzione però si dovrà qui, come a Roma, ricorrere sul principio a forestiere, pratiche da tempo dell'impianto e dell'andamento di simili istituzioni.

Ed ora tocca alla cittadinanza fiorentina.

Giorni sono alla fine di un libriccino sulle vittime eroiche della spedizione Scott, a proposito delle loro famiglie leggevo citata questa frase di J. M. Barrie: « Sembra quasi l'ora di ricordare » (a tutti gl'inglesi) « quell'inglese più pratico che disse di un « suo amico caduto nella miseria: — Il mio dispiacere è buono per cinque sterline, ed il vostro « per quanto? » Qui è l'ora di dire invece a tante persone benemerite per quanto sian buone in lire italiane la nostra riconoscenza e la nostra approvazione.

Giacché — ma questo non può essere — se la cittadinanza dovesse non rispondere generosamente alla circolare che ci annunzia nel suo articolo il Comitato fiorentino, sarebbe inutile approvare e peggio che disconoscere. Però, lo ripeto, l'alto valore umanitario di quest'opera, il bisogno che se ne fa sentire dinanzi al numero pur troppo sempre crescente degli ammalati ed alle esigenze moderne nella cura dei medesimi, gl'incoraggiamenti di S. M. la Regina, il valore dei componenti il nostro Comitato, l'esempio di Roma e d'altre città, non mancheranno di commuovere gli animi perché chi può contribuisca a questo principio di riforma — il quale, si ricordi bene, per essere efficace, potrà essere soltanto parziale e lento.

Oltre a tutte le altre v'ha una ragione di sentimento perché Firenze sia fra le prime a seguire le orme di Roma: è Firenze che dette i natali ed il bel nome ad una donna che, sebbene inglese, appartiene in modo singolare a noi: Florence Nightingale, l'eroina della Crimea « the Lady of the Lamp ».

Chi ne pronunzia il nome la ripenserà certamente nel suo giro notturno per le corsie di Scutari, con in mano quella piccola lampada che la tradizione e l'arte hanno reso quasi simbolica. La ripenserà portata alla tomba più di mezzo secolo dopo, nel 1910, sulle spalle dei soldati inglesi, mentre in Londra tutta l'Inghilterra le rendeva l'omaggio supremo con le esequie solenni celebrate nella Cattedrale di San Paolo. Ma ripensiamo altresì che dopo il ritorno dalla Crimea tutta la sua lunga vita fu dedicata a promuovere ed aiutare la riforma ospitaliera, che ora s'inizia in Italia, nella sua Inghilterra prima, poi in America ed in tutto il mondo, dovunque si risvegliava finalmente la coscienza di questa grande necessità.

Nel nome di Florence Nightingale, che in ogni paese fu sprone e fu segnacolo, nell'augusto e caro nome di S. M. la Regina Elena, consacri Firenze quest'opera di pietà sociale e cittadina.

Nerina Gigliucci.

ANDARE

Giardini oscuri, simili a foreste
vergini, carchi d' èlitre ronzanti
entro socchiusi calici, formanti
a quete ville una gelosa veste:

giardini oscuri, ove il colloquio delli
alberi varia a ritmo d' acqua e d' aria,
date una fronda anche alla Solitaria
che si sofferma, pallida, ai cancelli.

Ella è colei che non trovò la pace
mai, né pur quando l' ebbe faccia a faccia,
e il suo Dolore amò, sol d' esso in traccia
correndo, e solo in quel disio tenace.

Ella è colei che nacque per andare
andar, fin che le manchi il soffio e il passo,
e morte eterna uguagli il corpo al sasso
sotto l' eterna fissità stellare.

Adesso è stanca. Il sole, a piombo, è spada
arroventata, è ardor che in mille e mille
roghi conflagra. Dolce a le pupille
goccia d' acqua sarebbe, o di rugiada:

dolce alla bocca ritrovar nel calice
d' un àrum bianco un sorso per la sete;
e poi dormir, supina, in una rete
di frasche, sotto il murmure d' un salice.

Ma dormire non può. Sonno s' è tolto
e requie; poi che un attimo d' oblio
basterebbe a nasconderle del Dio
che va cercando il sospirato volto.

Né ombra può goder; poi ch' essa vuole
ardere, sino a non formar che un puro
getto di fiamme, alte così nel puro
cielo, che in sé le riassorba il sole.

SERVIRE

Poi che ogni donna è al mondo per servire
con la carne caduca e l' immortale
spirito acceso, docile fra il male
e il ben, soggetta in piangere e in gioire;

poi che ogni donna è ancella a chi le prenda
per violenza il palpitante cuore,
io riconosco, o Dèspota Dolore,
su me la tua sovranità tremenda.

Amo il tuo bacio, ch' è morsicatura
malvagia, e n' ho sul petto e in faccia i lividi.
Tu ti diverti a torturarmi, e i brividi
misuri e godi della mia paura.

Ti nascondi, talvolta; e allor m' avvedo,
ecco, che è Maggio, e che nel ciel le stelle
son come i fiori sulla terra; e delle
stelle e dei fiori uguale, ecco, mi credo.

Ma tu, ch' eri in agguato, a un tratto l' ugna
m' affondi in collo, e sì mi scuoti, e a sangue
baci e maltratti; ed io m' affloscio, esangue,
fra le tue braccia molle come spugna.

Mi sei buono, talvolta, e suggi lieve
le mie lagrime calde dalle ciglia;
ma io sorrido senza maraviglia,
ché troppo so come la sosta è breve.

Terribili silenzi son fra noi,
talvolta. Immoto, tu somigli a un morto,
ma vegli. Immota, perso in te lo smorto
viso, nel cuore io medito de' tuoi

celati artigli l' assannar protervo
repente. Se tu vuoi, potrò domani
morire. Mi sarà, dalle tue mani,
dolce. T' amo così. Così ti servo.

Ada Negri

IL FORO ROMANO

Ettore De Ruggiero è nome caro agli studiosi delle antichità di Roma. Egli persegue ancora con giovanile ardore quegli studi dei quali tanti anni fa concepì l' amore ed affinò i metodi sotto la guida gloriosa e sicura di Teodoro Mommsen. A tanto maestro rimase costantemente devoto, nella sua attività scientifica, l' operoso discepolo: e da lui apprese quel rigore di ricerche, quella saldezza di argomentazioni, quella sobrietà nel conchiudere, che tien lontani dalle illusioni e dalle ipotesi avventurose. Per tali pregi appunto è insigne l' ultimo volume del De Ruggiero, testé pubblicato, *Il Foro Romano* (1). Non è una guida, e non è uno studio di topografia; è invece la rappresentazione della vita pubblica, e in parte, della vita privata di Roma, còlta nel vivo del suo svolgimento, nella piazza principale della città, e seguita per lungo ordine di secoli, dagl' inizî leggendarî fino all' epoca cristiana. In quest' opera è studiato insomma il Foro come il centro della vita politica e cittadina e ne è messo in rilievo il carattere sociale, religioso e politico. Ogni monumento si collega ad un fatto storico, al culto di una divinità, ad un ciclo di tradizioni leggendarie, ad una necessità della vita civile; studiare la storia del monumento significa appunto mettere in luce tutto questo. Si aggiunge la storia della costruzione del monumento stesso e delle opere d' arte contenutevi; e quelle degli scavi e dei rinvenimenti moderni; arduo e lungo cammino, cui solo basta la lena poderosa del dottissimo autore. Naturalmente tutto quello che del Foro nell' epoca classica sappiamo si ricollega, per più o meno diretti e palesi rapporti, all' epoca leggendaria. È il periodo appunto più irto di difficoltà e più suscettivo di interpretazioni e congetture varie: è il grande problema, contro cui sono andate ad infrangersi le indagini più tenaci e le dottrine più solide. Gli investigatori della storia di Roma trovano nel vestibolo questo problema, e spesso procedono oltre fidenti, ma poi si smarriscono tra la selva fitta delle leggende, disformi o contraddittorie. Ma naturalmente, se qui è l' arringo più difficile, qui pure si manifesta la maggior valentía di quelli che scendono in campo. Secondo non una leggenda, bensì una spiegazione moderna, presentata e sostenuta dal Thédenat, l' origine del Foro si spiegherebbe col primo aggregarsi stabile di popolazioni su quello che poi fu il suolo della città eterna. Il Foro ebbe in origine, e conservò anche in seguito, il carattere di « piazza da mercato »; ora, era comune in Italia l' uso che in certe località, più specialmente indicate per la loro ubicazione, si stabilissero fiere e mercati, e che colà si formassero a poco a poco villaggi e talvolta anche città. Tutti sanno che fu questa l' origine di alcune città italiche, le quali poi ne conservarono anche nel nome il ricordo: *Forum Clodii*, colà dove oggi è *Bracciano*; *Forum Cornelii*, oggi *Imola*; e tre città che tuttora attestano, attraverso qualche deformazione, il nome antico: *Forlì* cioè *Forum Livii*, *Fossombrone* cioè *Forum Sempronii*, *Forlimpopoli* cioè *Forum Popilii*; senza dire di *Forum Julii*, il cui nome rivive nel moderno *Friuli*, e di altri. Secondo tale spiegazione il Foro Romano avrebbe preceduto la futura Roma: ivi si sarebbe stabilito un centro di affari e di scambi commerciali, tra gli abitatori dei colli che la circondavano. Al De Ruggiero sembra che questo modo di nascimento delle città non possa riferirsi agl' inizî primi della civiltà italica, bensì rispecchi una fase di vita molto più progredita. Nei tempi primitivi la città non viene fuori per opera di un lento aggregamento e ingrandimento delle popolazioni, bensì vien fuori d' un tratto, secondo un rito religioso e secondo norme tecniche, che le fissavano il recinto e le fortificazioni e la doppia divisione del suolo in regioni. Secondo il De Ruggiero, il quale conforta di molte acute osservazioni il suo pensiero, il Foro non dové sorgere se non con la Roma latino-sabina, con la Roma nella quale già si erano fuse le due popolazioni, e che si estendeva ormai dal Settimonzio al Quirinale ed all' annesso Capitolio. Perché sorgesse il Foro fu necessaria l' opera colossale di prosciugamento di tutta la vallata: sarebbe vano il pensiero di ascrivere tale opera ai tempi più remoti di Roma. Di più, nella prima Roma del Palatino non si trovano tracce dei culti di Vesta, dei Lari e dei Penati; li ritroviamo invece nella Roma latino-sabina, e propriamente nel Foro; il che vuol dire che questi culti furono importati appunto dalle nuove genti sabine, che vennero a fondersi con la primitiva tribù latina. Quando tale aggregamento avvenisse non è possibile naturalmente determinare; si può solo asserire che già agli albori della Repubblica la città risultava divisa nelle sue quattro regioni, chiusa nel suo nuovo pomerio, e che in mezzo si stendeva la grande vallata del Foro, centro della vita nazionale.

E quale vita rigogliosa ed agitata vi si svolse nei secoli! Ivi le assemblee politiche, con le loro tumultuose, ardenti discussioni, ivi la presentazione ufficiale dei candidati alle varie magistrature e la loro elezione, con tutto il turbinare delle passioni cittadine e il prorompere delle ire partigiane; ivi il popolo era chiamato a giudicare in ultima istanza dei processi criminali, ivi i tribuni della plebe opponevano il veto a decreti del magistrato, a senatoconsulti ed a leggi; ivi si bandivano le gare di appalto delle opere pubbliche e dei beni demaniali, ivi si bandivano gli editti, ivi si eseguivano le elargizioni dello Stato e dei privati; ivi il popolo, sotto il terrore di grandi calamità, imminenti o presenti, si adunava, o per impulso spontaneo o per decreto del Senato, a consacrare in voto pubbliche supplicazioni agli dèi; e la cerimonia si svolgeva poi solenne nei dì seguenti: uomini e donne, con corone al capo, con rami di alloro nelle mani, giravano da tempio a tempio nella città, offrendo vino ed incenso e prosternandosi dinanzi alle immagini sacre. Ma il Foro non fu solo il centro di questa vita pubblica e solenne, bensì anche della vita piccola ed oscura di genterella minuta, che da ogni parte vi conveniva, o per affari o per ozio. Dagli scrittori antichi, e specialmente dalle commedie di Plauto e da Orazio, il De Ruggiero trae qualche vivace tocco per la rappresentazione di questa vita così varia, non meno forse agitata dell' altra, che si svolgeva alla gran luce del sole; di questa vita piccina, e dibattentesi in gran parte fra torbide passioni e losche speranze. Presso la statua di Marsia, giù nella piazza, si vedevano gli avvocati, i litiganti e i testimoni; presso le Basiliche, tra le botteghe vecchie e le nuove o sotto i Rostri, le genti di mal affare, sgualdrine, usurai, giuocatori d' azzardo, oziosi, pettegoli, propalatori di notizie false, sempre pronti a malignare su tutto, a diffamare tutti; in mezzo al Foro i parassiti, a caccia d' inviti, i parabolani, gli ubbriachi; nel Velabro i fornai, i beccai, gli aruspici, i cinedi; alla fonte di Giuturna i malati, che speravano la salute dall' acqua miracolosa. Quivi presso era il mercato del pesce; ed all' estremità occidentale del Foro, tra il tempio della concordia e il Foro di Cesare, le botteghe dei commercianti stranieri, dette *stationes municipiorum*, ove si vendevano oggetti di lusso, stoffe, vestimenti, porpore, aromi, spezie preziose, delizie delle belle dame romane, e disperazione dei loro amanti. Si sa infatti che qualcuno di questi amanti, e ad esempio, uno tra i più famosi, Properzio, non cessava mai dal tentare di persuadere la sua dama, che la vera bellezza è quella naturale, spoglia di ogni ornamento! Egli si affannava ad evocare i ricordi delle eroine del mito, Febe ed Ilaira e Marpessa e Ippodamia, che accesero di passione i loro amanti, senza sussidio di arti adornatrici, ma sì. le dame romane certamente avran preferito non dare ascolto ai suoi consigli e leggere il prediletto Ovidio, che dava loro nell' *Ars amandi* il codice poetico delle acconciature femminili, e prescriveva: « sono varii gli ornamenti: ciascuna donna scelga quel che meglio le si adatti, e prima di tutto consulti il suo specchio! ».

Vorrei seguire il nostro autore, attraverso le sue dotte e nitide trattazioni sulla storia dei varii monumenti, dei culti religiosi e delle festività pubbliche del Foro. La piazza centrale di Roma ebbe tutte le vicende della immensa città regina; ma quando le sorti di questa decaddero, essa cessò di essere il centro della vita cittadina e politica. L' abbandono cominciò gradualmente già prima del secolo X; dopo la rivoluzione popolare del 1143 il palazzo senatorio sul Campidoglio fu sede del Comune e il mercato massimo della città si stendeva dalla piazza stessa del Capitolino sin giù all' arco di Settimio Severo. Gli edificii del Foro, caduti in abbandono, deperivano, si sgretolavano, si disfacevano. La valle gloriosa andava lentamente sotterrandosi sotto le macerie. Di lì a qualche tempo l' opera di distruzione era compiuta: il Foro era diventato una cava di pietre: e nel mezzo vi si erano impiantate le fornaci di calcina, cui davano alimento le statue e i marmi testimoni dell' antico imperio. Il De Ruggiero persegue con amorosa cura questa storia di grandezze e di rovine, e quella successiva del lavorio lento, assiduo, infaticato, del dissotterramento delle sacre reliquie. E noi auguriamo con tutto il cuore, che altre opere, del pari degne, ci vengano da quella vegeta sua fibra, che sa conservarsi tanto nobilmente operosa e feconda.

Carlo Pascal

(1) Ettore De Ruggiero, *Il Foro Romano*; pubblicato per cura di L. Pasqualetti, con fotoincisioni e piante. Roma-Arpino, Soc. Tip. Arpinate Editrice, 1913. Un grosso volume in-4, di pag. 514.

Raspollature critiche

Dell' Università, dei suoi bisogni, dei suoi pregi, dei suoi difetti, c' interessiamo un po' — ed anche molto — quasi tutti, perché di lì si deve passare se si vuol giungere ad una professione che appaghi la pratica e l' idealità della vita. C' è chi ne dice male per l' antipatia di quanto è organismo riconosciuto della cultura e presenta quindi i caratteri accademici e pedagogici contrarii al tipo, al metodo (« metodo » *sui generis*), alle aspirazioni dell' autodidatta; c' è anche chi ne dice male per la diretta conoscenza della burocrazia universitaria — rispetto delle forme, decrepitezza dei contenuti — e pel desiderio di un rinnovamento sostanziale degli Istituti di istruzione superiore. I primi non hanno sempre torto, i secondi poi si può dire che abbiano ragione del tutto. L' Università non è ancora uno strumento delicato che elabori intelligenze e caratteri e dia un' impronta di serietà scientifica e nobiltà spirituale ai giovani usciti da essa; è per lo più un grosso liceo o una sede di conferenze e di letture ad uso della media borghesia che, ahimè, non se ne disavvezza neppure dopo l' istituzione dell' Università Popolare — mediocre e infruttuoso ritrovato democratico, inverniciatura di alfabetismo lussuoso, illusione anzi presunzione di progresso....

Dunque, riformiamo l' Università! Sinché si afferma la necessità di ciò, poco male; ma giungere allo scopo è impresa da mettere in fuga ogni schiera di riformatori. Non si tratta di cifre o di progetti ministeriali, nel qual caso l' impresa è di una facilità ridicola: si prende un deputato, lo si nomina ministro con l' incarico di smaltire un progettone che assorbisca il fosforo collettivo di otto o dieci Commissioni.... A suo tempo il ministro fa un grande inchino e il progetto gli schizza via per le terre come il vaso di latte della lattivendola di La Fontaine. Anche il ministro se ne va, quel che è peggio per lui; ma si trova sempre una persona qualunque che gli succeda e lo imiti. E così via: filosofia della storia!

Le riforme sono come il carciofo del proverbio: bisogna mangiarlo una foglia per volta. Vi ha ben riflettuto Giovanni Calò nell' erudito discorso *La funzione educatrice dell' Università nel tempo presente* (Firenze, Galletti e Cocci, 1913), ove si è proposto un argomento che, in confronto alla grande riforma universitaria, è « relativamente più semplice, ma.... di significato più profondo e di portata più larga, come quello da cui dipende l'efficacia d'ogni riforma e il valore stesso dell'Università, riguarda lo spirito animatore di questa, l'ideale e il compito educativo ch' essa si deve assumere nella società del secolo XX ». Cioè il Calò lascia da parte l' Università come organismo e studia quale debba essere il tipo del professore, perché appunto dalla sua efficienza professorale deriva la bontà e utilità dell' Istituto in cui insegna. Essendo contrario, sotto il punto di vista pedagogico, alla « specializzazione » delle materie, che viola la solidarietà delle scienze con danno delle menti giovanili inette alla ricerca ed alla sintesi, il Calò esige per l' elevamento morale dell' uomo una scienza più organica, tale cioè che quanto v' è in essa di particolare s' innesti « su una visione complessiva dei problemi a cui convergono e da cui prendon luce tutte le umane conoscenze », una ginnastica intellettuale più libera che dia « l' attitudine all' uso scientifico delle idee generali ».

Altro difetto universitario — oltre la specializzazione — « l' impersonalismo ». Brutta parola ma cosa più brutta: significa un errato concetto della scienza cui lo scienziato collabora, come operaio, alla costruzione di un edificio; mentre occorre ristaurare, secondo lo spirito moderno, il valore dell' uomo, la sua iniziativa, la sua personalità. La cultura è, per di più « disumanizzata », tagliata dalle fonti della vita, dalle energie del carattere e il Calò insiste sulla necessità di infondere nell' insegnamento superiore uno spirito più strettamente e consapevolmente educativo.

* * *

Se vogliamo rimanere in questioni di carattere filosofico ma dilettandoci per qualche ragionamento d' eccezione, leggiamo — anzi leggete, perché io non ne ho più bisogno — il saggio di Costanzo Mignone *L' utopia della critica letteraria* estratto dalla *Rivista di Filosofia* organo della Società filosofica italiana (1913, fasc. I). Già il titolo vi dice qualcosa che potrebbe, del resto, apparire sensatissima. Io,

per esempio, sono persuaso che la critica letteraria non ha mai fatto, in definitiva, nè bene nè male agli autori e che questi hanno continuato a percorrere la loro strada sia che s'avviassero al tempio della gloria, o a una casa di salute o persino a finire i loro giorni in una fabbrica di cappelli o in una rivendita di sali e tabacchi. Un tempo il critico che si trovava alla presenza di un autore poco intelligente, si credeva in obbligo di consigliarlo a fare il droghiere o il pizzicagnolo. Cattivo metodo! Cattivo consiglio! Lo scrittore ridicolo può diventare un pizzicagnolo nocivo alla salute dei suoi concittadini, e non v'è confronto fra i due mali. Io desidero che l'acqua scorra per la sua china e lo scrittore perseveri nella sua prosa: a questo mondo c'è tanto spazio!

La critica letteraria sarebbe davvero una utopia se il critico credesse di riformare le teste degli altri. Ma il Mignone non la intende così: nega la possibilità della critica in se stessa. Anche ciò era stato detto, e prima di lui, da coloro che sostengono l'inconoscibilità dell'arte. Era un paradosso logoro ma esposto con freschezza e genialità, poteva sembrar nuovo se non originale. Nossignori, il Mignone non è arrivato a ciò: l'inconoscibilità è propria dei suoi argomenti diffusi dall'organo della Società filosofica italiana. La quale provvederebbe meglio alla propria filosofia, invigilando sugli articoli che vengono pubblicati nel suo organo. Vedrebbe per esempio quali, secondo il Mignone, vengono considerate «opere magistrali» della critica: «Il critico di valore può anche sopra due o tre frivoli sonetti, anzi sopra qualche poesiuccia di dieci, venti, trenta secoli fa, scrivere delle opere magistrali, lodate da tutto il mondo colto». Verrà poi un tempo in cui non ci sarà più niente da dire sugli autori e allora si parlerà dei critici: *les juges jugés*. Codesta è un'altra scoperta del Mignone, il quale, considerando l'arte come uno *stoc* di argomenti da liquidarsi a prezzi di vera concorrenza, non dimostra in verità di averne troppo compresa l'indole e giustifica per ciò stesso i successivi suoi giudizi, se tali possono essere detti, sulla critica e materie affini. Io li tralascerò, pago di citare un breve ragionamento pel quale s'illumina la negatività della critica letteraria: «Se uno mi leggesse i versi che crede migliori e io mi annoiassi, potrebbe egli ben strillare, potrebbe bene accusarmi di durezza, potrebbe anche chiamarmi uno scimunito. E potrebbe tanto più convincersi che io sono uno scimunito, se per caso leggendomi i versi che crede peggiori, io mi dilettassi immensamente. Allora per conto suo io dovrei proprio essere un'anima inestetica. Ma la medesima accusa non sono io in diritto di rivolgere a lui? Eccome! E si noti, questa vicendevole accusa di incapacità, di cretineria ecc. è legittima anche tra il più grande genio poetico e il più rozzo volgare».

D'ora innanzi al lettore non dovrebbe rimanere che il dilemma: sono un genio o un cretino? E, più curiosa, l'uno e l'altro corno sarebbe ugualmente legittimo!

Ma un lettore discreto si terrà un corno solo e, considerandosi nella schiera degli uomini di genio, salterà da Costanzo Mignone al saggio di A. Caldani: *Il problema dell'al di là e gli uomini di genio*, cui fan seguito altri saggi di argomento pure universale: *Religione, Spiritismo, Scienza, La melanconia contemporanea, Il suicidio attraverso i secoli*: il tutto quarantacinque pagine, comprese alcune bianche (Bologna, Galleri, 1913). Alcune di codeste pagine meritano anche di essere rilette: quelle, per esempio, che l'autore cita dall'*Ortis* del Foscolo e dal *Satyricon* di Petronio Arbitro. Le restanti ci dimostrano che la nevrosi è diffusa nel mondo intellettuale: di stile popolano, si leggono senza fatica. Ma non dicono molto di più di quello che è contenuto nei titoli.

A proposito di malinconia, nevrosi, suicidio ricordo un *Dizionarietto dialettale veneto* «contenente molti modi di dire e più di mille vocaboli ad uso de' forestieri e degli alunni delle scuole popolari» (Piove, tip. Fabris). Che cosa c'entrano i vocaboli dialettali, le *gnoche*, i *ossèi*, i *nevodi*, i *nònsoli*, con il male del secolo? chiederà qualcuno. Aggiungo pertanto, a chiarire simile affinità, il nome dell'autore che così si qualifica: *Prof. Enrico Irmici, educatore specialista d'individui in istato patologico*. Se non si tratta di un altro «modo di dire ad uso de' forestieri», mi sembra quel biglietto da visita un indice non trascurabile per i lettori moderni.

Mentre essi si dibattono tra il dilemma del professor Costanzo Mignone e la gentile profferta del prof. Enrico Irmici, io passo ad un altro frontispizio.

***

Ecco il libro di un *italianisant*, Maurice Mignon, che ci offre una serie di eleganti e corretti *Études de littérature italienne* (Paris, Hachette, 1913), di argomento vario: Caterina da Siena, Le lettere e le arti a Firenze, la commedia italiana del Rinascimento, Carlo Goldoni, Musset e l'Italia, Giosue Carducci, Giovanni Pascoli.

Non si pretenda dell'originalità dal Mignon che parla di autori e cose italiane ad un pubblico incolto della materia ed ha perciò intenti divulgativi, non critici. La brevità stessa dei saggi non comporterebbe sintesi profonde e la prevalenza data all'elemento biografico ci distrae dalle peculiarità dei singoli artisti. Che può dirci di nuovo il Mignon sul Goldoni, sul Carducci, sul Pascoli? Egli è l'eco delle nostre discussioni e dei nostri giudizi. Lodevole in ciò che nella sua modestia si attiene alle opinioni di mezzo ed evita con tatto le estreme; che riproduce passi italiani secondo un'esatta grafia e attesta un fervore simpatico per gli studii nostri, ormai non più raro oltr'alpe ma tuttavia notevole e degno di gratitudine.

Un ultimo libretto ricorderò oggi: di G. I. Ferrari su *La poesia di Giacomo Zanella* (Brescia, tip. Luzzago, 1913). Cento anni fa nasceva a Chiampo lo Zanella e della sua poesia molto si è discorso sia in bene sia in male. Il Ferrari, giovanissimo, lo giudica un'altra volta in maniera originale, quantunque non sempre io mi trovi d'accordo con lui. I giudizi sulle singole liriche hanno un vizio d'origine: nell'opinione del Ferrari (e la manifesta nell'epigrafe con parole di Ettore Janni) che «la critica, forse, e soprattutto, sarà arte»; vizio ho detto perchè il giovine critico si è sentito spinto a crearsi una atmosfera di poesia pressochè uguale a quella in cui visse lo Zanella e sin qui va benissimo; ma poi o l'ha valutata con criterii incerti o si è tenuto pago di quell'onda, di quel ritmo emulandolo in periodi ben torniti, nei quali invero echeggia lo stile non dello Zanella ma del D'Annunzio. Egli corre il rischio di cadere nell'estetismo, come è provato dalle sue stesse parole intorno all'anima dello Zanella: «Ma la psicologia del poeta, insistiamo ai lettori, di là d'ogni gretta ragione d'arida analisi di dati di rapporti di confronti; ma una psicologia a sè, sin dove fosse possibile, alta su ogni studio di fonti, di prove, di ricerche, a sè, come strappata alla limitata realtà e pura a traverso le espressioni della poetica fantasia, abbiamo voluto rendere».

A parte il fatto che lo Zanella non è il tipo da inebriare un'anima nè per arditezza di immagini nè per complessità e profondità di spiriti, io vorrei che il Ferrari considerasse la «limitata realtà» come l'unica traverso alla quale il lettore deve vedere l'artista. Limitata all'esterno, inesauribile nell'intimo, se ci poniamo di fronte ai grandi poeti. Nel caso nostro la limitazione era duplice: del di fuori e del di dentro; ciò che si rileva da varie buone pagine del libretto.

Il Ferrari annunzia un lavoro su *I discepoli dello Zanella*. Quali mai? Vittoria Aganoor e Antonio Fogazzaro. Ma badi che «discepoli» non sia parola da tradire le sue intenzioni: sotto tale rispetto, sia l'Aganoor sia il Fogazzaro hanno ben poco da dirci. Ad ogni modo aspettiamo dal Ferrari studii succosi e di stile semplice (più semplice), confidando nelle sue felici attitudini.

G. R.

PAESAGGIO TIRRENO

Giannutri, l'isola pressoché ignota

Erano molti anni che il desiderio di visitarla mi pungeva. Nel 1875 il mio carissimo amico Enrico D'Albertis vi aveva fatto scalo insieme al Brown, console inglese a Genova. L'aveva trovata ricca di selvaggina e circondata di acque pescose. Soli abitatori, i due fanalisti che dimorano in vetta dell'altura che guarda il largo verso ponente. Al mare una casupola, non si sa da chi edificata. L'anno dopo il D'Albertis che, nel frattempo, aveva chiesto al Demanio di acquistar l'isola (e la risposta fu negativa) tornò alla casupola, e su uno dei suoi muri tracciò una meridiana per uso e consumo dei pescatori che approdassero a Giannutri e non possedessero orologio. Gran tracciatore di meridiane Enrico d'Albertis; ed anche sollecito raccoglitore di arguti motti, di sentenze e di antichi proverbi con cui decorarle. Le valli delle Alpi e il lido del nostro mare vantano molte meridiane, opera sua astronomica e letteraria, ed anche variamente compensata. Qua, con lauto banchetto ammannito da ricco e grato albergatore a cui convita i maggiorenti del paese per festeggiare l'evento; là, invece, col magro desinare offerto da un curato montanaro nella umile canonica; altrove con un *mille grazie!* poco costoso. Credo che nel 1875 e nell'anno seguente nè il Brown nè il D'Albertis, intenti a fucilare conigli selvatici e a deludere nei tramagli le triglie, le boghe e le gallinelle, nonché ad inescare gli ami dei palamiti per incocciarvi il lupo saporoso e l'avido dentice, si mossero a studiare le antichità che Giannutri contiene e serba in buono stato. Son desse che a me, alieno dalla caccia e privo di attrezzi da pesca, premeva visitare.

Quantunque Giannutri disti una diecina di miglia da Marina di Giglio e due miglia meno da Port'Ercole, per approdarvi occorre noleggiare una barca abbastanza grossa per resistere alle eventuali fortune di mare, ammenoché non si voglia giovarsi della barca, che chiamerò di Stato, la quale ciascun primo giorno del mese e, tempo permettendolo, sferra da Port'Ercole e porta ai fanalisti le provvigioni da bocca e la corrispondenza ufficiale. Essa s'incarica eziandio dei piccoli acquisti che sul continente mandano a fare il signor Gualtiero Adami e la pupilla di lui, i quali dimorano a Cala Maestra, proprio dalla parte opposta al luogo ove il D'Albertis col compagno approdarono, che chiamasi gli Spalmadori. L'isola delineata sulla carta idrografica si presenta come una luna falcata, per cui i Greci antichissimamente la chiamarono *Artemisium* che i Latini tradussero in *Dianum*. L'argomento più sicuro ch'io sappia addurre per provare che gli Elleni sapevano tracciar carte marine è appunto questo: essi diedero all'isola dei Sardi il nome di *Sandaliotis*, perchè si proietta sul mare come un sandalo ed a Giannutri quello di *Artemisium*, perchè si disegna come una luna al suo primo quarto. Se non fossero stati pratici cartografi, come mai avrebbero rilevato quella somiglianza tra il contorno delle terre e gli oggetti loro famiiliari?

Tra Cala Maestra e gli Spalmadori si apre al ridosso della *punta della Moresca* la Cala omonima. Nel nome della insenatura e del promontorio vi è forse il ricordo di qualche episodio delle frequenti incursioni dei pirati africani sulle nostre isole, che così frequentemente spopolarono di giovani di ambo i sessi. Il nome di Spalmadori è un altro ricordo di quei tempi. Di codesti luoghi, bene al riparo dal vento dominante e che chiamansi *spalmadori*, il Mediterraneo orientale è ricco. Ivi capitani di fuste e di galee alavano a terra i loro scafi, ne ripulivano le carene dall'erbe marine e dalle incrostazioni, poi spalmavano di sego le tavole nettate, a ciò le navi riuscissero più agili camminatrici e, per conseguenza, più valorose nella caccia e più celeri nella fuga. Là, quando in un tiepido pomeriggio dell'ottobre del 1910 approdai a Spalmadori di Giannutri non lungi da un'antica testata di molo romano, la incorreggibile immaginazione evocatrice dei fantasmi della storia mi raffigurò successivamente quella buona lana di Menodoro, liberto e capitano delle galee di Sesto Pompeo, di cui Appiano ha narrato le geste audaci ed anche i loschi tradimenti, i consoli di Pisa vincitori dei genovesi nella battaglia del Giglio, i pirati di Dragut, di Cacciadiavoli e di Mezzomorto, i contrabbandieri di tutto il Mediterraneo, gli Stefaneschi di Pisa, i Gerosolimitani di Malta e tutta la densa turba navale maestra di astuzie, che visitò e accidentalmente popolò questi luoghi tirreni, e delle cui geste i moderni capitani di torpediniere avrebbero tanto e tante da apprendere. Ma il tempo stringeva, era di sabato, nè volevo trattener meco troppo a lungo i tre marinari della tartana che avevo noleggiato e impedir loro di passar la domenica al Giglio, dove la tombola nelle pareti domestiche è il giuoco consacrato dall'usanza e fa parte del rito civile nel giorno destinato al riposo. Laonde trascurai di visitare i fanalisti; e presi attraverso la macchia di lentischi, di mortelle e di ginepri per andare difilato a Cala Maestra a far la conoscenza dell'italiano *Robinson Crosuè*, che dimora nei ruderi della villa dei Domizi Enobarbi, uno dei quali generò da Agrippina II Nerone; e una delle quali, Domizia, andò moglie a Domiziano. Cospicui gli Enobarbi in questi luoghi. *Cetariae*, o come diremmo noi, allevamento di pesci a Santa Liberata, al di dentro del porto di San Stefano — e del loro splendido edificio tutte le fondamenta rimangono intatte ed affiorano quando le acque son basse — minori *Cetariae* all'isola del Giglio nel posto detto volgarmente *Bagno del Saraceno*, villa magnifica e vasta a Giannutri a ponente dell'isola con molo per l'imbarco a levante, tutto ciò attesta lo splendore e la prosperità del casato e giustifica i parentadi imperiali.

Scendendo verso il mare dalla costa a schiena d'asino che separa le due vallette degli Spalmadori e di Cala Maestra, alla macchia sottentra una embrionale coltivazione. A mano sinistra carciofaie e qualche olivo domestico prodotto dall'innesto sull'ogliastro nativo: a destra vigneti trascurati ed, al pari delle carciofaie, invasi dall'erbe selvagge o da certe bietole inselvatichite. Là si offre allo sguardo attonito quanto rimane (ed è molto) della villa dei *Barba di Rame*.

Il nobile rudere fronteggia il mare. Si ha luogo ritenere l'edificio si componesse di molti fabbricati. Infatti cinque sono i gruppi di ruine. Sono stati descritti nelle *Notizie degli scavi* del dicembre 1900 da Giuseppe Pellegrini, archeologo rinomato. Il primo gruppo è costituito dalle costruzioni alla Cala Maestra che in tutto il suo giro porta traccia della mano dell'uomo che l'ha tagliata in parte nella viva roccia: a mano sinistra è tuttora in piedi una specie di esedra larga meglio che sei metri e profonda quattro, di opera reticolata in pietra calcare con legamenti di filari di mattoni. Abbrevio addirittura il testo del Pellegrini che avevo portato meco e dalla cui mano mi fo guidare. L'esedra è preceduta da un avancorpo formante terrazza, accessibile per due scalette laterali che conducevano al pelo dell'acqua. Dietro all'esedra ed ai suoi due fianchi, altre costruzioni ove stavano i bagni freddi e caldi.

Il fondo della Cala era certamente occupato da altri edifici che si sovrapponevano a piani sino alla grande conserva di acqua. È un vasto ambiente per metà ingombro di macerie, profondo 7 metri e costruito di finissimo reticolato a cunei di terracotta con i legamenti soliti di mattoni rettangolari e triangolari. Il cisternone era indispensabile perchè l'isola non contiene sorgenti. Nè tampoco vi cadono copiose le pioggie, comunque abbondante vi si condensi la rugiada. Ecco dunque ciò che resta del palagio: cinque sale rettangolari a volta, tutte comunicanti mercè aperture od archi o fori aperti nelle pareti più lunghe. Ogni sala è lunga metri 11,70, larga 5,20 e alta 3,70. Pigliavano luce dall'alto per via di una o due aperture quadrangolari. A queste sale l'acqua era portata da condotti di terracotta e di piombo. Di quest'ultimi le vestigia rimangono. Uno sfiatatoio provvedeva a che l'acqua esuberante andasse al mare. Questo seguito di cisterne credo non abbia il compagno nemmeno a Pompei. Le mura sono di *opus incertum* in pietrame su cui tuttora si vede un primo rivestimento in mattoni, su cui si stende un intonaco impermeabile fatto di calce mista a mattone pesto, il famoso *opus signinum* del quale ho riscontrato tracce anche sul continente propinquo e propriamente alla spiaggia della Finiglia. Codesta impiallacciatura giunge al giro delle volte perchè queste, non destinate al contatto dell'acqua, sono semplicemente rivestite di stucco. Alle spalle del primo edificio, un secondo, composto di abitazioni e di stanzoni in cui serbare le derrate. A destra un vasto stanzone a volta stuccato, diviso nel senso della lunghezza da una fila di grossi pilastri. Tutto dà a divedere vi dimorasse la servitù. A sinistra invece una serie di camere di opera laterizia finissima. L'Adami ne ha fatto abitazione sua e dei contadini (quando ne ebbe, perchè oggi non ne ha più) sgomberando le camere del terriccio che le aveva colmate. Il centro poi del palagio è occupato da due vaste sale disuguali, al cui fianco e d'ambo le parti corre una fila di stanzette; quelle che confinano cogli alloggi della servitù sono di minori dimensioni. Comunicano mediante un corridoio; e le penultime si raccomandano per il pavimento a mosaico bianco e nero incorniciato da una larga fascia nera. Il pavimento nell'ultima camera è intatto. Non un tassello del mosaico manca.

L'abitazione signorile continua nel terzo gruppo che contiene anche le terme. Dalla parte opposta, verso il mare, stendevasi, come sembra, un'ampia terrazza, innalzata sopra gallerie sovrapposte le une alle altre, i cui ruderi veggonsi tuttora sulla riva. Dalla parte destra è stato scoperto soltanto il *calidarium* delle terme. È questa una stanzetta rettangolare di metri 5 per 3,55, con le pareti formate dai soliti mattoni alveolati per il passaggio dell'aria calda, munita in fondo di una vasca di metri 2,70 per 0,82. Nella parete sopra la vasca fu praticata una nicchia di metri 1,40 di larghezza per la metà di profondità, donde scendeva, da una qualche statua o altro oggetto di bronzo o di marmo, l'acqua calda necessaria al bagno.

In direzione di tramontana si distendono i ruderi del quarto e quinto gruppo; quello, composto di alloggi per i servi; su questo doveva elevarsi il belvedere della villa.

La cisterna era provveduta d'acqua piovana oppure da qualche bacino montano, come quelli che il Governo promette dimenticandosi di mantenere? Chi dagli Spalmadori muove sopra un sentiero rudimentale per Cala Maestra si lascia a man diritta Poggio Cannene alto sul mare 80 metri. A piè di questo poggio ho rintracciato ciò che rimane di un'antica fistola acquaria la cui sezione è ovale con i margini ribattuti a faccia piana e che nell'asse maggiore misura 7 centimetri di luce. La parte che giace tra la base del poggio e Cala Maestra è tuttora sotterra. La parte opposta fu privata del suo piombo dai pescatori. Giannutri ha una lunga storia di colonizzamento tentato e andato a vuoto sempre, nonostante il buon volere dei granduchi Medici e di Elisa Baciocchi. I primi, a ciò i corsari barbareschi non facessero scalo di Giannutri per le loro imprese: la duchessa Elisa, per impedire ai corsari inglesi di tendervi gli agguati. L'ostacolo insuperabile al colonizzamento fu la mancanza di acque sorgive. Col procedere del tempo, non so come, Giannutri diventò proprietà del comune di Giglio che lo diede in affitto ai fratelli Osvaldo e Gualtiero Adami nel 1876. Osvaldo, dopo breve tempo, se ne tornò sul continente; Gualtiero rimase e ce lo trovai nell'autunno del 1910. Egli cessò di pagare il canone annuo dovuto al comune di Giglio, il quale ottenne dal Tribunale sentenza di licenza della vendita dell'isola. L'acquistò nel 1909 Donna Ludovica Borghese, principessa Ruffo di Scaletta, per 25 mila lire. Ma se Gualtiero Adami era indebitato col comune di Giglio, il comune di Giglio era debitore al Tesoro delle proprie imposte arretrate e quasi inesigibili. Allora lo Stato confiscò le 25 mila lire, con vivissimo dispetto dei gigliesi che lo manifestarono a me nell'autunno del 1912.

Non impropriamente ho chiamato Gualtiero Adami il *Robinson* italiano. Nel 1910, quando mi recai all'isola, ve lo trovai insieme ad una sua pupilla non più giovane. Vivevano entrambi degli scarsi prodotti della vigna e dell'oliveto che raccoglievano e trasformavano in olio ed in vino. I numerosi polli, che pigolavano intorno al rudere romano ridotto a meschina abitazione, fornivano la mensa di cibo abbastanza sostanzioso. I conigli selvatici abbondano in tal copia a Giannutri che dar loro la caccia non è faticoso. Il mare vi è pescoso perché, mentre mi recavo dagli Spalmadori a Cala Maestra per cercarvi l'Adami, i miei uomini rimasti a bordo, in breve ora, pescarono all'amo parecchie boghe ed alcuni pàgari. Il vestiario di *Robinson* e della sua femminile *Venerdì* provava lungo uso. Egli era calzato essa no. Ma quando affacciatomi all'apertura dell'abituro, mi annunciai al barbuto ospite, l'ormai vecchio capitano garibaldino che aveva partecipato all'assedio di Capua, l'audace giuocatore di carte al Casino Borghesi di Firenze, si rizzò sulla persona e l'inatteso contatto del visitatore destò la sopita signorilità nativa. L'offerta di una tazza di caffè, che accettai, dette colore all'episodio. L'Adami andò in una camera più interna a macinarlo: la pupilla lo fe' bollire e lo portò a me ed al brigadiere di finanza cui avevo dato passaggio sulla mia barca. Vi era una tazza sola e fu offerta a me, mentre il brigadiere bevve il caffè in un bicchiere. Il commiato fu sentimentale, quantunque l'Adami ed io ci si vedesse per la prima volta. Egli mi strinse la mano dicendomi: «È probabile che non ci vedremo mai più». Sentiva vivo dolore per causa del suo inevitabile sfratto dall'isola: «Sono tanti anni che non scendo più a terra — mi disse sorridendo malinconicamente. — Mi troverò a disagio nelle città». Il brigadiere intanto aveva intavolato la compra di una dozzina di galletti per portarli al Giglio ove le galline sono rare. La donna chiese a voce bassa il permesso all'Adami, che assentì col capo. La metà dei galletti la comprai poi io dal brigadiere per farne regalo ai miei ospiti del Giglio.

Un ultimo particolare curioso intorno a quest'isola, pur tanto vicina al continente e, ciò non di meno, così lontana. Giannutri fa parte del territorio dipendente dal brigadiere di finanza che risiede al Giglio. Egli deve, per conseguenza, ispezionare Giannutri. Ma non ha nessun mezzo per recarsi da un'isola all'altra, quantunque occupi la gelosa carica di frenatore di contrabbando eventuale. Durante il suo soggiorno a Giglio non aveva dunque mai passato il braccio di mare. Appena seppe che avevo noleggiato una barca, mi dimandò se potevo prenderlo meco, spiegandomi la ragione del suo desiderio. Consentii di buon grado; ragione per cui, quantunque indirettamente, ho contribuito all'esecuzione di un servizio dello Stato. Tali le impressioni della visita all'antica *Dianum*, unica isola italiana pressochè disabitata, a cui nessun piroscafo fa scalo, ma, una volta al mese, la barca veliera di cui ho fatto cenno più addietro. Per conseguenza accadde una volta a Enrico d'Albertis (che nell'autunno dimora alla Torre del Campese nell'isola del Giglio) d'impostare l'*istesso giorno* una lettera a Gualtiero Adami ed un'altra ad un amico dimorante in Australia. La risposta dall'Australia giunse al D'Albertis prima che la risposta da Giannutri.

Jack la Bolina.

SPIRITI E FORME NELL'ARTE DI F. BAROCCI

A tenere ancor desta l'attenzione degli amatori e dei conoscitori verso l'arte del minore Urbinate — la cui fortuna, però, rinnovata nella celebrazione del centenario, s'accrescerà sempre più quanto maggiori saranno la ricerca e lo studio — proprio di questi giorni hanno contribuito: e l'elogio magnifico, nel quale Corrado Ricci ha chiamato il nostro pittore l'ultimo, in ordine di tempo, dei grandi del Rinascimento, piuttosto che il primo del seicento; e il felice ritrovamento dei cartoni originali per la *Circoncisione* del Louvre e per la *Cena* d'Urbino. I quali chi sa per quanto tempo ancora sarebbbero rimasti ignorati nei magazzini dell'Istituto di Belle Arti, se Filippo Di Pietro, mostrando fortuitamente al professor Gurisatti le illustrazioni del suo recentissimo volume sui disegni del Baroccio (1), non gli avesse fatto ricordare che qualcosa di simile alla *Cena* d'Urbino doveva esistere tra i saggi dei concorsi e dei premi, all'Accademia; sì che una immediata ricerca rivelava i due magnifici cartoni, grandi quanto i dipinti e tutti disegnati amorosamente da Federigo come egli solo sapeva, e poi ricalcati, forse con una punta di ferro, sulla tavola preparata.

Così, appena venuto in luce, questo volume ha portato ottimo frutto. Ma ben altro ne porterà a chi finalmente si accinga ad una completa monografia sul maestro.

Farebbe meraviglia il constatare come a studiosi quali lo Schmarzow e il Kromines, che pei primi posero le mani nel tesoro baroccesco del Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi, siano — diremo così — sfuggiti più di centocinquanta pensieri, schizzi, studi, e prove e riprove, e *pentimenti*, eseguiti per opere rimasteci o a noi note per ricordi grafici; se non ci si dovesse forse meravigliare ancor più di come il Di Pietro sia riuscito alla identificazione di quei tali *pezzi*, spesso contenenti accenni fugaci, primi pensieri lontanissimi dalla forma definitiva, particolari minimi quali il gesto di una mano, il movimento d'una piega; più spesso ancora offrenti un groviglio, presso che inestricabile, di segni e di forme buttati giù per ogni verso del foglio, a getto continuo. Ma a queste identificazioni, a questi riconoscimenti il giovane ed alacre studioso è giunto dopo una conoscenza sicura e minuta, particolareggiata dell'opera baroccesca, e dopo un esame accurato delle centinaia di disegni del maestro, passati e ripassati più volte con la ostinatezza, con l'ansia, con l'entusiasmo del ricercatore di stile. Ostinatezza, ansia, entusiasmo che — uniti ad una felice intuizione ed alla pratica grande ch'egli ha fatto di quell'infido elemento artistico che è di per sè stesso il disegno — gli hanno permesso non solo di giungere alle nuove numerosissime identificazioni già ricordate non solo di correggerne alcune errate dello Schmarzow, facilmente ingannato da un certo ripetersi di forme, di motivi, di atteggiamenti nell'opera dell'Urbinate; ma anche di rivendicare a quest'ultimo disegni che da lungo tempo andavano sotto nomi diversi, come quel primo pensiero pel *Martirio di San Vitale* che fino ad ieri era attribuito a Dosso Dossi, e quei motivi cercati per la *Deposizione* di Sinigallia, e attribuiti ad un anonimo del secolo XVIII, a malgrado recassero il bollo a secco che il cardinale Leopoldo de' Medici apponeva, nel seicento, ai disegni della sua collezione!

Oltre a ciò, pazientemente, il Di Pietro ha tentato anche la ricostruzione di opere quasi perdute o perdute del tutto, quali la *Madonna di Fossombrone* ora nei magazzini di Brera, e la *Concezione di Macerata* bruciata dai francesi nel 1799, sulla scorta di numerosi disegni; movendo da questi, ha ristabilito spesso la cronologia, ancora incerta e dubbia, di molte opere; mentre dalla analisi risalendo alla sintesi, ha felicemente toccato qua e là argomenti e quistioni generali come quando studiando il correggismo di Federigo, ha concluso che tale influsso «non penetra nello spirito della composizione, ma si stende solo all'esterno di essa: e mentre quest'influsso va gradatamente divenendo sempre più chiaro, lo spirito delle sue manifestazioni artistiche sempre più diversifica».

«Le composizioni del Correggio — continua acutamente il Di Pietro — sono caratterizzate nell'intimo da un amore ardente, veramente pagano, per la vita e per i sensi, mentre quelle del Barocci sono pervase nell'intimo da un trasporto mistico, realmente sentito» (2).

Ma tolti questo ed altri pochi cenni fugaci, singolar pregio di questo volume è la sobrietà della trattazione, rispondente al carattere pratico, indicativo dell'opera. Non inutili disquisizioni, non discussioni oziose, ma affermazioni recise concise e precise — e non per questo meno persuasive — necessario commento alle illustrazioni nitidissime e ai mirabili *fac-simile*. Per questo il Di Pietro fa appena ricordo — quando proprio è indispensabile — dei disegni già noti e li riproduce rarissimamente e soltanto quando servono a spiegarne e decifrarne di non conosciuti; cosa che quasi gli rimprovereremmo pel desiderio di avere da lui, raccolto, tutto quanto ci può servire a comprendere e penetrare gli spiriti e le forme dell'arte di Federigo Baroccio.

Ma anche così come è, il volume basta a questa comprensione e a questa penetrazione per esser forse i disegni finora o sconosciuti — perché esistenti nel *tergo* delle carte incollate sulle grandi pagine delle cartelle seicentesche — o non ravvicinati ancora all'opera cui erano destinati, quelli che più e meglio ci indicano come il nostro artefice concepisse, svolgesse e portasse a compimento le sue creazioni.

Scorrendo questo volume ed esaminandone le illustrazioni sembra piuttosto che esagerata, quasi direi meno che fedele quella pagina notissima, nella quale Giovan Pietro Bellori racconta con quale meticolosa e scrupolosa cura, con quanta onesta fatica egli lavorasse. Come giustamente osserva il Di Pietro, raramente i primi pensieri rimangono, almeno essenzialmente, nell'opera definitiva. Eppure, spesso, di un primo pensiero sono studiati i particolari amorosamente; finché sboccia un secondo pensiero, studiato ancor questo particolarmente; e qualche volta, tramezzo alla ricerca di un atteggiamento, di una movenza, ne rampolla un terzo.

E su quali mai ricerche, su quali studi s'indugia il maestro. Non solo le figure, non solo le teste, e i panneggi, e le braccia e le gambe, provate e riprovate con gioiosa incontentabilità — come chi può mutarsi e rinnovarsi inesauribilmente — ma piedi e mani studiati e ristudiati quanto e potremmo dir più dei volti, per dar loro una espressione, un sentimento, una vita.

Le mani disegnate da Federigo Baroccio! Sono folla, ma ad una ad una le si riconoscono; hanno tutte una loro fisionomia, hanno tutte un loro linguaggio. In qualche disegno — mi si passi la metafora — balbettano ancora, e l'artista scontento le forza a poco a poco a dire quello che egli vuole che dicano. Ecco quelle della Vergine nel *Riposo in Egitto*: la destra in languido riposo, la sinistra tesa a sorregger la ciotola, studiate tre e quattro volte con una quasi impercettibile approssimazione alla mossa definitiva. Ecco quella di un chierico che fa l'elemosina, posto in un primo pensiero per la *Madonna del popolo* e tolto via nella composizione definitiva, mano studiata in uno schizzo della figura, poi in una prova del braccio, poi, e più grande, da sola, con lievissimi cangiamenti.

Ecco, a tacer d'altri, numerosissimi esempi, per la mano sinistra di San Vitale cercato un atteggiamento, e «accanto alla mano studiato per lo meno quattro volte il movimento isolato del pollice». E quanta gentilezza in quelle paffute, piegate a preghiera con deliziosa goffaggine, dei putti adoranti; e quanto dolore in quella, aperta disperatamente, della Vergine nella *Crocifissione* di Genova; quanta amorosa e timorosa delicatezza in quelle di lei, che s'accosta al suo bambino splendente nella *Natività* di Madrid!

Di quest'opera, nel volume di cui parliamo, vediamo tutta quanta la genesi. Come nacque, come si trasmutò, come fu compiuta quale oggi la si ammira nel Museo spagnuolo, ci dimostra il Di Pietro, ordinando i successivi pensieri e i disegni numerosissimi che ci rimangono.

Da prima pensò il Baroccio la sua composizione con un predominante motivo aneddotico: al centro la Vergine curva sulla culla che si stende a sinistra, mentre a destra San Giuseppe, in piedi, nel primo piano, sta offrendole non si sa quale oggetto. Questo pensiero ci rivelano un disegno nervoso, d'insieme, e due studi accurati di atteggiamento e di panneggio per l'uomo.

Ma ecco, d'un tratto, la scena offrirglisi alla mente in una forma meno intima e più grandiosa: ecco la Vergine, da un lato, curva affettuosamente sulla culla tutta di luce, mentre il Santo, dal fondo, con un energico gesto invita all'adorazione i pastori che si fan sulla porta della povera stalla. E della Vergine ecco studiata la appassionata ma contenuta movenza, ecco più e più volte disegnate le mani quasi tremanti d'amore.

Il motivo sodisfa così il maestro, che egli si accinge ormai a svolgerlo in un bozzetto a colori.

Ma ad un certo momento si pente. Lo spunto aneddotico del primo pensiero lo riprende; e allora cancella la figura di San Giuseppe nel fondo — dove ancor s'intravede — e la porta sul primo piano a sinistra, e la fa piegare a raccogliere un oggetto che la Vergine, rivolgendosi dalla culla come in quel primo pensiero, ma con una movenza meno violenta, dolcissimamente gli addita.

Ed ecco anche per questo terzo stadio vari studi per la figura della madre divina; la quale subito dopo ci appare diversamente atteggiata in un'altra serie di studi. In questi, è prima appena accennata con un groviglio di segni; poi ripetutamente ricercata nella posa voluta, col modello nudo; infine, per numerosi passaggi, atteggiata in un gesto di adorazione e di amore come nel magnifico disegno già pubblicato dal *Marzocco*, or sono dieci mesi, e come nell'opera compiuta, ove San Giuseppe, come nel secondo pensiero, è tornato a chiamare i pastori, lasciando sole in un idillio di luce e d'amore, le due divine creature.

Ma prima di arrivare a quest'ultima forma, definitiva, quanti nuovi studi e quante nuove ricerche; e chi sa quanti e di quelli e di queste non sono giunti fino a noi!

Ormai, però, quanto abbiamo, quanto è stato studiato e assicurato specialmente in quest'ultimo volume, può bastare a chi si accinga a darci pel minore Urbinate una monografia completa. Ma v'è da augurarsi che vi si accinga soltanto chi sappia e possa amarlo ed intenderlo, come, ad esempio, l'ha amato ed inteso il Di Pietro in questo suo libro.

Nello Tarchiani.

(1) Filippo Di Pietro, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi*. Con duecento illustrazioni. Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1913.

(2) Per l'influsso correggesco è interessante l'identificazione fatta dal Di Pietro di un disegno che lo Schmarzow aveva creduto eseguito pel *Martirio di San Vitale* e che invece non è che un primo pensiero della figura di San Giuseppe per il *Riposo in Egitto* della Vaticana, figura ripresa fedelmente, per quanto in controparte, da quella del Santo nella famosa *Madonna della Scodella*. Poi il Baroccio, a poco a poco, cambiò l'atteggiamento della sua figura, fino a quello che fissò nel dipinto.

MARGINALIA

★ **La Crusca ha nominato tre nuovi** *accademici residenti. Questa, che è forse la più importante novità letteraria del mese (la nomina data dal primo di giugno) per la grande modestia dell'Istituto e anche dei nuovi accademici, è rimasta quasi ignorata, sino ad oggi. Pare incredibile, ma è così. Eppure da semestri se non da anni si discuteva discretamente nei circoli più o meno filologici della città intorno alle sostituzioni che i vuoti portati dalle dimissioni avrebbero un giorno o l'altro imposto alla tergiversante Compagnia. La scelta fu dunque laboriosissima. Il classico vaglio ancora una volta ha lavorato con ogni più lento scrupolo. Ma la Crusca conosce il segreto, come forse nessun altro consesso intellettuale, di conservare il mistero sugli atti accademici: un fitto velo impenetrabile par che la salvi dall'indiscreto occhio dei profani. Come altri promuove il rumore intorno al nome e ai fatti propri, così la Crusca coltiva con inflessibile tenacia il silenzio. Altra volta, per esser storici precisi, nel febbraio del 1908, quando, per la morte del compianto Alessandro Gherardi, era rimasto vacante un seggio, con atto di audacia singolare noi ci arrischiammo a rompere la tradizione e facemmo quattro nomi di possibili successori. Una semplice enumerazione di nomi, per ordine alfabetico, con l'esplicita dichiarazione di voler essere rispettosi della tradizione che esclude la stampa da ogni lavoro elettorale per quanto riguarda la Crusca. Mal ce ne incolse. Nonostante le precauzioni prese, la nota di cronaca provocò grave scandalo e determinò, per quanto ci fu riferito, un ulteriore ritardo nella nomina del successore di Alessandro Gherardi. Ammaestrati dall'esperienza, perchè questa volta almeno non ci fosse attribuita la responsabilità dell'indugio, abbiamo osservato la regola del silenzio. Ma oggi, a tre settimane dalla nomina, vogliamo dare anche noi la notizia su cui il réportage (brutta parola) più o meno intellettuale avrebbe potuto sbizzarrirsi. Dunque i nuovi eletti sono Orazio Bacci, Guido Biagi, Alessandro Chiappelli. Non commenteremo, almeno per oggi: per non apparire più che audaci, temerari. Soltanto, sempre come cronisti, dobbiamo compiacerci di constatare che fino dal già ricordato febbraio del 1908, due di questi erano indicati da noi fra i quattro più «quotati»: il Biagi e il Chiappelli. E fra quei quattro era anche il nome di Pio Rajna assunto da anni agli onori del frullone. E questa volta speriamo che l'Accademia ci perdonerà di avere, forse con soverchia precipitazione, annunziato il triplice fausto evento.*

G.

Quando il giornale è già pronto per andare in macchina, viene a nostra conoscenza la notizia delle dimissioni di E. G. Parodi da socio corrispondente: dimissioni presentate con lettera motivata, all'Arciconsolo.

La lettera oltre che una questione personale tocca una importante questione di principio: l'indirizzo scientifico dell'Accademia.

Per oggi dobbiamo limitarci, per forza, a darne la semplice notizia.

★ **La casa di Goldoni a Venezia e un museo dell'arte drammatica.** — Per iniziativa di Aldo Ravà si è costituito a Venezia un comitato provvisorio che intende giungere a fondare nella casa di Goldoni, cioè in quel palazzo gotico che è la Ca' Centani nel rio di San Tomà, dove nacque il gran commediografo, un museo dell'arte drammatica italiana. A quanto apprendiamo dalla relazione esposta dal Ravà al comitato e riportata dall'*Adriatico*, l'iniziativa è già a buon punto ed ha avuto eccellenti promesse. Innanzi tutto il primo nucleo costitutore del Museo verrebbe offerto da Luigi Rasi, il quale ha promesso alla casa di Goldoni la sua collezione, formata in trent'anni di assidue ricerche in Italia ed all'estero e composta di interessantissimi cimeli e documenti che si riferiscono a tutte le arti concernenti il teatro, oltre che di una raccolta goldoniana ricchissima, di una raccolta di volumi di storia del teatro italiano e di ritratti e di fotografie ed autografi in numero copiosissimo.... A questo primo nucleo, come il Ravà ha annunziato, verrebbero felicemente ad aggiungersene altri. Tommaso Salvini ha promesso la raccolta delle sue memorie, la signora Evelina Modigliani, figlia ed erede di Ernesto Rossi, la collezione di ricordi artistici del suo illustre genitore. Inoltre il museo avrà un dono importante assai: l'avv. Marigonda ha comunicato che donerà alla «casa di Goldoni» tutte le carte dell'Archivio Vendramin che si riferiscono al teatro di San Luca da lui posseduto. L'Archivio, che si può dire ancora inesplorato, contiene tutti i documenti che concernono la fondazione del teatro avvenuta nell'anno 1622 e i successivi restauri; centinaia di lettere, di contratti di comici, molti dei quali sconosciuti affatto o poco noti dei secoli XVII e XVIII; note di spese, inventari, fascicoli di liti civili e penali, elenchi di proprietari ed affittuari di palchi e un elenco completo delle commedie recitate sera per sera dal 1758 al 1770 col relativi autografi, infine tre contratti originali e ben ventun lettere autografe di Carlo Goldoni, documenti importantissimi per lo studio dei rapporti tra il grande autore comico e il teatro che, dandogli la gloria, doveva poi essere a lui intitolato. Per questo dono cospicuo la «casa di Goldoni» diventa di colpo il museo più ricco che esista in fatto di cimeli goldoniani. Intanto il comitato vien già trac-

ciando il suo programma di lavoro: restauro della Ca' Centani onde metter subito in valore i suoi pregi storici ed artistici ed assicurarsi l'immediato possesso della raccolta Rasi, apertura di alcune sale con ricostruzioni di ambienti e di scenari, esposizione di costumi e di maschere, archivio e biblioteca ecc. Il comitato dispone già di una somma abbastanza rilevante; più di ventimila lire che saranno accresciute coi proventi di feste, recite straordinarie, conferenze, concerti, esumazioni che si faranno a pro del fondo pel museo. Questo, d'altra parte, non potrà esser visitato che a pagamento, venendo certo a costituire un museo del teatro d'importanza, più che cittadina e nazionale, internazionale.

★ Alla Colombaria — Domenica scorsa la secolare Società tenne adunanza; ma non, come sempre, nei suoi caratteristici e simpatici locali, sì bene nell'antica Compagnia del Nicchio, ora adibita a vastissimo magazzino del R. Museo Archeologico. Qui, dove gli invitati giungevano attraverso il magnifico giardino popolato di tombe e di marmi rallegrato di fiori e di sole, Luigi Adriano Milani ha dottamente parlato degli scavi che fino dal 1908 il principe Tommaso Corsini conduce presso alla sua villa della Marsigliana, in Maremma, in una vallatella del Camerone, detta la *Banditella*. In poco più di cinque anni sono state messe in luce circa cinquanta tombe a pozzetto, a fossa, a circolo (oltre una a tumolo, poco più in su, verso Macchiabuia) tutte appartenenti ad una necropoli che si può datare tra il IX e il VII secolo. Da questa datazione il Milani acutamente congettura trattarsi forse della necropoli dell'antichissima città di Caletra, la quale scomparsa in tempi remoti lasciò il suo nome a quel territorio ove poi nel II secolo sorse Saturnia. Di massima importanza diventa quindi la scoperta del principe Corsini, che da cinque anni con giovanile entusiasmo ha ripreso gli scavi nei suoi vasti possessi maremmani, donando poi tutto quanto il materiale raccolto al museo fiorentino. Materiale in tal quantità — affermava il Milani — da costituire da solo un intero museo. E per la qualità basterà ricordare che l'anno passato una di queste tombe ha dato l'ormai famosa *Fibula Corsini*, tutta d'oro, con le gallinelle accoccolate, di squisito lavoro. E quest'anno la tomba detta della *Perazzetta*, a trecento metri dall'altra, entro il vasto circolo di pietra, ha rivelato un materiale di importanza somma: uno scheletro di guerriero disteso sul lettuccio di ferro (il primo che si conosca) tra due carri da guerra, uno dei quali accompagnato dalla bardatura completa, costituita da numerosissimi pezzi di bronzo abilmente e finamente lavorati, e, tra l'altro, da due sellini di bellissimo modello, da due morsi snodati e da due piacche, ove a sbalzo sono raffigurati due guerrieri ispirati ai rilievi ionici arcaici. Una lancia di ferro, una di bronzo, alcune fibule di elettro e qualche ceramica completano l'arredo funebre che il Milani illustrò e mostrò agli uditori insieme con quello, già in parte noto della tomba della *Fibula Corsini*. Gli uditori, aderendo al suo invito, plaudirono alla generosità del munifico principe, augurandogli altre così fortunate scoperte.

★ « Agrippina minore ». — A. Pelaez d'Avoine ha dato alla sua nuova opera di teatro rappresentata martedì sera dalla Compagnia dei grandi spettacoli al Politeama Nazionale, il nome di Agrippina minore, la figlia di Germanico, la moglie di Claudio, la madre di Nerone. Bisogna subito riconoscere che il Pelaez non si lascia spaventare dalle grandi figure e dalle grandi catastrofi storiche. Questa sua *Agrippina* viene infatti dopo il suo *Napoleone* e testimonia così di un coraggio di cui egli non si è ricreduto e che non può non onorarlo. È doveroso e facile convenirne. Meno facile è accordare al Pelaez che gli ultimi suoi lavori siano « tragedie ». *Agrippina minore* è puramente e semplicemente uno « scorcio storico » portato sulla scena con abilità e con dignità: è un capitolo di storia sceneggiato più che interpretato e ripercorso con afflato tragico. Il capitolo è quello che si riferisce all'odio e alla gelosia che Nerone ed Agrippina nutrono l'uno per l'altra, l'odio — precisa il Pelaez — che i Giulii dai quali Agrippina discende sentono verso gli Enobarbi, che dettero vita a Nerone, l'odio che gli Enobarbi contraccambiano ai Giulii e che condurrà Nerone a fare uccidere sua madre. I fatti ci [illegible] noti e ci è ben noto almeno nei suoi lineamenti tra[illegible] il vero protagonista della « tragedia » che non è [illegible] fatto Agrippina, è Nerone. Il Pelaez ci ha dato naturalmente un'Agrippina accorta e violenta, astuta e sensuale (resa assai bene da Evelina Paoli) e ci ha dato il solito Nerone, crudele e capriccioso dominatore, imperatore che velleità di poeta e di tragedo, scolaro e maestro di Anneo Seneca che il Pelaez pone in scena senza approfittare abbastanza della sua presenza: un Nerone un po' più nevrastenico degli altri, come si conviene ad un Nerone rievocato nel secolo ventesimo. Nessun rilievo degno di nota se non la brevità dello scorcio (due atti invece di tre), e la sobrietà del discorso che spesso ha felici atteggiamenti classici. Gualtiero Tumiati ha però interpretato la figura di Nerone più romanticamente che classicamente. Non avrebbe nociuto alla sua interpretazione una maggior compostezza di lineamenti e di movimenti. Il pubblico, veramente troppo scarso, è però rimasto assai soddisfatto del « colpo d'occhio » che il Pelaez gli ha permesso di godere della storia di Nerone ed ha applaudito con vivacità alla fine di ogni atto.

A. S.

★ La commedia dell'uomo che sposò la donna muta. — Soltanto uno spirito nutrito di piacevolezze sarcastiche e di cultura insieme squisita, festevole e pungente come quello di Anatole France poteva pensare a portar sulle scene la gaia storia dell'uomo che sposò la donna muta e ignaro della sua felicità volle far sì che ella parlasse e quando ella parlò, per non affogar nel fiume delle sue parole non trovò altra via di scampo che chiudersi gli orecchi per sempre e diventar sordo. La storia è antica: è il frutto d'una maliziosa sapienza popolare e Rabelais l'ha onorata aggiungendola a quella letteratura copiosissima che commenta e lamenta l'eccessiva ed irreparabile loquacità del bel sesso. Si può far parlare una donna muta, ma non si può più far tacere una donna che ha cominciato a parlare. Il giudice della favola che Anatole France ha ripresa con tanta maestria e che la Compagnia diretta da Gualtiero Tumiati ha rappresentato al nostro Politeama nella traduzione di G. Gabrielli, il giudice avaro, occhialuto, leguleio più che giudice, ha dovuto provare a sue spese che l'uomo deve esser lieto del mutismo della sua sposa e che non c'è beneficio al mondo che valga il beneficio del silenzio tra le pareti famigliari. Mal per lui se ha creduto di servire alla propria felicità chiamando i medici e chirurghi mulierani a render la parola alla moglie. Non si salverà più se non con la perdita di sé stesso o almeno con la perdita del suo udito, il che se non altro gli permetterà, bisogna riconoscerlo, di cominciare a redigere le sue sentenze senza aver inteso le querimonie delle parti contendenti cioè di far giustizia, secondo la regola, facendo a meno di sapere quale sia la giustizia; e gli consentirà di non udir la moglie, non solo, ma nemmeno i medici che vorrebbero esser pagati delle loro miracolose operazioni.... Io credo, però, che se il buon giudice della favola avesse avuto per moglie una donna che avesse parlato così graziosamente e con vezzi e moine di tanta ingenua e fresca eleganza come ha parlato la signora Berti-Masi nella rappresentazione dell'altra sera, egli non avrebbe imprecato troppo contro l'eccessiva favella della consorte. L'avrebbe lasciata parlare, anzi, con molto compiacimento, ed avrebbe mandato all'aria i suoi scartafacci e le sue pandette per occuparsi più di lei che delle beghe dei litiganti e dei doni dei postulanti. Pur troppo la recitazione perfetta della Berti-Masi ha dato invece altra consistenza alla morale della favola e della commedia: nemmeno la bellezza e la grazia valgono a scusare una parlantina precipitosa e continua come quella femminile. La loquacità femminile è insopportabile ed imperdonabile, sempre, in modo assoluto. È la morale della favola e della commedia, alla quale non siamo affatto obbligati di credere. Quel che ci corre l'obbligo di credere in ogni modo è che, come ci è stata riesposta da Anatole France, la storia è piena di giocondo sale e colorita di limpidi colori di modo che se non può più ammaestrare, sa ancora squisitamente divertire.

A. S.

★ Le persecuzioni contro i santi. — I santi han spesso vissuto sotto la minaccia della scomunica ed hanno conosciuto talvolta, anche quelli canonizzati, le censure dell'autorità ecclesiastica. Sant'Atanasio, condannato da parecchi concilî e deposto dal suo seggio di papa d'Alessandria, passò sette anni in esilio. San Benedetto, appena nominato abate di Vicovaro poco mancò non fosse imprigionato dai monaci. San Grisostomo fu scomunicato e cacciato da Costantinopoli. La elezione di San Damaso al seggio pontificio di Roma fu tragica. Centotrentasette dei suoi elettori perirono assassinati. Sant'Epifanio durante un sermone a Gerusalemme fu espulso dalla cattedra da un vescovo contro il quale, è vero, egli parlava pubblicamente. Sarebbe facile — riferisce l'*Atlantic Monthly* — di dare una lunga lista dei santi che furono biasimati, criticati, combattuti. Molti santi non soltanto ebbero contro di loro l'odio dei pagani, ma anche dovettero sopportare la persecuzione dei loro uguali fratelli. Questo si spiega, naturalmente, [illegible] eterna contradizione tra l'individuo e le istituzioni che sono d'essenza conservatrice e specialmente fatte per i temperamenti medii. Il santo non è un uomo ordinario; ha una visione nuova del dovere. Ora è un mistico che sdegna le cerimonie, ora è un riformatore che le vuol modificare, ora è uno scolastico che inquieta il prossimo facendogli letture d'antichi testi dimenticati, oppure, infine, il santo è un santo che esaspera coloro che gli avvicinano per il suo pietismo e il suo silenzio che è interpretato come una critica. Lo scisma dei donatisti non è che una sequela interminabile di lotte di vescovo contro vescovo, di chiesa contro chiesa, mutue scomuniche di uomini integri, pii, di coscienza scrupolosa. In mezzo a tante battaglie gli sventurati santi dovettero passare attraverso vicissitudini molto crudeli. Così fu durante i dissidi religiosi protestanti. Lutero e Calvino furono gettati fuori dalla chiesa e fondarono altre chiese. La loro storia è una storia di battaglie che cominciano con Wykliffe e terminano col generale Booth e l'« Esercito della Salvezza ». L'espulsione dei non conformisti dalla chiesa inglese è stata considerata da uno storico ecclesiastico, l'Hanson, come « la più miserabile persecuzione che la storia abbia dovuto registrare ». La storia più recente ci offre esempi di altre lotte, di altre scomuniche, di altri ostracismi. Newmann, dopo lasciata la chiesa d'Inghilterra per quella di Roma grida: « O amici miei, chi m'è rimasto di voi? » e tutti sanno quanto dové soffrire sino alla scomunica il padre Tyrrell che fu del Newmann seguace e discepolo. Tutta la storia delle religioni è, si può dire, la storia delle continue persecuzioni che i santi, i pii, gli asceti, gli apostoli, di qualunque terra, di qualunque fede, di qualunque tempo han dovuto subire a malgrado della loro santità.

★ Un libro italiano di etichetta dei giorni di Shakespeare. — Le convenienze e le buone regole sociali dell'Italia nella seconda metà del secolo decimosesto debbono interessare naturalmente gli studiosi di Shakespeare perché è risaputo che allora nessun giovine inglese della buona società si considerava ben educato e perfettamente equipaggiato per la vita se non aveva passato almeno qualche tempo nella penisola. La letteratura elisabettiana è piena infatti di allusioni al frequentissimo costume dei viaggi in Italia. Si sa che qualche commentatore di Shakespeare, tenendo conto che diversi caratteri del suo teatro sono italiani, è giunto perfino a sostenere, per quanto senza poter addurre buone prove, che Shakespeare dové anch'egli compiere il suo bravo viaggio in Italia. Ma il grande drammaturgo può benissimo essersi impregnato della atmosfera italiana anche senza scender nella penisola ed oggi Edward Sullivan nella *Nineteenth Century* scrive un articolo per additare ai critici un libro italiano che poté essere famigliare allo Shakespeare e può averlo aiutato a tratteggiare alcuni dei suoi caratteri ed alcune delle sue scene di vita italiana. Si tratta del libro *La civil conversazione* di Stefano Guazzo pubblicato a Brescia nel 1574, poi tradotto in francese da F. Belleforest e G. Chappuys nel 1579 e subito dopo tradotto in inglese da George Pettie. Il libro dové ottenere molto favore perché un'altra edizione ne fu stampata nel 1586. Questo libro della *Civil conversazione* non era certo la sola opera del genere che i lettori inglesi potessero leggere per informarsi della vita sociale italiana. Thomas Hobby aveva tradotto *Il cortegiano* di Baldassar Castiglione e Robert Peterson aveva pubblicato una versione del *Galateo* di Monsignor della Casa. Il *Cortegiano* era anzi considerato come la più importante opera del genere dei giorni di Shakespeare. Roger Asham la lodava e la consigliava come l'unica opera che i giovani inglesi potevano e dovevano seguire se volevano raggiungere il massimo grado della loro compitezza, se anzi volevano risparmiarsi di fare un viaggio, che altrimenti sarebbe stato necessario, nella penisola. Ma nessuno finora, nemmeno William M. Rossetti che ha scritto un interessante volume su *I libri della cortesia italiana*, aveva posto mente a questo libro di Stefano Guazzo che deve certamente aver avuto un'influenza non dissimile da quella del *Cortegiano* e in ogni modo considerevole. Il Sullivan nel suo articolo, facendo una analisi abbastanza ampia di quest'opera, ricorda che il Guazzo fu un cavaliere compitissimo, conoscitore dei circoli di corte, patrono ed amante delle belle lettere, fondatore dell'accademia degli Illustrati di Saluzzo. La sua opera è scritta in forma di dialogo ed interlocutori sono Roberto Guazzo, un fratello minore dello scrittore, e Annibale Magnacavalli, un famoso medico di Saluzzo. Essa rivela una conoscenza dei costumi mondani e dei caratteri umani che non potrà sfuggire a quanti si occupano di quel tempo e in genere dei libri di « cortesia ».

★ Gobineau, Nietzsche e Wagner. — Tutte le idee di Gobineau su l'ineguaglianza delle razze umane, sull'esistenza di razze superiori e dominatrici che hanno il diritto di comandare alle altre e il dovere di mantenersi pure, sull'assurdità dei principî democratici d'uguaglianza, si ritrovano nelle opere di Federico Nietzsche, almeno in quelle che sono posteriori alla sua rottura con Wagner, nel 1878. Senza dubbio — scrive la *Nineteenth Century* — la forma non è più la stessa, le teorie che il Gobineau aveva posatamente e ingegnosamente sviluppate ricompaiono in Nietzsche sotto forma d'apostrofi, d'imprecazioni, di slanci lirici, di paradossi. Ma la sostanza, secondo alcuni critici, resta la stessa. Nietzsche si contenta di esagerare le idee del Gobineau e trarne le conclusioni più scandalose. Nietzsche non nomina mai il suo predecessore e non possedeva nessuna opera di lui nella sua biblioteca quale l'abbiamo conservata nell'Archivio Nietzsche a Weimar. Il dottor Kretzer, quando preparava la sua grande opera sul *Conte di Gobineau*, interrogò la sorella di Nietzsche e questa gli rispose che ella si ricordava d'aver letto al fratello il *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* a Basilea durante l'inverno 1877-1878. Ella si ricordava che Nietzsche aveva molto deplorato la morte di Gobineau alcuni anni più tardi ed aveva detto: « Egli non è più e ci rimangon pochi uomini che lo valgano!... ». La stessa sorella di Nietzsche ha detto che il fratello sentì parlare per la prima volta del filosofo francese dalla sua amica Malwida von Meysenburg e che si fece perciò subito leggere il *Saggio sull'ineguaglianza*, ma ella assicura che egli si interessò pochissimo alle opere e alle idee del Gobineau. Invece il professor Overbeck di Basilea, vecchio ed intimo amico di Nietzsche, raccontò al dottor Kretzer che Nietzsche durante il suo professorato a Basilea parlava spesso di Gobineau e lo teneva in alta stima tanto ch'egli poté credere che relazioni personali ci fossero state tra i due scrittori.... Quanto a Wagner, il conte di Gobineau lo conobbe all'inizio del 1877, a Roma, e fu presentato a lui da Don Pedro imperatore del Brasile. Nel 1880 Wagner e Gobineau, che si era allora ritirato dalla diplomazia, s'incontrarono di nuovo a Venezia e questa volta si legarono d'una vera amicizia. Il filosofo ammirava già appassionatamente il genio del grande musicista e il musicista, che s'occupava anche di filosofia, lesse una dopo l'altra tutte le opere del Gobineau e cominciò a diffonderle e a lodarle tra i suoi amici. Gobineau ricevette due volte l'ospitalità di Wagner nella villa Wahnfried a Bayreuth nel 1881 e nel 1882 e quando morì i giornali di Bayreuth gli consacrarono lunghi eccezionali necrologi. Il professor Schemann, fondatore e primo presidente della *Società Gobineau*, fu convertito al gobinismo proprio da Riccardo Wagner ed oggi tra i « gobinisti » si trovano molti tra i più influenti wagneriani. Il *Saggio sull'ineguaglianza* era certo degno di ispirare tanta ammirazione quanto le opere di Wagner.

★ Camillo Lemonnier. — Con la morte di Camillo Lemonnier, avvenuta in questi giorni a Bruxelles, il Belgio perde uno dei suoi più illustri scrittori. Il Lemonnier — ricorda il *Temps* — era nato ad Ixelles, sobborgo di Bruxelles, il 24 marzo 1847 e si era gettato nella battaglia letteraria a venti anni. Egli visse lungamente in uno dei più bei paesi valloni, a Profondeville, sulla Mosa, e fu qui che egli raccolse le sue prime impressioni della natura e fu di qui che egli si recò un mattino del 1870 a Sédan, all'indomani della battaglia per crearne un libro notevole che ha per titolo *Les Charniers*. La letteratura belga d'ispirazione belga era allora inesistente. Camillo Lemonnier raccolse intorno a lui, con Edmondo Picard, le forze giovani che si rivelavano e che dovevano determinare dopo le lunghe lotte del giovane Belgio, quella bella rinascita delle lettere belghe che s'è affermata poi con Maeterlinck, Van Lerberghe, Albert Giraud, Ivan Gilkin, Georges Rodenbach, Verhaeren e tutti gli scrittori della generazione nuova oggi in piena maturità. Fu a Parigi che s'affermò la fama del Lemonnier, a Parigi dove egli viveva gran parte dell'anno e dove collaborò a molti giornali. Come altri romanzieri della sua generazione, egli subì molto l'influenza dello Zola e tutta una parte della sua opera: *Un Mâle*, *La Mort*, *Happe-Chair*, *M.me Lupar* e specialmente *La fin des bourgeois* porta l'impronta nettissima del naturalismo. Più tardi, quando sopravvenne il periodo simbolista, dal 1890 al 1896 egli fece una sensibile evoluzione e dette opere in cui si trovano pagine di molta grazia: *Le sang et les roses*, *Le petit homme de Dieu*, *Le vent dans les moulins*... Si è rimproverato a Camillo Lemonnier la facilità con la quale subiva le influenze letterarie più diverse, ciò che faceva talvolta dubitare della sua originalità, ma egli aveva indubbiamente virtù magistrali di narratore e di stilista. I suoi *Noëls flamands* restano un modello del genere. La sua grande opera sul Belgio è diventata classica. Infine come critico d'arte egli lascia studi su Courbet, su Constantin Meunier che fu suo amico, su Alfred Stevens e i maestri della scuola belga contemporanea.... Camillo Lemonnier fu sino all'ultimo, risolutamente, un indipendente, indifferente ed anche ostile a tutte le forme d'incoraggiamento ufficiale della letteratura benché un giorno, senza averlo richiesto, gli fosse conferito un gran premio letterario. Mentre a quasi tutti gli scrittori belgi sono accordati onori e riconoscimenti ufficiali, il Lemonnier fu sempre orgoglioso di proseguire da sé il suo cammino. Egli non volle accettare alcuna sinecura, nemmeno nelle ore difficili della sua vita ed è morto in una clinica chirurgica senza aver avuto altri onori se non quelli da sé stesso conquistatisi col lavoro. La letteratura francese del Belgio per questo perde in lui, oltre che uno stilista e un romanziere scrupoloso, un uomo di carattere adamantino.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 26 — 29 Giugno 1913 — Firenze

SOMMARIO

UN LIBRO POSTUMO DI ALFRED DE VIGNY

Nessuno dubita ormai che i lunghi anni di silenzio e di solitudine che Alfredo De Vigny si impose dopo il suo ingresso all'Accademia, e il trionfo del suo *Chatterton*, siano stati anni di struggimento sentimentale e di travaglio intellettuale, anni pieni di avvenimenti interiori di cui le note del *Journal d'un poète* danno significativa testimonianza. Invano il poeta aveva voluto, obbedendo al comando della sua stessa Musa pessimista, sottrarsi agli atti ed ai fatti del mondo; allontanarsi dalla realtà, cioè dall'illusione; rinchiudersi in una «santa solitudine» facendo tacere ogni sua voce e ponendo tregua ad ogni sua opera, persuaso che il mondo è nemico al poeta, che la società non può comprendere il valore dell'anima serafica del poeta. La passione delle idee egli non poté estirparla dal suo cuore e dalla sua intelligenza, fu più forte di lui, lo dominò suo malgrado, ed egli si trovò in piena balìa delle sue riflessioni, delle sue immaginazioni, ostinato a non esprimerle, a non estrinsecarle e pur costretto a concepirle e a soggiacere al loro fascino più forte della sua volontà. Sbarrare le porte e le finestre dell'officina poteva forse dire per fine per sempre all'ansia dei mantici, lasciar spegnere i fuochi dell'alta fucina, lasciar raggelare e irrugginire il martello sull'incudine? L'officina che parve all'esterno muta, squallida, dimenticata, internamente vibrò dell'antico fuoco del pensiero non mai spento e sull'incudine tormentata continuarono a battersi e ad affinarsi i più complicati strumenti dell'intelligenza.

Un volume postumo del De Vigny, *Daphné* pubblicato oggi da un devoto editore, il poeta Fernand Gregh, per i tipi del Delagrave, ci dimostra inoppugnabilmente che il travaglio testimoniato dal *Journal d'un poète* non fu senza frutto reale, e che anche negli anni del suo silenzio e del suo allontanamento dal mondo il De Vigny continuò ad affrontare quei perigliosi problemi che avevan nutrito la sua Musa d'affanno e di disdegno, continuò a concepire ed a preparare opere che se non videro la luce, non furono per questo meno vive e meno urgenti nell'intimo suo.

La pubblicazione di *Daphné* è quindi per noi un avvenimento letterario di primo ordine; è il ritorno tra noi d'un altissimo poeta con una voce condannatasi per ventotto anni al silenzio dopo aver tentato le più nobili cime della bellezza, le più profonde voragini della fatalità; è la riapparizione d'un immortale che volle condannarsi alla morte anche da vivo.

Purtroppo *Daphné* ci appare come una lotta tra la morte e la vita. Essa non è che un lungo episodio della grande opera sulla quale per molti anni il De Vigny meditò e che egli avrebbe voluto darci un episodio preceduto da tre capitoli o meglio da tre frammenti, parti di un tutto che appena riusciamo ad intravedere, e seguìto da un altro manipolo delle annotazioni di cui il *Journal d'un poète* ci aveva offerto saggi così interessanti, ma annotazioni anche più frammentarie e saltuarie, che il più delle volte assillano la nostra curiosità senza soddisfarla. L'episodio di *Daphné* è invece in sé completo e concluso sebbene al poeta sorridesse l'idea di renderne ancora più concisa la magnifica prosa in una revisione successiva; in *Daphné* abbiamo un racconto che se risente ancora alquanto della difficoltosa concezione e condensazione delle idee può di nuova luce illuminarci l'arte del poeta pensatore di *Eloa*, delle *Destinées*, di *Stello*.

Noi sapevamo, per diversi accenni trovati nel *Journal d'un poète*, che il De Vigny stava meditando intorno ad un'opera che avrebbe portato per titolo *Daphné*, ma non sapevamo di che si trattasse e solo pochi intimi di Louis Ratisbonne, l'esecutore testamentario del poeta, eran giunti a conoscere che un manoscritto inedito con questo titolo esisteva. Alcuni avevano pensato che Daphné fosse la figlia di Peneo amata da Apollo e ne parlavano come d'una nuova eroina del De Vigny senza per questo riuscire ad immaginare in quale intreccio di casi e di idee l'arborea fanciulla mitologica fosse stata rievocata dal poeta romantico.

Oggi, uscita finalmente questa *Daphné* dalle mani del Ratisbonne e del Trefeu che gli succedette nell'incarico di provvedere agli scritti e alle carte del poeta, possiamo finalmente sapere che nell'opera non entra per niente la fanciulla tessalica, e che Daphne è una bellissima cittadina piena di parchi e di giardini presso Antiochia in Siria dove il De Vigny fa raccogliere gli interlocutori di un dialogo filosofico-religioso che si svolge intorno alle gesta ed ai pensieri di Giuliano l'Apostata che appare tra i protagonisti della storia e ne è, anzi, il più importante.

Daphné porta per sottotitolo: *Seconda consultazione del dottor Noir* e si riannoda perciò immediatamente alla *Prima consultazione del dottor Noir* che è *Stello*. È noto che cosa rappresenti *Stello* nella produzione del De Vigny. Esso è un dialogo interrotto da tre lunghi racconti intesi tutti a dimostrare che ogni potere politico è non solo alieno dal poeta, ma gli è ostile e che il poeta è una vittima della società la quale lo conduce al suicidio per follia e per fame, quando non gli dà essa stessa direttamente la morte. I tre lunghi racconti non sono che tre esempi che debbono dimostrare questa verità: gli esempi dei poeti Gilbert, Chatterton, Andrea Chenier. Gli interlocutori del dialogo sono Stello e il dottor Noir: Stello è il poeta, l'uomo d'immaginazione e di sentimento; il dottore è l'uomo di ragionamento, l'uomo della realtà: il primo è la poesia, il secondo è la vita, il primo è l'ammalato di sogni e di fantasie, preda continua alle febbri e alle esaltazioni dell'anima, il secondo è il «medico delle anime» che le trascina, per guarirle, giù dall'ideale e le pone in faccia alla fredda disperazione del reale. Stello vorrebbe occuparsi di politica, entrare nella vita, penetrare tra gli uomini, poeta ed apostolo. Il dottor Noir gli mostra con i suoi racconti che il poeta deve essere un solitario, deve compiere la sua missione lontano dal mondo, perché ogni società è interessata a schiacciare il poeta, voce della coscienza, immagine divina.

Ora il dottor Noir e Stello si ritrovano in *Daphné* o meglio nei tre capitoli frammentari che precedono l'episodio di *Daphné*. Essi si ritrovano ancora a discutere e questa volta non più di poesia, ma di religione, di filosofia e di morale. Il problema non riguarda più la possibilità dell'ingresso del poeta nella vita politica, delle relazioni tra società e poesia, ma è un problema nuovo concluso in questa domanda: «Che cosa bisogna insegnare agli uomini per renderli felici?»

Come s'è detto, *Daphné* non è che un episodio in forma di dialogo: esso avrebbe dovuto venir incorporato con altri due racconti in un'opera assai complessa e lunga in cui il De Vigny avrebbe voluto dare del problema della fede e della morale una soluzione consimile a quella ch'egli aveva dato della poesia. Come il poeta così l'apostolo religioso, il moralizzatore viene osteggiato dalla società e deve quindi ritrarsi dalla società in uno sdegnoso isolamento. L'opera avrebbe dovuto intitolarsi — lo apprendiamo dai nuovi frammenti del *Journal d'un poète*. — *Emanuele* o *Samuele* o *Cristiano* e la conversazione del dottor Noir e di Stello avrebbe impostato tre racconti riferentisi rispettivamente a Giuliano l'Apostata, a Melantone, a Rousseau e chiusi tutti in un più vasto racconto il cui protagonista sarebbe stato appunto, a quanto pare, un Emanuele, il nuovo riformatore dei tempi nostri, un apostolo d'origine ebraica il quale, desideroso di farsi cristiano, si sarebbe ritratto dal suo proposito vedendo il modo con cui i cristiani adoperano la loro religione ed attuano il Cristianesimo. Non sappiamo con precisione per quanti e quali gradi prima di slargarsi in tal modo l'idea di questa «seconda consultazione» sia venuta passando nella mente del poeta. La concezione del *Cristiano* pare siasi completata nel 1842, mentre l'episodio di *Daphné* dovrebbe riportarsi al 1837, cioè a cinque anni dopo la pubblicazione di *Stello*. Questo sappiamo fuori di dubbio: che l'idea fondamentale dell'opera è da scorgere in certe parole che il De Vigny scrive nel suo diario: «Nell'*Emanuele* io dico alle masse ciò che in *Stello* ho detto agli uomini del potere: Voi siete freddi, voi non avete altro Dio che l'oro, voi chiudete il vostro cuore e la vostra porta a coloro che vogliono servirvi, epurarvi, elevarvi. Voi li costringete alla disperazione con la lentezza con cui accettate le idee. Coloro che sono stati d'una natura elevata si sono pentiti d'essersi dedicati a voi. I più sensibili ne sono morti nell'*azione*. *Ordinanza* o conclusione: Se voi siete abbastanza grande per far delle opere filosofiche, non fatelo che isolandovi dalla vostra nazione, che gettandole dal vostro nido inaccessibile....».

Ma i nuovi frammenti del *Journal* che son posti nel nostro volume in appendice a *Daphné* purtroppo non fanno altro che metterci dinanzi le prove dell'ardore che il poeta poneva a pensare la sua opera nuova: non ce la dichiarano a pieno ed a fondo, sono abbozzi di piani, son frasi tronche, appunti bibliografici, spunti di dialoghi, desideri, aneliti che noi non abbiamo più la possibilità di veder concretati ed integrati, e intorno ai quali sarebbe arrischiato voler troppo argomentare e sofisticare. Noi dobbiamo contentarci di veder un po' di chiaro in *Daphné* lamentando di non avere, invece del primo episodio soltanto, l'opera maggiore che lo includeva.

Perché Alfredo De Vigny non ha saputo resistere al desiderio di scrivere *Daphné*, l'episodio di Giuliano l'Apostata, mentre ha rinunciato all'opera maggiore cui tuttavia lo spingevano, evidentemente, i fatti politici e le condizioni morali del tempo suo e le idee e le idealità lamennaisiane che intorno a lui facevan tanto rumore e riponevano in discussione i fondamenti della fede e della morale? Perché il De Vigny è stato sempre innamoratissimo di Giuliano l'Apostata, dell'imperatore romantico, dell'imperatore poeta che nella torbida anima pesò le sorti del paganesimo e del cristianesimo e, fingendo il secondo, amò disperatamente ed esteticamente il primo e presenta tuttora con le ambiguità del suo carattere con le vicende della sua vita l'immagine d'un avvincente, appassionato ed appassionante giovane eroe. A venti anni il De Vigny avrebbe voluto far rappresentare una tragedia intorno a Giuliano. La scrisse, poi la bruciò, dicendo che essa gli era riuscita tale che nessun Governo gli avrebbe permesso di portarla sulle scene. Di Giuliano egli diceva: «è stato l'uomo la cui parte, la cui vita, il cui carattere più mi sarebbero convenuti nella storia». È chiaro che il romanticismo di Giuliano dovette sempre impressionarlo per quell'*ardor* della poesia e insieme delle idee, per quell'istintivo ed ostinato bisogno di apostolato morale, per quel continuo affrontare e tentare il mistero della vita e di Dio che gli pareva lo accomunassero quasi al giovane imperatore il quale torniva una strofe con la stessa cura con cui preparava un piano di battaglia e sfidava il Galileo come avrebbe sfidato un esercito di Galli o di Persiani.

Il De Vigny dunque sentì imperioso il bisogno di tratteggiare un quadro in cui la figura di Giuliano apparisse, e questo quadro è *Daphné* con la sua mescolanza di paganesimo e di cristianesimo, con quella barbarie orientale che si stempera in un cristianesimo dottrinale, separantesi in mille scuole e in mille teorie, in continuo combattimento contro sé stesso. Libanio, Paolo di Larissa, Giovanni Crisostomo, Basilio di Cesarea, un giovane ebreo Giuseppe Jechaiah, Giuliano, sono i protagonisti e gli interlocutori dei dialoghi, i quali si fingono riferiti in quattro lettere dal giovane ebreo ad un suo correligionario Alessandrino.

In *Daphné* Giuliano è rappresentato colpito fino al più doloroso turbamento dal modo con cui i dottori e i filosofi dilaniano la dottrina del cristianesimo e dal modo con cui la folla mescola paganesimo e cristianesimo, snervata, senz'ardore, noncurante, fondamentalmente irreligiosa e corrotta. Il carattere torbido del tempo e della folla, sono magnificamente fatti sentire dal De Vigny nei dialoghi tra Libanio, Crisostomo, Basilio e Giuseppe. Ma Libanio, il vecchio maestro, è il solo che sia acceso nel segreto del tempo, che abbia veduto come stia per morire non soltanto il paganesimo, ma anche il cristianesimo, così che quando Giuliano amarrito ricorre a lui per conforti spirituali il vecchio maestro non può non chiarire al giovane imperatore la verità che è apparsa luminosa a lui stesso. Una religione occorre perché occorre ed occorrerà sempre che la morale sia tramandata e conservata ricoperta e protetta da un velo di trasparenti immaginazioni e questa religione sia pure il cristianesimo poiché gli Dei dell'Olimpo son quasi tutti crollati. Ma quale cristianesimo? Non quello dei disquisitori, dei teorizzatori, dei sofisticatori, non quello ormai sailiato e straziato nelle lotte delle scuole, nelle diatribe e nei dibattiti dottorali, non quello trascinato per gli obliqui e tortuosi sentieri delle eresie, ma un cristianesimo franco, sincero, ingenuo, professato senza ambagi, abbracciato con cuore aperto e fermo, con mente rozza e dedizione assoluta: il cristianesimo dei barbari. È questa l'idea che abbraccia il Giuliano del De Vigny. Giuliano sente che solo i barbari possono salvare il cristianesimo dalla rovina, stringersi al petto robusto il Galileo di cui i dottori cristiani strappano da una parte e dall'altra a lembi la carne. I barbari gravi, rudi, stupidi, forti, feroci, essi saranno i veri cristiani, essi saranno i dominatori cristiani del mondo. Giuliano lascia che essi vincano, Giuliano si fa uccidere da loro, gridando: «Tu vinci Galileo!». Ma che importa ad essi che Giuliano sia morto anche per loro? Essi nulla comprendono. Nessuno comprende Giuliano....

È contento, però, il De Vigny di questo cristianesimo barbaro, di questa necessità di affidare ai barbari la parola del Galileo? Quel che ci interessa è di sapere ancora una volta qual'è l'intimo del poeta, quali risonanze del suo cuore e del suo tempo il poeta trova nel cuore e nel tempo antico. Ora il De Vigny è sempre il triste, lo sdegnoso, il pessimista. Come quei cristiani d'Antiochia somigliano ai cristiani del 1830 e del 1840! Se egli è Giuliano, egli è anche Paolo di Larissa che annunciando ai barbari la morte dell'imperatore li saluta apportatori di tenebre notturne, grida loro ch'essi portano per stendardo una forca credendola una fiaccola, alzano la croce come una mazza enorme per colpire e battere dinanzi a loro, gregge cieco e violento. Giuliano aveva voluto, secondo il De Vigny, render l'ellenismo capace di assorbire il cristianesimo togliendo al cristianesimo quanto aveva di umiliante, di castigatore e accogliendo invece quanto aveva di forza e di conforto. Ma l'apostolo non è compreso come non è compreso il poeta. E il poeta eccolo soccombere come Giuliano. Che può fare il poeta del 1830 e del 1840 per riformare il cristianesimo, per risollevare il cristianesimo? Nulla. Nemmeno scrivere l'*Emanuele*. Sarebbe inutile. Al poeta e all'apostolo, il silenzio, l'isolamento. Per questo Alfredo De Vigny non ha completato l'opera sua. *Daphné* ci resta come un'oasi d'intelligenza, arrisa di eloquenti discorsi, col tempio d'Apollo incoronato dal volo di profonde eloquenze in politi periodi e in armoniosi pensieri, dominata tuttavia dal triste e nero fato dell'inutilità della bellezza e della grandezza, fastigio diroccato dalle stesse mani che vollero alzarlo, colonna d'un propileo che non fu più sollevato verso il sole e che ora occupa un'ombra mortale.

Ma chi voglia riconoscere, ancora una volta, in Alfredo De Vigny, il poeta delle grandi preoccupazioni e delle grandi visioni, il pensatore dei romantici, il poeta filosofo, deve ricercarlo in questa *Daphné*, ultima figlia del suo amore febbrile e della sua gelida disperazione.

Aldo Sorani.

L'impressionismo ritmico avvenire e la Toccata antica

Ho visto che qualche critico, parlando di una recente definizione dell'impressionismo, di indole piuttosto psicologica che estetica, tentata dal Cahn-Speyer nell'ultimo fascicolo (2°) della *Rivista Musicale Italiana*, fa lode all'autore di avere messo innanzi l'idea che l'impressionismo musicale non sia cosa recente, ma abbia le sue radici assai lontano nel passato.

A parte il fatto che l'impressionismo, quale è considerato da quello studioso straniero, per quanto esattamente definito — e anzi appunto per questo — è una entità astratta e non contiene in sé quella che a noi sembra essere la viva realtà storica, ci si vorrà permettere di accennare che, in Italia, si è affermata, assai prima che in Germania, la non attualità dell'impressionismo e la sua immanente storicità. Nel mio saggio di estetica *La vita musicale dello spirito* affermai appunto che l'impressionismo è cosa eterna dell'arte e presentai, come esempio, il noto primo preludio di G. S. Bach; quello stesso che si fece merito al Gounod di avere *completato* aggiungendovi la melopea della famosa *Meditation* trasformata in *Ave Maria*. Tuttavia, quando io dicevo così, pensavo soltanto al concetto corrente di impressionismo, che si riduce a quello di impressionismo armonico. Ma questo concetto mi si è rivelato troppo monco e arbitrario quando, facendo l'esegesi delle composizioni strumentali, sinora sconosciute agli storici, del Platti, del Galuppi, del Sanmartini, del Rutini e di moltissimi altri settecentisti, mi avvidi della vitalità (non sospettata da nessun teorico moderno) che possieggono ancora le teorie ritmiche dell'antica Ellade. Teorie le quali, raccolte forse e unificate da Aristosseno e pervenuteci vagamente sotto il suo nome, attraverso Bacchius e Aristide Quintiliano, sono particolarmente adatte a illuminare quello che a me sembra più caratteristico dell'arte musicale italiana: il senso della concatenazione e dello snodo ritmico, ossia il senso del *modulare* del ritmo. Il quale si contrappone al senso dello svolgimento tematico che è proprio dell'arte tedesca. Si badi, tuttavia, che gli Elleni guardavano soprattutto all'elemento metrico (corrispondente presso a poco alla battuta musicale in senso lato) mentre noi moderni dovremo considerare il ritmo propriamente detto (figurazioni ritmiche elementari, frasi e periodi ritmici).

Non mi diffonderò ora a parlare di queste teorie che saranno il nucleo principale di un trattato di melodia e ritmo, ma mi limiterò ad affermare che l'uso espressivo dell'antica modulazione ritmica degli Elleni - equivalendo allo snodarsi rapido e frequente, ma non discontinuo, di ritmi diversi - definisce uno stile nel quale ciò che domina è necessariamente l'instabilità del ritmo. Uno stile, dunque, nel quale si ha una momentaneità ritmica che si deve considerare come perfettamente analoga al *lirismo istantaneo* (o impressionismo) delle atmosfere armoniche debussystiche. È un lirismo labile e flessibile che là investe un aspetto della composizione, il ritmo, e qui un altro, l'armonia, mentre la necessità estetica che lo anima, nei due casi, è, in fondo, identica.

Ora, poiché si può di già avvertire una certa stanchezza e decadenza dell'impressionismo armonico, io non dubito che l'impressionismo ritmico, come fu cosa del passato, non debba diventare cosa dell'avvenire. E non mi meraviglia il fatto che questa mia intuizione estetica, mentre ha rinnovato di spiriti, per me e per coloro che sentono come me, non solo il valore della musica del settecento, ma anche quello di tutte le musiche italiane di fronte a quella germanica, abbia poi convinto, né più né meno che il rappresentante del futurismo musicale italiano, il maestro Balilla Pratella.

Vi sono idee semplici, e tuttavia capaci di abbracciare in sé stesse una gran somma di verità storica, che facilmente si impongono anche ai più indisciplinati pensatori.

E l'impressionismo ritmico, in confronto di quello armonico, ha il merito storico di essere il più antico, come quello che esisteva anche in tempi primitivi in cui l'armonia era ancora sconosciuta o pressoché ignota. E però esso racchiude in sé un valore esoterico ed esegetico, che è certo più puro e più originario di quello che può offrirci l'impressionismo armonico. In poche parole, esso ci si rivela, più di questo, capace di simboleggiare la dinamica germinale dello spirito estetico. Ma non è questo il luogo di farne la dimostrazione.

Mi basti soltanto l'accennare che, per quanto sta in me, io vorrei condurre gli artisti e gli ascoltatori di musiche, oltre che ad assuefarsi all'impressionismo ritmico, anche a sentire e a comprendere le parti più vibratili delle composizioni, che spesso sono anche le più vive: i così detti *passaggi*, vale a dire tutto ciò che è *idealmente* Toccata, in opposizione a tutto ciò che è tema e svolgimento tematico e che, dopo Wagner specialmente, richiama troppo esclusivamente l'attenzione dei musicisti.

Perché ho la convinzione — altri dirà l'illusione, poco importa! — che non solo gli artisti, ma anche i critici possano creare quelle che son dette le «sensibilità nuove». I critici passano per essere una specie di aventratori di città e di costruttori di monotoni rettifili, ma ci sono critici che amano invece i più arditi *tourniquets* e costruiscono le loro strade in terreni alpestri.

* * *

Ciò premesso, veniamo al concreto. Lasciamo da parte la metrica delle composizioni tragiche dell'Ellade, metrica fondata essenzialmente sulla metabola di ritmo accoppiata spesso a quella di *modo* e che ci rivelerebbe intuitivamente l'esistenza di un vero e proprio impressionismo (a dire il vero, metrico piuttosto che ritmico) determinato dal rincorrersi e dal sovrapporsi irrequieto degli affetti espressi dalla poesia. Lasciamo da parte anche le forme in cui, come nella Canzone o nel *Rondeau* trecenteschi, l'impressionismo ritmico si è per così dire solidificato, o piuttosto raggelato, in uno snodo fisso (quello della *volta* o del ritornello) in modo da perdere il suo carattere originario e da concretarsi in una specie di proporzione architettonica che fissa il ritmo generale e lascia all'inspirazione soltanto il palpito sottile del ritmo interiore del verso e del periodo strofico.

E non tocchiamo nemmeno delle altre forme di lirica integrale (cioè di poesia musicata) come il madrigale cinquecentesco o la frottola che pur son ricche, oltre che di modulazioni di battuta (metriche) anche di modulazioni ritmiche, e nel senso del più estroso impressionismo: soprattutto quelle di carattere scherzoso o pastorale.

Limitiamoci, invece, a considerare una *forma* disgraziata dell'arte musicale; disgraziata in quanto che non ha trovato sinora, presso gli storici e gli esteti, altra considerazione più profonda all'infuori di quella di essere una

forme di passaggio che prepara la Sonata. E questo in forza del solito comodo, ma alquanto imbecille, preconcetto evoluzionistico che domina ancora le storie della musica e persino i programmi estetici modernissimi dei caposcuola stranieri e dei loro giovani imitatori. Questa *forma* è la Toccata. Ma al solito occorre avvertire che lo storico che si trova di fronte a composizioni musicali di una data epoca, soprattutto italiane, dovrebbe sempre, se ha vera sensibilità estetica, sapere trasformare una forma, come appunto la Toccata, in una specie di « simbolo tecnico » riassuntivo anche di altre forme. Perché nella vita dello spirito estetico non vi hanno caratteristiche espressive isolate le une dalle altre e nemmeno esse si toccano o si intersecano tra di loro come tante zone circolari, ma sono piuttosto le une inerenti alle altre come una serie infinita di sfere entro altre sfere.

Lasciarsi trascinare dal titolo di un pezzo o dal suo schema ritmico-armonico e parlare partitamente di Ricercare, *Suite* o Sonata, come di entità a sé, è inutile, di fronte alla complessa e viva realtà della storia.

Così la Toccata è diffusa un po' da per tutto, più o meno episodicamente, nella musica del cinque-seicento e persino del settecento. La ritroviamo, passando alla sfera immediatamente concentrica, nelle così dette Intonazioni, specie di preludi organistici, nella Fantasia che è, secondo il vecchio Michele Prätorius, come una serie di piccole fughe una innestata nell'altra, nel Capriccio che è analogo alla Fantasia e nello stesso Ricercare da cantare e da sonare e nella Canzone da sonare e nella Sonata primitiva, per quanto queste ultime siano composizioni svolte da temi fissi e però di indole più strettamente contrappuntistica delle precedenti.

Perché essenzialmente la Toccata — e qui abbiamo l'ultima sfera che racchiude e comprende tutte le altre — è un'improvvisazione musicale o un pezzo che, per quanto elaborato, tuttavia dell'improvvisazione serba il carattere.

E consiste nello svariare improvviso di passaggi rapidi e lenti, di accordi, di arpeggi, di brevi frasi, vale a dire, insomma, di momenti lirici elementari che si snodano l'uno dall'altro senza schema prestabilito, ma secondo il capriccio della fantasia, senza rigor di battute, ma secondo il libero respiro lirico determinato a mano a mano dal progressivo concatenarsi di questi vari momenti.

Toccata viene da toccare, ripetono a sazietà gli storici, ma non si fanno a considerare quanto il nome sia espressivo. Il toccare, qui, è quasi *un diminutivo estetico* del suonare e vuole indicare la leggerezza, la labilità, la momentaneità di ciò che viene suonato, vuol significare che la musica non indugia in episodi, ma è essa stessa una serie inesausta di brevi episodi, un toccare e passar oltre che non aspira a lasciare impronte ritmiche bene delineate o ricordi melodici o armonici troppo definiti, ma si accontenta di indurre nel nostro spirito un'impressione vaga di continue sospensioni e di riposi momentanei, di lievi rapidità ritmiche e di fuggevoli note armoniche, di agevoli svolgimenti arpeggianti o di trascorrenti linearità elementari.

Se il lettore vuol farsene un'idea, non ha che ad impregnarsi di questo principio che può sembrare, ma non è, paradossale: che i nostri antichi compositori di Toccate erano dei veri e propri impressionisti di un impressionismo che oggi non si comprende più, ma verso il quale — ne sono sicuro — si tende irresistibilmente. E una volta convinto della necessità di non cercare in questi impressionisti quello che non può esserci, vale a dire l'architettura, la continuità, la liricità e altre simili astrattezze, ma di cercarvi soltanto la vita multanime, svariante, trascolorante, luminescente di un ritmo che, più ancora che linea, è vivo colore, allora può leggere, se crede, alcune delle Toccate ripubblicate dal Torchi nella sua nota *Antologia dell'arte musicale italiana* (volume 3°).

Non che io voglia imitare coloro per i quali questa *Antologia* è l'unica fonte storica e bibliografica, ma mi pare inutile rinviare il lettore a raccolte o a libri come quelli del Wasielewski, del Weitzmann e di altri, che difficilmente si trovano nelle biblioteche del nostro bello italo regno o in quelle dei soliti dissertatori di storia della musica.

Pensi poi il lettore che vi sono autori, come Bernardo Pasquini, dei quali nulla può dirsi perché le loro opere giacciono sepolte in biblioteche come quelle di Berlino o del British Museum, e il poco che se ne è pubblicato è più ad uso dei dilettanti che ad uso degli intenditori d'arte e di storia.

Il vecchio Andrea Gabrieli (circa 1510-1586) o Claudio Merulo (1553-1604) si possono studiare assai meglio di questo secentista toscano del quale sarebbe doveroso ristampare la raccolta completa delle opere (almeno delle migliori), raccolta che egli donò al nipote Ricordati e che andò dispersa, come si accennò, all'estero. Per concludere, io dovrei ridurmi, tanto per fare qualche cosa, a metter fuori alcune chiacchiere sull'argomento o a illustrare in iscorcio, con molti termini tecnici e moltissimi epiteti, lo stile, verbigrazia, del Merulo o del Rossi, del Diruta o del Frescobaldi.

Ma, per fortuna, io non avevo in animo di discutere di stili e di autori. Era invece mio desiderio di richiamare l'attenzione dei musicisti italiani sul fatto che la Toccata, vale a dire una delle più antiche composizioni organistiche e cembalistiche — e forse la più antica, data la sua maggiore semplicità ed estemporaneità in confronto del Ricercare — avesse di già chiaro in sé quello che ho affermato essere il principio vitale di tutta la musica italiana: il senso della modulazione ritmica ossia il contrapposto del principio, più esclusivamente tedesco, dello svolgimento tematico. Poliritmia da un lato, monoideismo o tendenza al monoideismo dall'altro! È troppo naturale dunque che gli italiani siano per eccellenza inventori di ritmi e di forme poliritmiche (Toccata, Ricercare, Sonata di tipo ritmico) e i tedeschi elaboratori *armonici* di ritmi (danze simmetriche) e armonisti e *strapazzatori* di forme musicali (Preludi, Fughe, Sonata di tipo armonico).

Così lo stesso Clementi, che passa per accademico e indubbiamente risente della decadenza dell'ultimo settecento italiano, è assai più ricco di ritmi e di trovate e di trapassi ritmici — vale a dire assai più impressionista — di un Mozart e anzi sino all'op. 40 (che data dal 1802) precede lo stesso Beethoven e ne è, può dirsi senza esitazione, l'inspiratore più notevole, accanto al Cherubini.

L'impressionismo ritmico, insomma, è diffuso un po' da per tutto nella nostra musica — e di riflesso e meno intensamente anche nella tedesca, mentre è quasi assente dalla francese — e comincia dai nostri più antichi organisti, culmina nei settecentisti sino a circa il 1760 (G. B. Sanmartini, Giovanni Platti, Baldassare Galuppi, Giovanni M. Rutini) e rinasce, timidamente, nei.... futuristi! E sia buon auspicio per l'arte nostra!

Il giorno in cui un giovane compositore italiano, invece di dedicarsi a comporre magniloquenti sinfonie pseudo-classiche, piene zeppe di svolgimenti tematici, avesse il coraggio di scrivere una semplice *Toccata per orchestra* in un solo tempo, quel giorno potrebbe preludere ad una vera rinascita dell'arte nostra. Perché questa Toccata ci direbbe che, in tanta povertà di invenzione ritmica e melodica, quanta ne dimostra l'arte moderna, vi ha chi si sente tanta fecondità inventiva da ritornare, con tutta la finezza e la minuzie della sensibilità moderna, allo spirito che animò la nostra grande arte e che è il più profondamente nazionale non solo, ma l'unico che possa dirsi veramente universale. Ma per arrivare a questo — ed ecco il mio monotono ma necessario *Delenda Carthago!* — occorre studiare il *folk-lore* nazionale, soprattutto l'antico, impregnarsene sino alla midolla e, a traverso di esso, comprendere le nostre antiche musiche!

Fausto Torrefranca.

Madame de Staël nelle sue Memorie

Fra i due celebri ritratti che si conoscono di Madame de Staël, uno della Vigée-Lebrun, fatto a Coppet nel 1807, che la rappresenta in figura di Corinna con in mano la lira, e l'altro col turbante in testa e il famoso ramoscello tra le dita, opera notevole di Gérard, quest'ultimo deve aver dato lo spunto a Enrico Heine per tutto quel foco d'artifizio di motteggi e di frizzi brucianti che si possono leggere nelle prime pagine delle sue *Geständnisse*. Quel turbante, che aveva provocati tanti *bon-mots* dello spirito francese, aveva pure servito al motteggiatore tedesco per fare la caricatura della Staël, rappresentandola come la « Sultana dello spirito » che, in un tempo in cui il « Sultano della materia » dava alla Germania anche troppi fastidi, andava passando in rivista i poeti e i filosofi tedeschi, e, come Napoleone chiedeva alle donne quanti figli avessero fatto, così ella chiedeva ai letterati quanti libri avessero scritto e dal numero giudicava l'importanza. Quel turbine in gonnella era un flagello peggiore della guerra; essa perseguitava i dotti tedeschi fin nei più intimo santuario della loro mente; sì che — dice il Heine — più d'uno, che avrebbe tenuto testa a Napoleone, prese la fuga dinanzi alla terribile viaggiatrice. E il Heine descrive comicamente il turbamento ch'ella suscitava in loro colle sue brusche interrogazioni e accenna specialmente a quel povero professore Bouterweck, che subiva delle straordinarie intimidazioni quando la sua metafisica magrezza trovavasi troppo accosto alle floride polposità della spirituale sultana.

Enrico Heine, per correggere le idee dei francesi, che sulla Germania eran rimasti a quella descritta nel libro della Staël (come rimasero ancora, nonostante gli sforzi del poeta, fino a pochi decenni fa), ricorreva al suo solito sistema, la beffa: una beffa che non rispettava nulla, né la donna né l'ingegno, né la verità né la bellezza. Pure, di tra le ingiustizie e le esagerazioni e le salaci mordacità heiniane, traspare una luce di vero che rischiara assai bene alcuni aspetti di quel carattere. Donna d'ingegno maschio, di mente acuta, di coltura vasta, se pur non troppo profonda; pronta agli entusiasmi come agli odî, alle idee generose come alle reazioni d'un meschino risentimento personale, in lei la sensibilità soverchiava spesso il giudizio. Nelle sue opere si cercherebbe invano una obiettività serena e indipendente: i suoi giudizi ci appaiono troppo spesso informati dalla sua invadente subiettività, o deformati dal partito preso. Così, da quando ella iniziò quello che si volle chiamare « il suo lungo duello con l'imperatore », l'opposizione a Napoleone formò il centro della sua vita spirituale, il substrato delle sue opinioni, lo scopo ultimo — celato o manifesto — delle sue opere. Ella scriveva veramente, per usare ancora una frase del Heine, con un occhio sulla carta e un altro rivolto alle Tuileries; e pur sotto specie di studiare uomini, costumi, letterature, arti, ella finiva sempre ad essere attirata nell'orbita della sua passione dominante, ad aggirarsi intorno a quell'idea centrale.

Ciò si mostra specialmente nel suo libro di memorie che, come è noto, venne dopo la sua morte pubblicato dal figlio barone de Staël-Holstein sotto il titolo di *Dix années d'exil* (1). Avevo letto quel libro (mi si permetta un ricordo personale) molti anni fa, e allora ne avevo ammirati e sottolineati i giudizi su Napoleone, che mi parevano, nella loro taciturna sicurezza, profondamente giusti: l'ho riletto ora, e quei giudizi mi sono apparsi quali realmente sono, cioè parziali, esagerati, meschini. Gli è che allora, in quel libro, io non avevo cercato una figura umana, ma delle opinioni politiche che confermassero le mie: fresco della lettura del Taine, vedevo nel despotismo napoleonico il tipo più odioso di tirannide; i motteggi del Heine sulla Staël m'indignavano, e declamavo con entusiasmo la tirata antinapoleonica del Blougram browninghiano. Ora invece che ho messo molt'acqua nella mia ammirazione pel metodo storico del Taine, e che la grandezza di Napoleone mi appare sempre più luminosa; ora che non posso più accettare, senza molta tara, le considerazioni politiche della scrittrice, tanto più viva e sincera sembrami ora che sorga da queste pagine la figura della donna, assai meglio che non appaia attraverso le finzioni sentimentali di *Delfina* e di *Corinna*, o le preoccupazioni moralistiche e letterarie dell'*Allemagne*.

Non credo (come scrive il figlio editore e hanno ripetuto il Sorel e altri) che il libro non fosse destinato al pubblico. Il tono troppo spesso cattedratico, il concatenamento pensato dei fatti, le considerazioni politiche su avvenimenti storici assai noti e che in un libro di pure memorie personali non avrebbero ragione di trovarsi, la studiata ripartizione del racconto e degli argomenti, tutto dimostra la ferma intenzione della Staël di farne un libro destinato alla stampa: ciò che del resto ella stessa dichiara sin dal principio. Esso è invero tutto una lunga polemica: e le polemiche non si scrivono per tenerle rinchiuse nel tavolino. È, specialmente nella prima parte, una ininterrotta diatriba contro Napoleone, un atto d'accusa contro il suo carattere morale e la sua tirannia politica, contro l'uomo e il sovrano. Alla Staël la passione fa velo agli occhi; così che ai giudizi acuti ella mescola le accuse più ingiuste e inverosimili e, alle volte, delle considerazioni puerili indegne d'una mente filosofica. Da queste Memorie apparirebbe che la Staël fosse stata sin dal principio nemica acerrima del Bonaparte, di cui ella già prevedeva la tirannide. Ma è ormai assodato che, entusiasta del giovine generale, ella aveva fatto di tutto per rendersene l'anima inspiratrice e l'Egeria. Ella avevagli scritto — se le *Memorie* di Bourrienne dicono il vero — delle lettere infiammate, dove gli diceva che solo per uno sbaglio delle instituzioni umane la dolce e mite Giuseppina erasi unita a un uomo della sua sorte, e che la natura sembrava aver destinato un'anima di fuoco, come la propria, all'adorazione d'un uomo pari suo: stravaganze che avevano disgustato Napoleone oltre ogni credere. Quando poi, riuscita a farglisi presentare, ebbe con lui quella famosa conversazione riferita dall'Arnault nei *Mémoires d'un sexagénaire*, quando l'avversione del Bonaparte per lei le fu così chiaramente dimostrata, il suo amore, il suo entusiasmo si trasformarono in un odio violento, che finì a diventare per lei un vero incubo. Ma era un odio di donna, cioè un amore a rovescio. E questo libro ne è una prova. Dovunque ella vada, ella crede sempre di sentire la mano di Napoleone che la perseguita, e da per tutto e sempre ella pensa a lui, sia pure per denigrarlo, per sfogare, spesso sotto il pretesto della filosofia, il suo rancore. Vera donna in tutto, ella si crede il centro del mondo e la preoccupazione costante e principale del suo grande nemico, col quale essa ostenta di trattar da pari a pari. « L'imperatore Napoleone, il cui carattere si mostra tutto intero in ogni atto della sua vita, mi ha perseguitato con una cura minuziosa, con un'attività sempre crescente, con una rudezza inflessibile ». Così scrive ella nelle prime pagine; e questo egocentrismo, questa idea fissa di una persecuzione inesorabile permane in tutto il libro. Ora, che Napoleone s'occupasse di lei e se ne inquietasse è fuor di dubbio. Ammonita già e compromessa durante la Convenzione e sotto il Direttorio in relazione colle più alte personalità dell'opposizione, quella donna era pericolosa, ed egli se ne difendeva, cercando, prima con longanimità, poi con mezzi più energici, di metterla nell'impossibilità di nuocere. Ma da ciò a essere diventata per lui l'assillo doloroso che lo spingeva alla persecuzione, molta strada ci corre. Dalla parte dell'imperatore c'era più dell'irritazione che dell'odio: è un leone che, punzecchiato da una mosca, la scaccia col raggricciar della pelle, mentre, con una zampata, potrebbe annientarla; ed egli l'avrebbe forse anche annientata senza scrupoli, se non avesse temuto il ridicolo d'un atto troppo grave per una causa apparentemente troppo piccola. Quel ch'è certo è che Napoleone aveva un vero terrore delle donne politicanti, e nelle sue lettere si sente chiaro il fastidio ch'ella gli arrecava. Ma quanto alla leggenda della donna perseguitata — dice Arthur Lévy nel suo *Napoléon intime* — è tempo d'abbandonarla: anzi è il caso di domandare chi dei due abbia dato più fastidi all'altro. Del resto, quella sua smania indomabile d'intrigo politico ebbe a riuscire fastidiosa e importuna persino a Bernadotte, a favore del quale erano pur diretti i suoi maneggi, quand'ella fu a Stoccolma; ed è interessante leggere in un recente articolo di Madame Rémusat (1) il racconto delle lezioncine che la celebre signora si attirò da Charles-Jean per la sua indiscrezione.

Quando la Staël scriveva le sue memorie, ella era sotto l'influenza della vanità offesa, de' suoi sogni di dominio svaniti, della disperazione d'esser tenuta lontana da Parigi; e si capisce come il suo cuore esulcerato le dettasse tante amare parole e tante accuse partigiane, che forse il suo spirito fondamentalmente retto e acuto avrebbe più tardi rettificato. Ma ecco qualche campione de' suoi giudizi d'allora. Per lei, Napoleone crede solo alla doppiezza e al calcolo egoistico; la sola specie di creature umane ch'egli non comprende bene sono quelle sinceramente attaccate a un'opinione, qualunque possa esserne la conseguenza, e in queste egli non vede che sciocchi, o mercanti che voglion vendere troppo cara la loro merce; egli non s'inganna che sulle persone oneste, siano individui o nazioni; sottomette gli uomini a mezzo dei loro difetti; da chi vuole riavvicinarsi a lui esige bassezze; è abilissimo a spaventare i deboli e a trar partito dagli uomini immorali; sceglie i suoi agenti solo tra i partiti estremi, aristocratici o giacobini, mai nei partiti medi, amici della libertà; ha un disprezzo profondo per tutte le ricchezze intellettuali: virtù, dignità d'animo, religione, entusiasmo sono per lui gli eterni nemici; riduce l'uomo alla forza e all'astuzia, designando il resto come stupidaggine o follia; è abilissimo nell'arte di degradare ciò che rimane ancora d'anime fiere; ha stabilito un'etichetta rigorosa per diffidenza e per vanità, che gli serve per isolare tutti gli individui tra di loro sotto pretesto di fissarne il grado; la sua maggior fortuna fu d'aver trovato sui troni d'Europa dei sovrani deboli, inetti e ingenui; è un ipocrita che riveste il delitto col manto della legge, i 130 giacobini, deportati per suo ordine al Madagascar, deve averli fatti annegare in massa, perché non se n'è più sentito parlare; per fondare il suo governo ha sempre contato più sull'odio, sapendo che questo è meno incostante dell'amore; i suoi bollettini sono un'enciclopedia di tutto ciò che si può dire di più contraddittorio; la spedizione pel San Bernardo ebbe successo solo perché il vecchio generale austriaco non prese le misure necessarie per opporvisi; le finanze e l'amministrazione vennero da lui migliorate perché per giungere al male era obbligato a passare per il bene; non è accertato, ella dice, ma mostra di credere che l'assassinio di Kléber in Egitto sia stato ordinato da Napoleone stesso, geloso della sua potenza.... Ella si studia sempre di mettere in evidenza ogni atto crudele o sleale di Napoleone, come l'imprigionamento di Toussaint-Louverture o l'uccisione del duca d'Enghien (ciò che non le impedisce, quando a Berlino il principe Luigi Ferdinando viene ad annunziarle quell'uccisione, di notare il suo bell'aspetto e la sua grazia nel montare a cavallo). E come inveisce contro quegli stupidi francesi che tanta adorazione avevano per l'imperatore! Nel 1802 ella ritarda il suo ritorno a Parigi per non assistere alle feste della pace, che le repugnano: « Si prova una specie di disprezzo per questo popolo imbecille che celebra il giogo che gli si prepara. Queste vittime gofie che danzano davanti al palazzo del loro sagrificatore; questo Primo Console chiamato il padre della nazione ch'egli sta per divorare; questa miscela di buaggine da una parte e di astuzia dall'altra; e la scipita ipocrisia dei cortigiani che gettava un velo sopra l'arroganza del padrone.... tutto ciò m'inspirava un disgusto insuperabile ». E tuttavia, intorno a quel tempo, ella stessa aveva posto nel suo salone di Coppet un busto del Bonaparte — da quanto risulta dal carteggio inedito di Necker colla figlia recentemente pubblicato dal conte d'Haussonville (1) — e si lei che suo padre erano ancora entusiasti del Primo Console e attribuivano le misure prese contro di lei allo zelo malinteso di agenti troppo servili. Ma quando la Staël scriveva le sue memorie, quelle idee erano d'assai cambiate. L'opposizione politica, il risentimento della vanità offesa, eransi acutizzati in una vera avversione personale, che a tratto a tratto si tradisce di sotto la vernice dell'amor di patria e di libertà. Così, constatando l'indignazione generale che suscitò l'attentato colla macchina infernale per cui il Bonaparte corse rischio di vita, ella nota con amarezza: « Des philosophes proposèrent le rétablissement des supplices de la roue et du feu pour les auteurs de cet attentat ». Nel decreto che ordinava al generale Leclerc di partire per San Domingo, nota che Napoleone ha detto « notre beau frère » e aggiunge: « Quel primo *nous royal*, che associava i francesi alla prosperità di questa famiglia, mi riuscì vivamente antipatico ». E nel pranzo dal generale Berthier, osservando il Primo Console che, ritto dietro la sedia di Giuseppina, si dondolava ora su un piede ora sull'altro « al modo dei principi di casa Borbone », fa osservare a un vicino « quella già così manifesta vocazione per la regalità ». Anche il suo sorriso le è sgradevole, « car ce sourire, partant du sérieux pour y rentrer, ressemblait plutôt à un ressort qu'à un mouvement naturel, et l'expression de ses yeux n'était jamais d'accord avec celle de la bouche ».

È giusto del resto osservare che, anche durante i primi entusiasmi pel generale vittorioso nelle campagne d'Italia, la Staël presentiva in lui un futuro dominatore dei destini della Francia; l'attitudine enigmatica dell'eroe la impensieriva fin d'allora. È curioso leggere alcuni versi, tolti dal manoscritto inedito d'una tragedia, *Jean de Witt*, che Madame de Staël aveva composta nel 1797 e nella quale è facile riconoscere il Bonaparte in molti tratti dell'eroe Guglielmo di Nassau. Ella fa dire a uno dei personaggi:

> Faut-il dans un seul chef trouver notre défense?
> Faut-il du peuple entier soulever la puissance?
> . . . .
> Un prince, un nom fameux remit de son zèle,
> Indigne d'être libre, il peut être fidèle;
> Et c'est une vertu pour ce peuple aujourd'hui,
> Que d'adorer un maître et de mourir pour lui.

Versi che, come ben dice il D'Haussonville, più che alla facoltà poetica della scrittrice, fanno onore alla sua perspicacia politica.

Ciò che in queste *Dix années d'exil* fa più torto alla Staël non sono le accuse in sé stesse e i giudizi parziali su Napoleone, ma l'esagerazione e la ripetizione e l'accumulo di queste accuse, che così perdono ogni efficacia obiettiva, mentre manca la constatazione delle altissime qualità d'ingegno, di carattere e anche di cuore, che pur aveva Napoleone. Ciò ne fa un libro moralmente meschino, uno sfogo poco sereno di livore personale. Ma non bisogna dimenticare che è il libro d'una donna offesa nell'orgoglio e nella vanità, umiliata nelle sue aspirazioni più alte e più intime. È perciò un libro sincero. E viva e sincera è la rappresentazione delle sue ansie, delle sue incertezze veramente femminili e in pieno contrasto col suo maschio ingegno. Ella confessa infatti di non essere coraggiosa. Prima di decidersi a partire da Coppet per recarsi in Austria, Germania e Russia (magari attraverso la Turchia) e di là in Inghilterra, soffre terribili angoscie. Ora ha paura della prigione se la polizia, avvisata, l'arrestasse, ora dei briganti turchi, ora del mare che dovrà varcare. « Ciò che aggrava la grossolana barbarie di perseguitare le donne, è che la loro natura è insieme irritabile e debole; esse soffrono più vivamente delle pene, e sono meno capaci della forza necessaria per sfuggirle ». E un altro terrore ella ha: che appena conosciuta la sua partenza dall'imperatore, « egli non faccia inserire nelle gazzette uno di quegli articoli ch'ei sa dettare quando vuole assassinare moralmente qualcuno ». E da per tutto dov'ella si reca, teme sempre la tirannide napoleonica, complici i governi europei, forzati strumenti del despota. Ma il rammarico più cocente e vibrante, che corre da un capo all'altro del libro, è quello di venir privata della società, della compagnia de' suoi amici, di quel cerchio intellettuale che era il suo vero regno. Ella aveva bisogno dell'ammirazione viva e movimentata che solo poteva darle la conversazione, in cui dominava da regina, colla grazia e vivacità della donna e coll'energia e perspicacia virile del pensiero: in essa trovava il vero nutrimento del suo spirito e soddisfaceva alla sua avidità di conoscere, di abbracciare tutto; in essa riceveva l'inspirazione istantanea delle idee proprie e come la divinazione di quelle altrui, sì che in lei al pensiero seguiva immediatamente la parola. Per lei lo scrivere non era che un imperfetto surrogato della conversazione; sì che lo Chateaubriand ebbe a dire con ragione che per rendere più perfette le opere di lei « il eût suffi de lui ôter un talent, celui de la conversation ». La solitudine le faceva orrore; « il fantasma della noia mi ha sempre perseguitata », ella scrive. Era vulnerabile nel suo gusto per la società, e Napoleone, conoscendo questa sua debolezza, seppe colpirla al vivo. Ella aveva potuto passare tranquillamente a Parigi l'inverno del 1800-1801: « Gli stranieri mi trattavano con distinzione; il corpo diplomatico passava la sua vita da me, e quest'atmosfera europea mi serviva di salvaguardia ». Ma la sera stessa del famoso discorso di Benjamin Constant alla Camera dei Tribuni, il suo salotto veniva disertato da' suoi più intimi amici. E da allora comincia il periodo per lei più doloroso. Le lettere di Necker, ora venute alla luce, dipingono assai bene lo stato d'orgasmo, d'agitazione dolorosa, in cui doveva trovarsi la Staël a quel tempo. Dopo il discorso di Constant, ch'egli aveva disapprovato, Necker scriveva alla figlia, alla sua *chère Minette*: « Nella tua condotta, non perder mai di vista che co' tuoi gusti per Parigi, così naturali alla tua età e al tuo spirito, tu sei in dipendenza: è attorno a questa verità che devono disporsi gli altri tuoi calcoli! »; e più tardi, dopo che, per consiglio di Fouché, la figlia erasi ritirata a Saint-Ouen, egli ribadiva le sue raccomandazioni: « Rinunzia a ogni genere di conversazione sugli affari pubblici. Te l'ho già detto cento volte: tu hai abbastanza spirito per essere ricercata per le tue attrattive personali ». La mancanza di Parigi le riusciva infatti insopportabile: « La conversazione francese non esiste che a Parigi, e la conversazione è stata fin dalla mia fanciullezza il mio più gran piacere. Sentivo un tal dolore nella tema di essere privata di quel soggiorno, che la mia ragione non sapeva resistervi ». Questa nota desolata risuona in tutto il libro, dove s'alterna il lamento all'esasperazione e, spesso, alla retorica patetica, come quando parla dell'esilio di Madame Récamier e del signor di Montmorency (pag. 104). Tutto ciò è in relazione, indiretta ma evidente, con lo spirito ristretto della sua politica, quale appare nelle *Considerazioni sulla Rivoluzione francese*, pur notevoli e profonde per tanti aspetti. Infatti, malgrado il suo sincero desiderio di libertà e di giustizia, ella non tien conto in Francia che delle classi superiori, non ammette a usufruire dei benefici della rivoluzione che la gente bene educata, i *signori* che si possono ricevere in un salotto. Per condannarla basterebbe questo periodo, che G. Lanson chiama a ragione funesto: « L'uguaglianza politica non può sussistere se non classificando le differenze d'educazione con maggior rigore ancora di quel che ne metteva il feudalismo nelle sue distinzioni arbitrarie »! (*De la littérature etc.*).

La seconda parte del libro della Staël è quasi tutta occupata dal racconto delle sue peregrinazioni in Austria, Polonia, Russia. Ma i paesi ch'ella visita li guarda sempre attraverso la lente deformatrice del suo preconcetto politico e del suo odio per Napoleone. Così ella vede spesso ciò che non v'è, e la realtà vera le sfugge, ciò che, oltre a dare una tinta monotona al racconto, toglie efficacia alle molte osservazioni acute che pur vi si trovano (specialmente sulla Russia). E quella monotonia lamentosa e moralizzatrice non è, come potremmo attenderci da chi visita nuovi paesi, alleviata da descrizioni o da semplici impressioni di paesaggio. È questo un altro aspetto spiccato del suo ingegno. Il sentimento della natura le mancava totalmente o quasi: né a confutare tale asserzione comunemente accettata, valgono le poche parole che il D'Haussonville trascrive ora da una lettera inedita della sua illustre bisavola, a proposito della *Mer de Glace* di Chamonix e del lago di

(1) Madame de Staël, *Dix années d'exil*. Paris, Gillequin, 1912.

(1) M. Rémusat, *Madame de Staël à* [illegible] *d'après* [illegible]. « La Revue », 15 avril 1913.

(1) D'Haussonville, *Madame de Staël et M. Necker d'après leur correspondance inédite*. « Revue des Deux Mondes », 1 febbraio-marzo, 1913.

Coppet, parole che a me sembrano invece confermare quella deficienza. E invero la contemplazione della natura è propria degli spiriti meditabondi e raccolti, schivi, più che desiderosi, della società degli altri uomini: l'opposto del carattere della Staël. E in questo libro, forse più che in tutte le altre sue opere, lo stile corrisponde pienamente al carattere. Chiaro, limpido, preciso, esso è l'immediatissima espressione del pensiero e del sentimento: le immagini non vi trovan luogo affatto. Quelle ch'ella provasi a foggiare le riescono pesanti, goffe, disadatte. Narrando il suo ritorno da Weimar a Coppet, dove suo padre era morente, ella descrive con sobria efficacia i suoi dolorosi sentimenti e dice che invidiava «ces arbres des forêts dont la durée se prolonge au delà des siècles»; ma guasta poi quel sentimento vero e profondamente umano coll'immagine che segue, gonfia e artificiosa, in cui la figura del padre è assomigliata alle nubi del tramonto. E anche, per trovarla, ha bisogno che le nubi le sian mostrate da un amico più fantasioso di lei. Così, fra le altre poche immagini che si possono raccogliere qua e là in tutto il volume, notisi quanta pesantezza in quella similitudine (pag. 38) dove paragona la tirannide napoleonica a un poderoso insieme di macchine umane mosse da un solo motore. Gli è che le immagini non nascono spontanee nel suo spirito: il suo ingegno non è plastico, ma sentimentale, molto positivo e poco estetico. Ma, impotente a creare, ella eccelle a notare; e quanta precisione, prontezza, agilità d'espressione! Se *Delfina* e *Corinna*, malgrado bellissime pagine, sono ormai libri troppo invecchiati, se l'*Allemagne* non può più servirci a conoscere lo spirito vero della Germania, come non si può più sopportare a lungo la lettura delle altre sue opere sulle *Passioni*, sulla *Letteratura*, sulla *Rivoluzione francese*, invece questo libriccino si legge tutto d'un fiato e con un interesse che non s'affievolisce mai. In esso appare la donna con tutte le sue virtù e le sue debolezze, colle sue generose aspirazioni, che furono sempre superiori alle sue idee, come il suo cuore fu spesso superiore a' suoi discorsi e a' suoi atti, ed è tutto penetrato — come da un profumo sottile e snervante — da un senso appassionato e inquieto d'incontentabilità, ben caratterizzato da questa frase d'una lettera che ai primi del 1800 le scriveva Necker: «.... toi, qui malheureusement ne trouves une valeur sans prix qu'aux choses qui te manquent ou qui t'échappent».

Lino Pellegrini.

La mostra del libro a Lipsia

Quando sarà avvenuto, tutti lo diranno un avvenimento mondiale, e, se noi italiani non ci avremo fatto una buona figura, quando sarà avvenuto, vi saranno articoli di giornali, interrogazioni ai ministri, interpellanze alla Camera. Quando sarà avvenuto. Prima che avvenga, pochi se ne occupano, pochissimi se ne preoccupano. Invece, una esposizione è precisamente di quelle cose, delle quali val molto meglio occuparsi prima che dopo; e tra tutte le esposizioni, la mostra che si terrà a Lipsia nella primavera dell'anno prossimo, è precisamente di quelle che non si possono improvvisare perché chiedono un lungo lavoro preventivo, e alle quali il non prender parte, o il prender parte malamente nuocerebbe non ad una o più industrie e al relativo nome d'Italia per quell'una o quelle più industrie, ma al nome d'Italia in tutto quanto di più nobile, di più alto, di più sostanziale significa. Poi che l'esposizione che si terrà a Lipsia non è una esposizione di tessuti, nè di locomotive, nè di automobili, nè di trine, nè di macchine per fare il caffè — che se l'Italia non vi facesse buona figura, vorrebbe dir soltanto che non sa far tessuti, o trine, o eccetera — è l'esposizione del libro, e se l'Italia dimostrasse di non sapere, o non dimostrasse di sapere fare il libro, un buon terzo delle ragioni che l'hanno rifatta nazione potrebbe per lo meno esser messo in dubbio. Perché l'Italia, più che madre di biade, di armi e di società in accomandita, fu sempre, è ancora e deve rimanere in eterno madre della cultura. La quale ha per istrumento il libro. Libro, che, se noi non abbiamo inventato, abbiamo un tempo, dopo averlo riempito di versi di Virgilio, di Dante e dell'Ariosto, reso il degno continuatore del codice.

E vi sono anche altre ragioni principalissime d'ordine non industriale e neppure culturale, ma addirittura politico, che più di consigliare, c'impongono di prender parte all'esposizione di Lipsia in modo degno: una, per esempio, è il fatto stesso che la mostra si tiene a Lipsia e non altrove, si tiene cioè nella città tedesca che è il centro del commercio librario mondiale; e un altra che tutte le maggiori nazioni d'Europa — ed anche le minori, compresa la Spagna e la Svizzera che hanno già stanziato le somme necessarie — vi si presenteranno con ogni miglior preparazione, sopra tutte la Francia, la quale, tra governo della Repubblica e sindacati privati, ha già deliberato, per far buona figura, una spesa di circa quattrocentomila franchi.

La Francia anzi ha trovato modo di manifestare chiaramente la sua speranza, di avere in questa bella battaglia civile.... la rivincita di quella militare di Lipsia; e l'Inghilterra, che nell'ultima esposizione di Bruxelles ebbe per la libreria meno premi della Germania, ha dichiarato di volere a Lipsia, nel 1914, la palma sulla grande rivale.

Vigilia d'armi perciò: e perciò, mentre la nostra Associazione Tipografica Libraria, alla quale gli organizzatori hanno rivolto l'invito, attende, sotto la guida operosa del comm. Piero Barbèra, alle pratiche necessarie presso il nostro Governo, perchè voglia contribuire finanziariamente in modo adeguato — cosa alla quale lo ha già invitato la stessa Cancelleria di Berlino — penso che non sia inutile dare intorno alla futura mostra di Lipsia alcune notizie, allo scopo di invogliare a concorrervi quell'altra parte dell'Italia che non vi dovrebbe essere meno interessata del Governo, voglio dire gli editori e i librai.

***

Come la mostra di Lipsia, per il fatto stesso che si tiene a Lipsia, sia per essere uno dei più grandi avvenimenti del mondo librario, ognun sa. Lipsia, città secondaria della Sassonia, ma capitale intellettuale della Germania intera, è la città dei libri; meglio ancora, è una città fatta di libri: un mercato librario divenuto città e un de' suoi avvenimenti più caratteristici e più importanti è l'annuale fiera che vi si fa della carta stampata.

Allo stesso modo che da noi una volta l'anno si fanno in alcuni paesi mostre di bovini, in altri di asini, in alcune città di trine e in alcune altre, come Firenze, di soli brigidini e panduramerino, così a Lipsia ogni anno, la domenica *in albis*, si fa la fiera dei libri.

È usanza antichissima, e il nome di certi impiegati delle librerie tedesche, i *markthelfer*, ricorda ancora i tempi quando essi in guarnellino e in calze, accompagnavano per le vie dell'Hannover, della Baviera, della Prussia i loro ambulanti e paludati padroni alla piazza di Lipsia, dove giunti scaricavan di sulle groppe dei muli o dall'alto dei carri le casse, le aprivano e disponevan la bella merce libraria sui banchetti alla luce del sole.

Oggi, naturalmente, la fiera dei libri non si fa più così: significa un'altra cosa, ma tal cosa da generare in noi un po' dell'ammirazione e dello stupore che si provano visitando o pur soltanto immaginando «il nodo postale dell'universo» l'ufficio di Southampton. Come difatti l'ufficio postale di Southampton — anche qui un'attività speciale ha creato una città — è il centro della corrispondenza epistolare di tutto il mondo, ove i tre quarti delle lettere da e per fuori Europa affluiscono per esser diramate fuori e dentro Europa, immenso ganglio nervoso ignoto ai più e pur senza il quale la civiltà moderna non sarebbe possibile, così il mercato librario di Lipsia, Lipsia stessa anzi, è il nodo, il ganglio centrale del commercio librario del mondo. Ogni editore e ogni libraio che si rispetti, di Germania, d'Europa e d'America, ha a Lipsia un suo rappresentante e uno *stock* dei suoi libri. Poniamo che l'editore sia di Parigi o di Firenze e che un libraio d'America desideri alcune copie di un suo volume: questi non scrive a Parigi o a Firenze, ma telegrafa al suo rappresentante a Lipsia, il quale si reca dal rappresentante a Lipsia dell'editore di Parigi o di Firenze, si procura i volumi richiesti e li spedisce in America. L'uno accredita, l'altro addebita e, con la spesa di un sol telegramma o di un sol francobollo, il libro edito a Parigi o a Firenze raggiunge il suo compratore in America molto più presto che se fosse stato richiesto ai magazzini dell'editore francese o fiorentino.

Supponiamo invece che il libro desiderato sia un esemplare raro, esaurito o, comunque, di difficile ritrovamento, e supponiamo che il libraio che lo desidera sia in Australia. Questi scrive o telegrafa al suo rappresentante a Lipsia, il quale o lo trova sul mercato e in tal caso (poi che la libreria antiquaria commercia a contanti), lo compra, lo paga e lo spedisce, oppure dopo aver raccolte sul mercato stesso di Lipsia le necessarie informazioni, sempre per mezzo del rappresentante a Lipsia del libraio che lo possiede supponiamo a Pietroburgo, lo fa da Pietroburgo spedire direttamente in Australia; oppure, se non può saperlo posseduto da qualche commerciante noto, interessa tutti i rappresentanti a Lipsia dei librai del mondo, ognun dei quali avvisa la sua casa che ne faccia ricerca con i suoi privati o con i pubblici istrumenti di pubblicità. In questo modo in meno di un mese il libro che giaceva ignorato nello scaffale di un piccolo libraio o di un privato ignoratissimo cittadino di Mosca, di Edimburgo, o di Boston, si trova in Australia a far la felicità del bibliofilo che lo ricercava o quella.... del libraio che glielo ha procurato.

Ognun comprende come un mercato librario così organato, richieda istrumenti e mezzi di scambio e di riunione presso a poco uguali a quelli di una intera città: i librai di Lipsia hanno, difatti, un proprio ufficio postale, una propria Borsa, una Corporazione e un giornale quotidiano di trentadue pagine, nel quale viene riassunto tutto il movimento librario del mondo. Altro che le settimanali sedici paginette del nostro *Giornale della Libreria*! La stessa *Bibliographie de la France*, che pure fino a pochi anni or sono sembrava cosa miracolosa, è diventata di mediocre importanza, e alla Francia, la massima produttrice di libri fino al secolo scorso, è rimasto soltanto l'onore di conservare al commercio librario come lingua ufficiale la propria.

I conti di tutto il movimento annuale si fanno alla fiera della domenica dopo Pasqua. Vi convengono gli editori di tutti i paesi o i loro incaricati, i quali rivedono la gestione dei rappresentanti (ve ne sono che rappresentano centinaia di case diverse!), si ritrovano, si comunicano le loro idee, concludono i loro affari e spesso si scambiano notizie intorno ai loro autori, e, direi quasi, gli autori stessi....

La fiera viene inaugurata con grande solennità, alla presenza delle autorità militari e civili, di un rappresentante dell'Imperatore e del Re di Sassonia, del Rettore dell'Università, del Borgomastro ecc.: è, insomma, la maggior festa annuale della città e della intera regione; una specie di revisione e di consacrazione di tutte le attività cittadine; vi si chiude un anno commerciale e vi se ne apre un altro.

***

Da queste poche notizie intorno la fiera annuale, si può comprendere quale importanza debba avere l'esposizione internazionale del libro e delle arti grafiche organizzata dalla «Società germanica del libro», per commemorare il 150° anniversario della fondazione della R. Accademia per le arti grafiche e l'industria del libro, tanto più che tale celebrazione viene a prender parte in una ancor più grande: in quella del 1° Centenario della liberazione e della costituzione dell'Impero. La fiera della domenica *in albis* sarà l'anno prossimo inaugurata dall'Imperatore in persona, con l'intervento dei rappresentanti diplomatici di tutte le nazioni: il re Federico Augusto di Sassonia ha già dato al Comitato organizzatore il suo nome come quel di massimo patrono; e quanto a un altro sovrano.... non meno importante, si sa che per la mostra del libro, tra elargizioni del Regno, della città di Lipsia e d'industriali, sono stati già raccolti circa due milioni di marchi.

Il programma dell'esposizione comprende sedici gruppi: l'arte grafica in generale, l'arte grafica applicata, l'istruzione per l'industria del libro, la fabbricazione della carta, la lavorazione della carta e i sistemi di scrittura, la fabbricazione dei colori, la fotografia, la tecnica riproduttiva, l'incisione e la fonderia dei caratteri da stampa con le industrie affini (stereotipia, galvanoplastica, ecc.), i procedimenti della stampa, la legatura dei libri, la libreria editoriale, commissionaria e di assortimento, il giornalismo con i suoi servizi di informazione, i suoi mezzi di pubblicazione e di *réclame*, la scienza bibliotecaria con la bibliografia, la bibliofilia e il collezionismo, le macchine, gli apparecchi, i materiali e gli utensili per l'industria della stampa in generale, le istituzioni di protezione del lavoro e quelle per la salute pubblica.

Questi gruppi, già suddivisi in più che sessanta classi, saranno ordinati con criteri storici e tecnici a un tempo, così che lo sviluppo e la posizione che nella storia della cultura hanno i diversi rami della industria del libro, appariranno manifesti, e una sezione etnografica, dedicata in gran parte ai prodotti dei popoli primitivi prospetterà le arti grafiche da un punto di vista straordinariamente interessante. Ma quel che più gioverà specialmente ai profani, sarà di poter vedere in funzione officine dotate delle macchine più moderne, di quelle macchine che, come le compositrici di vari nomi e forme, hanno qualche cosa di misterioso e direi quasi, nel loro funzionamento, di umano. Per questa dimostrazione pratica la mostra apparirà un organismo pieno di vita e non una semplice inerte raccolta di oggetti.

***

L'esposizione che si terrà l'anno prossimo a Lipsia ha dunque lo scopo supremo di animare tutte le nazioni civili a concorrere sempre più allo sviluppo e all'incremento dell'industria del libro e delle arti grafiche, di dimostrare i progressi raggiunti e di provare quale enorme influenza abbia l'industria del libro sullo sviluppo intellettuale delle nazioni e qual grado essa occupi tra i fattori di civiltà.

Noi italiani fummo di quell'arte e di quella industria, se non gl'inventori i maestri, fondemmo per i primi i caratteri latini che si diffusero per il mondo, demmo in luce edizioni che per secoli, dalle *aldine* alle *bodoniane*, servirono di modello al mondo. Ora siamo, di fronte agli stranieri e specialmente ai tedeschi, decaduti, ma in questi ultimi anni una specie di riscossa si è iniziata e per l'arte della stampa e per la industria del libro si ha ragione di provvedere un nostro prossimo e glorioso rinascimento.

Per questo è necessario che la nostra nazione sia rappresentata a Lipsia degnamente, ed è soprattutto necessario che Governo da una parte e industriali dall'altra comprendano che intervenirvi non è una piacevole cosa, ma un rigido dovere e sollecitamente provvedano.

E attenti: che questa volta non si presta gentilmente a salvarci la Spagna.

E neppure la Svizzera.

F. V. Ratti.

LEOPARDI IN FRANCIA

Se Giacomo Leopardi fu conosciuto in Francia fin dal 1833, per la traduzione di alcuni suoi dialoghi, due grandi padrini ne consacrarono un po' più tardi la fama: Alfred de Musset e il Sainte-Beuve. Ad essi risale una tradizione di culto per il nostro poeta, che, malgrado tante cose, non si è più spezzata. E piace leggere ora, in un libro recentissimo, le parole che seguono:

«Au cours de ces dernières années, nous avons senti, plus vivement qu'on n'avait jamais fait, les affinités de la mentalité italienne avec la nôtre. Après avoir cru que toute philosophie et toute sagesse devaient venir de l'Allemagne, nous avons rendu justice aux fortes qualités de la pensée latine. Nous avons retrouvé nos liens de parenté; et la joie de cette découverte a résisté à toutes les vicissitudes de la politique. Nos moralistes et nos critiques, donc (Barbey d'Aurevilly, Caro, Gébhart, Rod, Challemel-Lacour) avec curiosité, presque toujours avec sympathie et respect, se sont tournés vers Leopardi».

Queste parole chiudono il volumetto che un giovane e dotto critico, Paul Hazard, già noto per un buon libro sulla Rivoluzione francese nella letteratura italiana, ha pubblicato in questi giorni sul Leopardi nella nuova collezione *Écrivains étrangers* intrapresa dall'editore Bloud.

Paul Hazard è un *italianisant* della bella schiera che si viene sempre più affermando in Francia, nutrita di forti studi e severamente disciplinata secondo il metodo del rigore storico. Nessuna meraviglia adunque che egli abbia composto il suo volume con la più salda preparazione; preparazione tanto più lodevole perché non va in lui, come oramai in troppi altri, disgiunta dalle doti essenziali dello spirito francese: chiarezza, ordine, sveltezza e sobria eleganza. Direi, con qualche rammarico, che anche un lettore italiano il quale volesse oggi trovar modo d'informarsi succintamente di quanto tocca Giacomo Leopardi, dovrebbe far capo a questo libretto non italiano. Ma l'autore ha tanta buona grazia, che ne avremmo pochissima noi mettendo in campo le piccole suscettibilità nazionali. Anzi, per uno scrupolo di serenità, che è quasi la *coquetterie* d'un critico imparziale, egli non tralascia di ricordare le pagine del suo poeta, in cui questi si esprime duramente contro la Francia, i francesi ed il francese. Quella, per esempio, dello *Zibaldone*, dove è detto: «La lingua francese è propriamente sotto ogni rapporto, per ogni verso, la lingua della mediocrità. Ella non è nè sarà mai la lingua della grandezza in nessun genere, nè della originalità. E non per altra ragione ella è oggi universale....». Tocca adunque a noi italiani ricordare alla nostra volta, con altrettanta serenità, l'influsso che in molte cose il Leopardi ebbe indubbiamente a subire da alcune correnti dello spirito francese, nonostante quella sua ostentata avversione. Paul Hazard ne fa cenno, ricordando come fosse famigliare al poeta l'Enciclopedia e tutto il secolo decimottavo. Ma perchè non si ferma un poco sul Voltaire? Perché lascia del tutto nell'ombra, per esempio, le relazioni che senza dubbio passano fra *Candide* e il *Dialogo della Natura e di un Islandese*? Tante corde volterriane vibrano qua e là, or nel tetro umorismo, or nel duro sarcasmo di alcune fra le Operette morali! E più che altrove, nella storia di quel povero Islandese in cui pur vive simbolicamente la massa intera degli uomini; il quale partitosi dalla sua remota isola di ghiaccio e di fuoco, per salvarsi dai rigori di quell'aspra natura, quasi tutto il mondo ha cercato senza mai trovare la pace: arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, minacciato da bestie selvatiche, da infermità, da mille pericoli giornalieri — fino al giorno in cui, secondo alcuni, due leoni se lo mangiano, o, secondo altri, un fierissimo vento lo stende a terra mentre è intento a narrare alla Natura le sue pene, e sopra gli edifica un superbo mausoleo di sabbia. «Tout est au mieux dans ce monde», diceva Pangloss. E lo Hazard avrebbe potuto parlar di Voltaire senza rischio di cader nelle storture di quel tale, che spiegando ai suoi compatrioti nel 1870 l'ironia leopardiana, l'affermava derivata tutta quanta dal Voltaire; e trovava ch'ella s'era fatta pesante e insopportabile, varcando i confini di Francia....

Il libretto si legge così volentieri, che difficilmente vien fatto al lettore d'arrestarsi qua e là, per discuter con l'autore: anche quando gli sembri di non potersi accordare in tutto con lui. Ma a consentir sempre in questo modo, si finirebbe quasi col parere sgarbati verso uno studioso, le opinioni del quale meriterebbero invece di essere sovente esaminate e discusse, per il lungo amore ch'egli ha portato al suo soggetto. Per esempio, sarà proprio vero che la «crisi» fondamentale della vita di Giacomo Leopardi sia da scorgere nel contrasto fra la sua educazione e la sua natura? «Volle il destino che quell'educazione fosse contraria al senso della sua natura, o che tuttavia lo penetrasse fino al midollo. Quando l'uomo, succedendo all'adolescente, si sforzerà di gettar via da sè quel che non è *lui medesimo*, comincerà il duello fra le due forze opposte; e sarà la crisi della sua vita». Non cominciò invece il poeta a scuotere da sè liberamente il giogo dell'educazione, appena gli si fu rivelata la sua vera vita interiore? e non furono i contrasti angosciosi radicati pur sempre nel suo essere profondo, nel senso infinito del Nulla e nella disperata sete del Tutto? Ancora. A questo proposito, lo Hazard pensa che lo *Zibaldone* abbia rinnovato ai nostri occhi la fisonomia morale del Leopardi, rivelandoci gli spasimi di un'anima che non ha mai potuto risolversi a fare il sacrifizio della felicità. Ma era per questo necessario lo *Zibaldone*? Quei sette volumi di pensieri non contengono in verità nulla che possa «rinnovare» il nostro Leopardi. E sarebbe assai triste che un grande poeta, il quale passò la dolorosa vita assorto nel proprio cuore, avesse tracciato negli sparsi appunti quotidiani un'immagine di sè diversa da quella scolpita con tratti immutabili ed eterni nei suoi Canti o nelle sue Prose.

Tralascio altre divergenze. Quelle che ho accennato, sostanziali, possono già insinuarci qualche dubbio sulla solidità dell'architettura con cui il libro è costruito. Vorrei soltanto che lo Hazard ci dicesse com'è stato condotto alla sua interpretazione eroica del breve ardore di Giacomo per la cugina Geltrude Cassi, facendone una vera passione, e veemente, e profonda; passione che dura e si prolunga in effetti lontani. «Au fond, le soir où il vit Geltrude Cassi décida de sa vie!». Non era la sua vita sentimentale, così intimamente soggettiva, determinata prima di quella sera da necessità del tutto interiori e quasi fatali? E non c'è un po' di fantasia romantica giovane critico? Ne sarà ben lusingata quell'amabile signora, che deve l'immortalità all'aver passato tre giorni in casa Leopardi, dove un timido ragazzo contraffatto, vestito da seminarista, la guardava tremando con occhi estatici e giocava a scacchi con lei. Ma in verità la voluta passione non fu se non il primo rivelarsi della donna reale ad una fantasia folle di sogni; passione che durò appena sei o sette giorni, malgrado gli sforzi del giovinetto amante che s'affannava a prolungarla per potere studiare dentro di sè le febbri di quella malattia sognata.... E così non porrei, più tardi, fra «ses grandes passions», accanto ad Aspasia che fu la sola passione autentica, quella contessa Carniani Malvezzi che per il Leopardi fu semplicemente l'amica: ispirandogli un sentimento ch'egli chiamò amore senza inquietudine. C'è bisogno di essere *grand clerc* nell'arte d'Ovidio, per sapere che amore senza inquietudine non è amore? Ma passi quando lo Hazard s'inganna sui misteri del cuore: più grave è il torto quando s'inganna sul senso della poesia. Parlando di Aspasia, egli conclude: «Il déclare à Aspasie que son recours et sa vengeance, après qu'elle l'a repoussé et raillé, est de s'abîmer dans la contemplation de la nature». Contemplazione della natura? Non credo che alla natura faccia piacere d'essere contemplata così. E nel tragico verso:

Il mar, la terra e il ciel miro e sorrido

seguiteremo tutti, suppongo, a vedere qualcosa che non è precisamente la contemplazione.

Continuerei volentieri a discorrere di questo o quel particolare con l'autore, se proseguendo nella lettura, non mi trovassi nella necessità di fare un'osservazione più importante, e sulla quale sarà forse più difficile metterci d'accordo: perchè tocca l'essenza del suo libro. Ecco. Dopo averci narrato la vita del Leopardi, egli fa seguire due capitoli intitolati rispettivamente: *Le pessimisme* e *Le lyrisme et l'art*. Ora, questo antico vezzo di separar violentemente e quasi collocare in due caselle distinte la filosofia e l'arte d'un poeta, dovrebbe oramai cadere in disuso: perchè quell'arte non è un mantello gettato su quella filosofia, e l'una non conta, anzi non esiste senza l'altra, formando un tutto indissolubile. Se Leopardi è un poeta filosofo, la sua filosofia non si può distinguere dalla sua poesia neppure nelle operette in prosa, le quali della poesia hanno sovente l'intonazione ed il volo. Ricordiamo l'*Elogio degli uccelli*, il *Cantico del gallo silvestre*, la *Storia del genere umano*.

Con la sua profonda sensibilità artistica anche lo Schopenhauer, che in Giacomo Leopardi sentiva un'anima fraterna, s'affrettò a porre in rilievo non tanto il fondo del pensiero di lui, quanto la sua espressione artistica: «Sempre è suo tema il dileggio e il lamento dell'esistenza, e in ogni pagina delle sue opere l'esprime: ma in tale varietà di forme e di movenze, con tale ricchezza d'immagini, che mai non suscita fastidio, anzi costantemente diletta ed esalta». Non è possibile comprendere e valutare il Leopardi quando ci si ponga a considerare in modo astratto il suo contenuto di verità speculativa. Se ne accorge, forse, lo Hazard medesimo, quando nel capitolo successivo che tratta del *lirismo* è obbligato a ripeter molte cose dette innanzi, se non vuole che il terreno gli sfugga sotto i piedi. Come parlare del *lirismo* di Leopardi, dopo averne estratto il *pessimismo*? Come si fa a spezzare in formule di scuola l'unità di un'anima?

Troppo spesso la critica francese moderna si esercita negli schemi della rettorica. Di fronte allo squisito impressionismo del Lemaître stanno i critici che hanno foggiato le loro armi sotto il martello dell'insegnamento ufficiale. E che cosa sia quest'ultimo, si può vedere nel magnifico libro del Lasserre, intitolato appunto *L'enseignement officiel de l'Université*. Siamo ancora nel regno della vecchia rettorica formale, delle astrazioni, delle categorie, della lingua e dello stile considerati in sè, fuori del contenuto. «Quelles variations ces vers — si domanda lo Hazard — apportent-ils aux thèmes éternels, celui de la nature, celui de l'amour, celui de la mort?». E seguono i casellari della natura, dell'amore, della morte. Poi: qual'è il segreto dello stile leopardiano? «D'abord la place des mots: ceux-ci sont toujours disposés de manière à produire leur maximum d'effet....», quasi che in codesta disposizione intervenga il freddo accorgimento d'un rètore. Il seguito, infatti, sembra davvero il sunto d'un manualetto di rettorica. Vi si discorre di «économie des mots», di «mélange de mouvements grammaticaux différents», di «suppression des idées intermédiaires», di «appositions, alliances de mots, contrastes, antithèses». Tutto questo materiale viene tirato fuori dalla poesia, e considerato astrattamente. Non accade mai che l'autore prenda un canto intero, nel suo organismo, nel suo sviluppo interno, e trasmetta

a noi l'emozione ch'egli ne prova. Da questo lato, il capitolo *Le lyrisme et l'art* è un vero modello: ma un modello della povertà e dello schematismo di cui soffre ancor oggi la critica francese nei suoi laboratori universitari. I canti del Leopardi, guardati a quel modo, vengono a trovarsi tutti sullo stesso piano, dalla canzone *All' Italia* alla *Ginestra*, disseccati, privati della lor fiamma viva, confusi gli uni con gli altri come un erbario in disordine da cui il botanico abbia isolato le foglie e i fiori che gli servivano. Così finisce che un libro, il quale si fa leggere e c'informa garbatamente di tante utili notizie, non perviene poi a raggiungere il suo fine più alto: comunicare a noi il senso e l'anima della poesia.

Paolo Savj-Lopez.

La Macedonia nella filologia e nella politica

Non ne è finita una che nei Balcani ne comincia un'altra, e dopo l'Albania questa è la volta della Macedonia! Da una vecchia fase legittima di guerra così di colpo passiamo ad un'altra che colla prima sta in aperto contrasto. Che ne direbbe un filosofo della storia?

Scutari, che infine non rovinava l'Albania, non era fomento di lotte fra i popoli balcanici, mentre la questione della Macedonia viene a portar la guerra fra quelli stessi che ieri appena erano fra loro uniti e stretti ad un patto, col quale soltanto hanno potuto riportare le più splendide vittorie ed empire di meraviglia il mondo.

L'aquila, la grand'aquila slava dei voli fatidici e degli auguri patrii da un pezzo sorvolava attraverso i pianori di Macedonia dal Balkan all'Olimpo, mentre sotto un popolo muto versava in una tenebra senza raggio di ideale. Pochi sentivano la significazione simbolica che i poeti slavi le attribuivano. Oggi non so se un voto concorde accompagnerà il volo delle sue grandi ali. Non so se l'aquila di Aleksej Chomiakov posando sul Balkan potrà più sentire il voto del poeta in quell'atmosfera pestifera, satura di nuova e strana elettricità: «Oh vola, lassù nelle sfere eccelse, dove l'ebbrezza della libertà ti attira, dove i grandi spiriti si allargano, e non dimenticarti dei piccoli fratelli! Vedi, laggiù sono i bei paesi del mezzogiorno, vedi i figli del lontano occidente, dove il Danubio intorno erra per la steppa, dove le nubi oscurano le cime delle alpi. Là nei Karpazi rocciosi, colossali, negli albereti e nei boschi balcanici, tra le insidie dei teutoni, tra i ferrei ceppi dei tartari! E aspettano te quelli oppressi nella loro insostenibile vita, per sentire il tuo saluto, perché tu espanda i tuoi potenti, grandiosi gridi sopra i loro capi deboli.... Oh ricordati di essi, dei fratelli del sud, e manda a loro il saluto squillante, perché li conforti nei fatali silenzi lo splendore raggiante della tua libertà. Da' a quei meridionali la bellezza della forza, e consolali colla speranza di giorni migliori, e arresta la freddezza dei cuori sanguinari col vivo fuoco dell'amore!».

E fin qua pare che l'aquila settentrionale abbia adempiuto il compito suo. Ma è adesso che le cose pigliano una piega diversa. Triste a dirsi, adesso che il pericolo dei «cuori sanguinari» è scongiurato, il «vivo fuoco d'amore» non fonde più insieme i cuori degli eterni nemici dei tartari! E perché dalla rupe del Balkan l'aquila si levi, ben altri voti ci vorranno per i suoi fatidici voli.

I bulgari adunque, che dalla guerra hanno riportato maggiore vantaggio, ora non curano le domande dei serbi e vogliono sbarazzarsi il terreno anche dai greci. Loro unico miraggio è ormai di dominare sulla Macedonia e di giungere fino a Salonicco, senza considerare che anche i serbi volevano Durazzo, e anche i montenegrini volevano Scutari. I bulgari risponderebbero certo che né Durazzo per i serbi, né Scutari per i montenegrini potevano significare quello che significa la Macedonia per i bulgari.

A parte ogni considerazione politica, è vero che nella Macedonia s'è venuto sovrapponendo sulle antiche lingue fin dal primo medioevo il bulgaro. Ma non è men vero che sulla destra del Vardar, nella vecchia Serbia già da Uskub fino a Monastir i serbi si troverebbero in presenza d'un elemento omogeneo; e che i greci non si troverebbero poi tanto estranei né fuori di luogo a Salonicco.

La quistione politica in fondo in fondo viene qui a basarsi su una quistione di lingua. E gli stessi bulgari lo sanno; né sono mancati filologi bulgari che si sono presi a cuore tale quistione della lingua, e l'hanno studiata, salvo che essi non in tutto si sono trovati d'accordo coi loro colleghi d'altri paesi slavi. Studi per altro che tornano a loro onore e dimostrano che nel campo scientifico essi sono evoluti e all'altezza dei tempi. Ché si sa bene, ormai, dato lo sviluppo degli studi linguistici, là dove la storia è oscura o monca e non può arrivare a colorire un passato, è la ricerca linguistica che vi sopperisce e intesse la trama della vita che fu anche nei deserti. E sarebbe bene veramente, ma dappertutto, anche in Italia, che la politica seguisse un po' la filologia. Più facilmente in Europa sarebbero scongiurati pericoli di guerre, e saremmo già sulla via delle intese pacifiche e della distribuzione dei popoli secondo il principio etnico.

Ma purtroppo altro è filologia e altro è politica. Di questo ne sanno qualche cosa anche gli italiani. E l'Italia poi può vantare ben altra storia anche alle sue porte, di quella dei bulgari in Macedonia. Ché infine la storia bulgara in Macedonia si desta e procede coronata di sacrifici generosi per una via di spine solo in questo ultimo secolo, coll'affermarsi della letteratura degli esuli, quando or qua or là anime veramente superiori avvertivano i gridi squillanti della grand'aquila boreale che trasvolava impotente a portar gli auguri sopra un deserto di vita.

***

In quella Macedonia che fu già del saggio Filippo e del grande Alessandro che schiuse le vie dell'Oriente, in quella parte che i romani chiamarono Mesia e che al tramonto della loro potenza restò esposta alle invasioni in quella gran crisi di morte per la quale come belve su un campo di battaglia si affrettavano i barbari, e dall'Asia gli ultimi arii si vedevan sospinti all'Europa dai finni e dai tartari, in quella Mesia si riversarono adunque nel VII secolo e proprio verso il 678-679 sotto la condotta di un Asparuch i bulgari dalle rive del Volga, essi i signori del Volga (da *bulgar* = volga e *ur* = signore). Dal VII secolo comincia così la loro storia. Soggiogati i coloni slavi che già popolavano la Mesia fin dall'età romana imposero da vincitori il nome ai vinti, ma in appena tre secoli alla lor volta si fusero con questi in modo da perdere nozione della loro lingua originaria, e da crearne una nuova, la quale benché abbia risentito di influssi albanesi, rumeni, turchi, pure è rimasta perspicuamente slava, così proprio come avvenne dei longobardi in Italia, e dei franchi nella Gallia celto-romana.

Nel IX e nel X secolo abbiamo già manifestazioni della nuova lingua slava. E ciò che è importante si è che essa per la vicinanza della Grecia e di Bisanzio fu la prima fra tutte le lingue slave a dar monumenti letterari e caratterizzò il periodo del cosiddetto slavo chiesastico o antico slavo. Non solo, ma si deve aggiungere che gli elementi e il colorito fonetico e morfologico di questa lingua si sono mantenuti meravigliosamente integri massime nella Macedonia, sì che ivi tutt'oggi esistono riflessi organici perspicui dell'antico atteggiamento glottico, proprio come avviene di avvertire stretta relazione di corrispondenza fra antico e nuovo nel ladino dei Grigioni e del Friuli, e nel Provenzale. È una tal sopravvivenza di energie psichiche e fisiologiche compenetrate nella risultante della parola che la filologia vien discoprendo e affinando dalle scorie di eventuali sovrapposizioni per indagarne la natura, e in tal sopravvivenza appunto consiste buona parte dell'orgoglio bulgaro e l'incentivo delle aspirazioni al dominio sull'intera Macedonia.

Per il parlare di Macedonia, Salonicco poi assume una considerevole importanza. Salonicco, pensano i bulgari, è il centro dell'antica unità etnica, il focolare della prima letteratura, della letteratura sacra, Salonicco che San Paolo aveva già designato per sede di una grande comunità cristiana. Senza la Macedonia e senza Salonicco, sempre secondo i bulgari, la Bulgaria non sarebbe compiuta. A Salonicco adunque il pensiero per ricomporre l'antica patria! Via da Ciatalgia ormai armi ed armati, via alla volta di Salonicco, per muovere contro chi la contende! Così si giunge al programma bulgaro del momento. Abbastanza spiccio, non c'è che dire!

Ma veramente là nel territorio di Salonicco vengono a delinearsi e a compendiarsi le varie tendenze e il vario colorito dei parlari di Macedonia. Ivi si compenetrano propriamente come caposaldo e indice del parlare macedone le caratteristiche di tre dialetti: le caratteristiche del parlare occidentale, a Debra, quelle del parlare orientale, a Sucho, e nei luoghi più vicini a nord di Salonicco quelle d'un parlare centrale. Salonicco adunque sarebbe al limite fra le due zone linguistiche, l'occidentale e l'orientale, sarebbe la zona media che contempererebbe le opposte tendenze, sarebbe sotto l'aspetto glottico la Firenze macedone.

Ma una Firenze altresì non priva di ricordi, di memorie antiche, anzi la depositaria di tutta l'antichità bulgara. Depositaria non certo di pensiero civile né d'arte: il pensiero e l'arte ci si trovavano bensì, ma erano greci; l'uno tornava sull'Olimpo allo schiudersi fosco dell'età media lasciando di sé immortale ricordo che fu regola e disciplina alla nuova religione; l'altra anche incompresa vi rimase e appare ancora fra le rovine dell'antica Tessalonica. Ma è la medioevale, la bizantina Salonicco che resta, gemma antica sperduta fra un'età barbarica a testimoniare soltanto come le nuove genti vennero, quale favella sovrapposero all'antica, e quali erano le sue caratteristiche. Requisiti del resto bastanti per quelli che cercano le fonti prime della loro storia quali esse si siano. Più che una storia di civiltà o di barbarie ci si presenterà innanzi così lo svolgersi d'un fenomeno linguistico, e proprio la creazione e la costituzione di quel primitivo organismo linguistico dal quale il neobulgaro provenne. E nel neobulgaro appunto di Macedonia e specie dei dintorni di Salonicco sono i più ampi, i più copiosi e genuini *riflessi* dell'antico bulgaro. Con un fresco senso di naturalismo è la poesia della favella che qui trionfa e avvince come la poesia verginale del creato. Onore e merito del resto a chi tal poesia sa intendere, vergogna a chi dovendo almeno intuirla non sa capirla né si cura di volerla capire!

Salonicco adunque sta ad attestare che l'antico bulgaro arrivava sino al mare Egeo, e divide i limiti fra il bulgaro orientale e quello occidentale.

Uno dei più significativi e importanti elementi di tal dualismo del bulgaro è la pronunzia della antica *ě* (*je*) che si avverte bene nel neosloveno e nel russo, come in *cjelo*, intiero, *cjeno*, fieno, *cjever*, il nord ecc. e corrisponderebbe al suono dell'italiano *je* in tiene, viene, ecc. Per capire l'importanza che si attribuisce alla presenza di tale vocale nel territorio di Salonicco si pensi al grado di superiorità etimologica ed estetica che nell'italiano appunto assume il *je* di *tiene*, *viene* dei toscani in confronto della *e* con tendenza all'*e* dei lombardi e bolognesi in *al tègn*, *al vègn*, e della *e* muta, rapida, dei meridionali in *tènne*, *vènne*. Orbene, a Salonicco e nei villaggi a nord, a Kireckjoj, Avintovo si pronunzia ancora per *je* o con leggera tendenza *ae*, mentre nella zona linguistica occidentale si pronunzia per *e*, e in quella orientale per *ae*, *ea*, *a*. Ora nei documenti la *je* dell'antico slavo è rappresentata da *ae*, come oggi si pronunzia nel macedone orientale e nel territorio di Salonicco. Questo fatto è per i linguisti d'una importantissima significazione: è la prova, è l'affermazione della sede, della patria dell'antico slavo.

Fenomeni che insieme ad altri numerosi sono per i linguisti d'una grande significazione: provano l'esatta corrispondenza fra la grafia glagolitica e i fenomeni ancor viventi, e sono altresì l'affermazione della sede, della patria dell'antico slavo chiesastico.

Concordi in ciò gli slavisti, non sono d'accordo per ciò che si riferisce alla fonetica della zona occidentale macedone, nella quale non ravvisano sempre influsso bulgaro, ma talvolta in prevalenza influsso serbo, o d'un dialetto di passaggio al serbo. Ché anzi v'è chi perfin nello stesso territorio di Salonicco crede di trovare influsso serbo.

Per esempio, sempre sulla linea della zona linguistica di Salonicco che si dirige verso il Rodope trovasi un caratteristico fenomeno fonetico del bulgaro orientale, cioè, il gruppo *št*, *žd* per l'antico slavo *tj*, *dj*. Così da una base slava primitiva *plat* abbiamo nell'antico slavo (letterario) *plaštati*, numerare, e nel neobulgaro *plaštam*, io numero, mentre nel serbo abbiamo *platiti*, *platim* e neosloveno *platiti* e *plačati*; così da una base slava primitiva *svet*, che contiene l'idea della luce, dello splendore, abbiamo nell'antico slavo *svešta*, febbraio, mese di Maria, e nel neobulgaro *svešta*, mentre il neosloveno ha *sveča*; così da una base slava primitiva *gatja* nell'antico slavo abbiamo *gašti*, veste, e nel neobulgaro *gašti*, calzoni, mentre il serbo e il neosloveno hanno *gaće*.

A Salonicco invece il fenomeno *št*, *žd* non si avverte, ma invece si ha *kj*: *plakjam*, *svekja* ecc. L'Oblak ritiene che tale palatinizzazione non sia indigena, ma si debba a influsso serbo (1); il Milcetic al contrario la ritiene indigena e dovuta a influsso di dialetti macedonici poiché, egli dice, la palatale di Salonicco nella sua natura fisiologica si rivela più molle e spiccata della palatale serba (2).

Questo per ciò che si riferisce alla fonetica. Quanto alla morfologia le cose sono un po' diverse. La fonetica già rappresenta un patrimonio peculiare della lingua, connaturato colla facoltà fisiologica della glottide e perciò meno variabile; la morfologia all'opposto e la sintassi rappresentano qualche cosa di più esteriore e più facile ad alterazioni ed a subire influssi. Perciò nel territorio di Salonicco più integro appare l'elemento fonico, mentre la morfologia e la sintassi subiscono influssi che determinano alterazioni che poi si mantengono, poiché nei villaggi, nelle campagne il popolo tramanda la lingua, la favella, per tradizione, e le sovrapposizioni avviene che si fissino di più. E qui ci troviamo di fronte a influsso prevalentemente greco.

Che se poi occorresse di più per capire quanto ascendente, quanta forza plasmatrice esercitò il greco sulla formazione del bulgaro, basterebbe ricordare i composti slavi, di cui la lingua nel suo graduale sviluppo veniva sentendo il bisogno, e considerare che non pur i composti bulgari, ma i serbi e i russi, tutti sono formati sullo stampo e secondo la teoria delle parole composte greche. Così si vedrebbe che, come sulla scena politica, anche nell'ambito della filologia il serbo da una parte e più ampiamente il greco dall'altra hanno la loro relazione storica coi parlari di Macedonia.

***

Non riescano tediosi questi sommari accenni esegetici. Erano necessari per capire un po' meglio la questione delle aspirazioni bulgare sulla Macedonia e su Salonicco. Poiché, a onor del vero, ormai anche fra i bulgari di media levatura la coltura non si considera una cosa superficiale, una lustra, ma qualche cosa di vitale, e nel caso nostro era pur necessario indirizzar gli occhi dove essi guardano, dove essi fissano, per darci meglio ragione di quel guardare, di quei sogni, di quelle aspirazioni. Del resto sono accenni che non fanno male. Anzi, sebbene l'Italia abbia un monumento fuliaco di storia che i bulgari non hanno, tuttavia molta storia ancor l'Italia aspetta le sia rivelata dalla filologia, storia che è compenetrata nei vari parlari, e nelle favelle eterne dei nomi di luogo. Non si tratta di filosofeggiamenti da campanarsi in aria. Sono studi che hanno una base solida, e discoprono e analizzano elementi positivi di un colore sostanziale, forti come il metallo tratto fuori dall'*humus* dei secoli. Nessuna filosofia della storia potrebbe mai dirsi seria, positiva, compiuta prima che tali studi non siano avviati e senza il sussidio di quell'altra dottrina che proviene dalle vicende dei vari parlari delle singole regioni e delle venerabili favelle dei nomi di luogo comprese quelle dei più piccoli appezzamenti.

Ed è confortevole in questo appunto l'esempio dei bulgari che al di là dei confini politici cercano la loro lingua, i loro nomi, la loro patria, e si sentono infiammare. Ma i bulgari per altro con tutto ciò farebbero male a romperla ora con serbi e greci. È vero che anche essi hanno dovuto cedere Silistria. C'è sempre modo di intendersi, ma non abbandonino anche pel bene loro il granitico massiccio balcanico che era costituito dalla quadruplice. Come per il passato così per l'avvenire dovranno sempre trovarsi vicini a serbi e a greci. Possibile che ora non debbano intendersi! C'è sempre stata tanta relazione delle più splendide idealità fra greci, bulgari e serbi. Lo dica quella sublime saga di Leonora che affascinò il Bürger, la quale di Grecia passò in Macedonia e poi in Serbia. Lo dica la saga greca della vergine murata che rese celebre il ponte d'Arta, e arrivò perfino in Albania a tessere la leggenda sulla fondazione di Scutari.

Bruno Guyon.

(1) V. Oblak, *Macedonische Studien.*

(2) Lj. Milcetic, *Bemerkungen zu Oblak's Macedonischen Studien.*

MARGINALIA

★ **La filologia improduttiva e l'Accademia della Crusca.** — *In questi nostri tempi fertili di pubblicazioni aspre, acerbe e non di rado addirittura incendiarie, nelle quali si infuturano alcuni trapassatissimi della nostra più accademica letteratura (Caro, Aretino e C.) ci piace di additare un Vandalo urbanissimo, dalla scarlatta veste rivoluzionaria e dall'animo mite e dall'ingegno ossequente alle nostre maggiori autorità universitarie (Villari, Vitelli, Rajna). In verità il grazioso e argutissimo opuscolo potrebbe, almeno per la sostanza, figurare fra gli atti ufficiali dell'Istituto. La filologia più classica, tanto bistrattata quanto ignorata dai vandali autentici, vi piglia una sua rivincita, e a proposito di un successo di Luigi Siciliani che additava all'ammirazione dell'universo cinque classicisti universitari non improduttivi (Romagnoli, Fraccaroli, Pascal, Zuretti e De Marchi) in un preludio in tono minore vi si esaltano i maestri illustri dai quali il buon Vandalo ha imparato forse a consacrare tutto sé stesso alla scienza e alla scuola. Egli no, non è tenero né dell'arte né degli «artisti» e diffida di coloro che diffondendo fiumi di pura grecità raggiungono il record dei qui pro quo, come quando per il periglioso doppio senso del greco ἀσπίς, fanno di un «serpente terribile» «uno scudo formidabile». Ma vedete la bonarietà del Vandalo. Alla lunga filza degli spropositi pescati nella accennata traduzione premette sull'autore, tacendone il nome, queste affettuose linee biografiche: «Si tratta di uno studioso che per verità non suona la gran cassa e che ha fatto e fa quel che può; e dispiace metterne il nome in piazza».*

Più feroce, più rivoluzionario, ma sempre col dovuto ossequio al R. Istituto di Studi Superiori pratici e di perfezionamento, si palesa il Vandalo nel secondo articoletto che ha per tema i Nuovi Accademici della Crusca. Anche qui si tratta di un esordio o poco più. Secondo il Vandalo i letterati italiani si distinguono in due sole categorie: 1a, Accademici della Crusca; 2a, aspiranti a diventare accademici. Ma qui l'esagerazione è evidente. Se fosse così, anche il letteratissimo Vandalo, che accademico non è di certo, andrebbe messo fra gli aspiranti. Invece quella partizione gli serve per spiegare l'ossequioso silenzio col quale sono accolti i metodi e le deliberazioni della venerabile Compagnia, anche quando esse suscitino un'isolata ma fiera protesta come quella recente di E. G. Parodi a cui nocque forse nel giudizio (o nel pregiudizio?) dei regi accademici, non tanto il non esser toscano quanto la soverchia competenza in fatto di scienza del linguaggio. E del Parodi che rimane fuori in buona compagnia, col Leopardi, col Manzoni, col Pascoli e col D'Annunzio il Vandalo tesse un giusto elogio, non prima però di avere discretamente accennato all'opportunità che ci sarebbe stata per la Crusca di sostituire il matematico Merlo con uno scienziato come il Rosti (dell'Istituto Superiore) e un orientalista, il Lasinio, con un poliglotta quale il Pavolini (come sopra) e magari di introdurre in via della Dogana un classicista di prima forza tipo Vitelli (come sopra). Ma gli accademici, conclude amaramente il Vandalo che forse non è neppur cavaliere, vogliono uomini decorativi, fregiati di onorificenze cavalleresche. Di qui la nomina dei tre commendatori Bacci, Biagi, Chiappelli, dei quali il Vandalo promette di occuparsi in una prossima non so se sinfonia o sonata. E gli auguriamo, caritatevolmente, che non gli succeda come ai pifferi di montagna..

★ **Il mosaico d'Alessandro nel Museo di Napoli.** — Questo grande mosaico, che è forse il monumento più famoso della superstite pittura ellenistica, e che fu trovato a Pompei nel 1831, nella così detta Casa del Fauno, fu collocato, come pavimento, in una delle grandi sale del Museo napoletano. In terra era assolutamente impossibile vederlo nel suo insieme, alla giusta distanza, chiudendo in una visione la scena di guerra; ma bisognava contentarsi di guardarne di scorcio le figure stupende, di esaminarlo a pezzi, evitando i riflessi della superficie levigata e lucente. Né era possibile farne una buona riproduzione fotografica o a colori; tanto è vero che tutti i tentativi fatti sinora da fotografi e da artisti, dai più antichi al più recente del Winter, sono tutti approssimativi, e dànno dell'opera un'idea o incompiuta o falsa.

Era dunque necessario far rivivere l'opera perduta fra i ritratti e le statue degli imperatori, in una sala dove le più potenti voci della storia imperiale romana impedivano di contemplarla in silenzio e di vederla intera. Vittorio Spinazzola, col suo mirabile intuito d'artista, pensò subito, quasi appena giunto al Museo, al modo di far risorgere il capolavoro. E non era facile. Bisognava trovare il luogo adatto, trasportare il vasto mosaico senza fargli soffrire il più lieve danno, e collocarlo in guisa da rispondere ad un rigoroso ordinamento scientifico.

Tutto ciò sta per divenire un fatto compiuto, e l'operazione ardua e delicata è stata condotta quasi a termine, secondo un piano che è stato eseguito felicemente nei suoi più minuti particolari. E fra pochi giorni la Battaglia d'Alessandro, stoltamente collocata in terra, si vedrà sulla parete d'una sala, come un quadro, e vi regnerà sola, chiusa in una decorazione semplice e solenne. Nelle sale vicine già preparate e inondate di luce, saranno collocati altri mosaici già dispersi per il Museo. Così, mentre nel piano terreno abbiamo tutta la scultura antica, avremo a destra e a sinistra dello scalone sul piano superiore, tutta l'antica pittura; da una parte l'affresco e l'encausto e dall'altra il mosaico. La visione del colore e del disegno, come apparve ai grandi artisti del passato, sarà così ricomposta in una maravigliosa unità.

Di questa opera d'ingegno, d'amore e d'audacia ci occuperemo ampiamente, appena il mosaico che rappresenta la battaglia nello scompiglio della fuga dei persiani e nell'impeto dell'inseguimento dei macedoni, sarà novamente esposto al pubblico. E nel celebrare questa risurrezione, parleremo della straordinaria importanza storica e artistica del capolavoro che finalmente nel Museo di Napoli apparirà sopra un trono di gloria.

★ **«Alberto da Giussano» e il «Tramonto di un re».** — Il dramma di Domenico Tumiati, rappresentato nella settimana dalla Compagnia dei grandi spettacoli al Politeama Nazionale, è stato pubblicato da tempo in una elegante edizione della casa Treves. Ignoro l'impressione che esso produca sulla scena, perché non ho potuto assistere alla recita, ma certo alla lettura *Alberto da Giussano* apparisce ricco di doti poetiche e drammatiche. Il feroce contrasto fra gli uomini della Lega e il Barbarossa vi è scolpito con tratti forti e rudi. La tragedia familiare di Alberto da Giussano e della infelicissima sua fidanzata Anna Cordusio è ben accordata col fosco precipitare degli eventi politici. Direi anzi che talvolta il congegno e il parallelismo riescono anche troppo esatti e minuziosamente perfetti. Vi è qua e là qualche segno come di convenzione; e tale difetto mi sembra che culmini sulla fine del dramma: nella morte di Anna alquanto ammanierata fra le sfilare delle insegne della Lega. Ma ciò che più piace in questo dramma, che per qualità di invenzione e per schietto carattere realistico non pareggia certo *Giovanna Italia*, è l'agile e modata vigoria del verso, è l'assenza così dei belati romantici come delle divagazioni di carattere lirico e delle immagini barocche che tanta parte hanno nel nostro teatro di poesia contemporaneo. I mezzi di espressione dei «personaggi» in questo e in altri drammi di Domenico Tumiati sono sempre sobrii e però quasi sempre appropriati alle figure della scena. Talvolta ne resulta anzi un senso, per dir così, di secchezza e di angolosità che fa apparire la trama alquanto schematica. Un difetto molto simpatico che salva l'autore dalla insidia del melodramma: la peggiore e la meno avvertita delle insidie.

Il tramonto di un re di Nino Berrini è un dramma

storico e commemorativo che arriva opportuno nella ricorrenza del bicentenario regale della Casa di Savoja. A T... dove fu rappresentato la prima volta ot... grande successo, ed anche ai radi e sta... [illegible] ...olitatori del Politeama Nazionale (a fine di gi... il pubblico fiorentino è sempre stanco) è piaciuto assai. Il dramma è fatto in complesso per incontrare l'approvazione del pubblico. Si aggira, più che non si muove, perché la situazione rimane sostanzialmente id... dal principio alla fine, sopra un contrasto d... rilievo tragico: la violenta nostalgia del ... cui fu ripreso Vittorio Amedeo dopo l'abdicazione e i suoi vani e disperati propositi di riprender la corona già affidata a Carlo Emanuele III. Questo tramonto di un gran re apparisce veramente pietoso e nella febbre di ricerca di motivi trapiantabili dalla storia sulla scena patria, da cui sono stati colti i nostri autori, meritava di non essere dimenticato. Soltanto, stemperando in quattro episodi lo spunto bellissimo, il dramma non riesce ad evitare i luoghi comuni. E se una certa abilità scenografica vale a mascherare alquanto il difetto, questo per i più rimane visibile. In sostanza il dramma manca di imprevisto e, quando accenna a sconfinare dai limiti di quel contrasto già accennato, cade nel generico. Così la figura della Ninfa Egeria del gran re, di Anna Teresa Canalis, marchesa di Spigno, non ha nel dramma tratti fermi e personali: ondeggiando fra l'ambizione e la sentimentalità, chiusa anche lei in una specie di sogno nostalgico, risulta più ambigua che suggestiva. E quando il re spodestato di diritto, ma re d'anima come pochi, le parla un certo suo singolare linguaggio d'amore, siamo riportati ai motivi neo-romantici e stucchevoli che la tragedia italiana contemporanea predilige. Anche *Il tramonto di un re* è scritto in versi. Versi che simulano la prosa al punto che occorre un'attenzione vigile e sostenuta per accorgersi che il discorso obbedisce alla *ferrea legge* del ritmo. Altra volta in queste colonne ho accennato modestamente alla mia profonda meraviglia nel vedere gli autori tragici attaccati all'endecasillabo in tempi futuristici come i nostri. Si tratta di un curioso pregiudizio che sarebbe tempo di abbandonare. Tanto più strana diventa la cosa quando ci troviamo di fronte ad un testo, come quello del dramma di cui ci occupiamo, che non ha né può avere aspirazioni di carattere poetico. Ahimè, i versi in genere, gli endecasillabi in specie, servono soltanto a giustificare certe tirate di cui in prosa non si può far uso. Basterebbe pensare nel *Tramonto* a quella specie di genealogia di Casa Savoja che il re confinato nel castello di Rivoli e ormai prossimo alla morte ritraccia, sulla fine del dramma.

L'esecuzione buona per parte del Lumiati, che rese con sobrietà di effetti lo strazio tragico del gran re decaduto, squisita con la Pauli che riuscì a dare qualche consistenza alla evanescente figura della marchesa, mi parve mediocre per parte degli altri. G.

★ **Pascal morì avvelenato?** — La malattia e la morte di Pascal sono uno di quei numerosi enigmi storici che attirano la curiosità degli eruditi e che han sempre provocato ricerche ed ipotesi. Per non ricordare, in questo caso, che le ricerche più recenti, or non è molto il dottor Just-Navarre, nello studio medico e psicologico da lui dedicato alla *Malattia di Pascal*, ha concluso che Pascal è morto di tubercolosi, ed un altro, il dottor Tarry, esaminando davanti alla Società nazionale di Medicina, a Lione, la tesi del collega ha, al contrario, espressa l'opinione che Pascal sia morto per intossicazione. Ora — secondo il *Temps* si affretta a raccontare — un erudito si è voluto occupare dell'interessante problema: il Jovy, il paziente ricercatore del *Pascal inedito*. Il Jovy ha avuto modo e volontà di scartabellare le vecchie carte lasciate da un medico del tempo di Pascal: Valiant. Questo Valiant fu medico di M.me de Sablé e di M.me de Guise; aveva una clientela assai aristocratica; era in relazione con Port-Royal. I suoi manoscritti non potevano non fornire interessanti notizie, e il Jovy, scrutandoli ad uno ad uno con molta pazienza, crede di avervi scoperto che il Pascal morì avvelenato. Intendiamoci subito: l'avvelenamento non sarebbe stato un vero e proprio assassinio. Il Jovy sostiene che i medici hanno, con le loro medicine e specialmente con l'emetico, contribuito alla morte del grande uomo. Che Valiant sia stato il medico ordinario di Pascal egli ne vede le prove in un certo numero di appunti precisi relativi alla malattia di Pascal e nelle consultazioni richieste dal Valiant ai medici Brayer, Guénault, Hommets ed Eusebio Renaudot. Evidentemente la purga e il salasso tengono il posto principale nelle ricette di queste sommità mediche. Una ricetta del Guénault è per questo supremamente caratteristica: per curare Pascal di un imbarazzo d'intestini, il Guénault prescrive un salasso alle braccia, poi una solenne purga somministrata per sei giorni consecutivi, poi altro salasso, questa volta a un piede, poi altra purga da somministrarsi per altri tre o quattro giorni, il tutto innaffiato da bottiglie d'acqua minerale. Pascal fu salassato a tutto andare, ma non l'avvelenarono coi salassi, sibbene col vino emetico e l'antimonio, propinatogli secondo il consiglio dei dottori Hommets e Renaudot, quest'ultimo partigiano dell'antimonio nel vino emetico. Il Jovy ha riscontrato l'identità tra le peripezie della malattia di Pascal e gli effetti dell'antimonio, quali la medicina moderna li ha riconosciuti. Per il Jovy non esiste più alcun dubbio: Pascal è stato sacrificato alle cervellotiche esperienze dell'antica medicina del secolo decimosettimo. Il suo organismo, rovinato e indebolito dai salassi, non ha potuto resistere all'antimonio che lo ha avvelenato. Il Jovy è persuaso del suo asserto. Che ne pensano i medici?

★ **La tomba di Amiel.** — La tomba di Amiel — scrive Charles Gos nel *Journal de Genève* — è umile. Bisogna cercarla con pazienza per scoprirla nascosta sotto la verdura. Nulla attira su di essa l'attenzione fuorché un piccolo monumento di pietra grigia. Essa è severa come sono severe certe meditazioni del *Journal intime*; è tale come Amiel dovette immaginarla nei suoi vagabondaggi al cimitero di Clarence, questo giardino della morte che sembra fatto per l'amore. La città è lontana. Tra i rami si vede in fondo il lago azzurro ed in alto il cielo. Delle vivide macchie di sole giocano sul fogliame spesso. Nessun rumore. La musica sfrenata ed armoniosa degli uccelli, ed è tutto. Una fontana monotona ed eguale interrompe il silenzio del cimitero. Le montagne in fondo fan corona, con le rocce dentate e se ci si volge dalla parte del lago si è sorpresi dalla visione della Chaumény, massa potente dalle forme ammirevoli la cui sommità fa pensare al frontone d'un tempio greco. Molte rose da per tutto, tra i marmi, tra i cipressi e molte pervinche costellano i sentieri. Petali bianchi nevicano lentamente da un vecchio ciliegio. Talvolta una rondine smarrita batte l'ali, grida sopra gli alberi ombrosi, poi si getta a riva e nell'aria tiepida fluttuano gli aromi del giardino. Quanta serenità fra le tombe! Si passa volentieri presso quella d'Amiel per rileggere l'iscrizione sibillina *Aime et reste d'accord* e si torna verso la vita col mistero nel cuore, il sogno negli occhi. La tomba d'Amiel è posta in un crocicchio di viali che conducono al cimitero antico. Un *parterre* di verdura la ricopre, una vegetazione selvaggia seminata dal vento e che nessuno strapperà mai perché è bella. Il semplice monumento di pietra grigia ricorda ai passanti il nome del pensatore; del resto l'epitaffio solo, per chi non ricordasse il nome, basterebbe a trattenere il passante. Intorno al monumento una pianta s'arrampica e l'ultima foglia sembra una piccola mano appuntata ad additare il verso evangelico inciso nella pietra: « Colui che cammina con lo spirito, mieterà lo spirito della vita eterna ». Un tempo le lettere erano dorate, ora l'oro non c'è più, e non ci sono fiori sulla tomba che, senza esser triste, è grave e seria. È una tomba a parte. Anche nella morte il posto è solitario, il pensatore ha conservato la strana attitudine della sua vita.... Or sono due anni una mano pietosa aveva deposto sulla tomba un vaso di mughetti con un cartoncino ove su scritti alcuni versetti della Sacra Scrittura. Era una nota di gioia. Stupiva vedere dei fiori su quella tomba. Uno dopo l'altro i mughetti sono appassiti e la pioggia ha cancellato le lettere dal cartoncino. Sempre senza fiori. Soltanto in certi giorni una signora, tempo fa, lasciava cadere un garofano rosso sulla pietra. Era una signora che veniva a leggere il *Journal intime* e lasciava quel fiore come ricordo pel morto, come un omaggio pel pensatore sepolto che le era caro.

★ **Il romanzo d'appendice in Inghilterra.** — Il romanzo d'appendice è forse il solo genere giornalistico che la stampa inglese abbia imitato da quella francese, ed esso ha subito evoluzioni graduali. Pochi rammentano che quasi tutte le opere di Balzac, di Dumas, di Eugenio Sue, apparvero per la prima volta in appendice; essi furono, è vero, imitati da Thackeray, Dickens e Wilkie Collins, ma non si trattava ancora del vero e proprio *feuilleton* romanzesco. I francesi per i primi scoprirono che l'arte di scriver romanzi d'appendice è un'arte a sé e che doveva essenzialmente farsi consistere nell'abilità di presentare ogni giorno al pubblico una scena drammatica con una fine tale da eccitare la curiosità dei lettori al più alto grado in modo da costringere assolutamente questi lettori ad aspettare il seguito del giorno dopo. La Francia ha contato e conta una affollata schiera di romanzieri d'appendice che hanno nel giornalismo un'importanza tutt'altro che secondaria. Si dice che nel *Petit Parisien* d'oggi il personaggio più importante sia proprio l'*editor* del *feuilleton*, colui che cerca e sceglie i romanzi di appendice. Egli riceve uno stipendio enorme. A Lord Northcliffe, il creatore della stampa popolare inglese ed oggi anche direttore del *Times* spetta — secondo il *T. P.'s Weekly* — il merito di aver introdotto in Inghilterra il vero e proprio romanzo d'appendice, uso francese. Egli ha compreso il merito che ha il romanzo nella diffusione del giornale ed ha voluto che il suo *Daily Mail* prendesse subito il primato in fatto d'appendici a continuazione. Quando Lord Northcliffe dirigeva l'*Answers* pubblicò un romanzo, *Il condannato N. 99*, che contribuì straordinariamente al successo del periodico e questo fatto bastò a convincerlo della necessità di aver per le sue pubblicazioni buoni romanzi d'appendice. *Il condannato N. 99* parve a molti un vero capolavoro del genere e si dice che Lord Northcliffe stesso non solo sorvegliasse l'appendice, ma la modificasse, la rifacesse per renderla sempre più sensazionale. Oggi il grande direttore di giornali legge rigorosamente tutte le appendici da pubblicarsi nel *Daily Mail*, che è stato il primo ad introdurre questo genere di *feuilleton*. Questo giornale ha una straordinaria vendita non solo la mattina, ma anche nel pomeriggio. Orbene la vendita del pomeriggio, specialmente in certi quartieri, è dovuta quasi esclusivamente al fatto che le donne acquistano il giornale per leggere il romanzo dopo aver sbrigate le loro faccende. Per solito i mariti portano in tasca il giornale fuori di casa e le mogli son costrette a comprarne un'altra copia. E, curioso a notarsi, sono poi le donne che più si distinguono nell'arte di scrivere romanzi d'appendice. Ve ne sono alcune bravissime come Coralie Stanton moglie del più noto romanziere da giornale, Heath Hosken, Maria Connor Leighton, Ester Millar, Agnes Askew ecc. Gli uomini sono relativamente pochi di fronte alle donne tra gli scrittori di romanzi d'appendice in Inghilterra, il che forma la meraviglia dei direttori di giornali i quali vedono crescere ogni giorno di più il numero dei romanzieri che pubblicano opere in volume.

★ **Il carattere di Pierpont Morgan.** — Credere che Pierpont Morgan — scrive la *Review of Reviews* — che dedica un lungo studio al grande finanziere — sia salito alla sua fortuna facilmente, è un errore. Il Morgan giunse a farsi riconoscere tra quei dieci o dodici uomini che avevano in loro mano la finanza e gli affari soltanto in età matura dopo ben quarant'anni di preparazione. È una lezione che molti giovani dovrebbero imparare invece che impancarsi a voler conseguire fortune improvvise. Tutto il segreto della meravigliosa tenacia, della forte abilità del Morgan nella suprema direzione dei suoi affari è proprio la ricercarsi nei suoi quarant'anni di preparazione assidua, ostinata, personale. Egli non si dissipò in gioventù, per questo apparve un gigante nell'età matura.... Una delle caratteristiche del grande finanziere era la sua mancanza d'eloquenza, anzi di parole. Egli sapeva dirigere senza parlare, o parlando pochissimo. In pubblico poi non sapeva assolutamente aprir bocca. Si contentava solo di esprimere talvolta il suo pensiero con una frase incisiva, riassuntiva, caratteristica. Ascoltava in silenzio e le sue decisioni erano manifestate col monosillabi: « Sì! » « No! ». I suoi sì e i suoi no nel mondo finanziario eran diventati vere e proprie sentenze d'una corte suprema di giustizia. Facevano la legalità o l'illegalità. Morgan era membro di vari *clubs*, ed associazioni, assisteva a varie adunanze, prese parte a molti banchetti, ma non disse mai una parola. Non coltivò e non coltivò così l'arte della popolarità, ad acquistar la quale la parola è necessaria. I suoi modi violenti e bruschi perciò infastidivano: gli servivano a tener lontani i troppi importuni. I *reporters* ne sanno qualche cosa. Le sue « interviste » erano sempre brevissime. Ecco anche spiegato in breve come mai il grande milionario non poté mai diventare un uomo politico. Egli era certo un uomo di Stato per la sua mondiale influenza, ma non fu mai un uomo politico. Non era capace di influenzare la pubblica opinione benché sapesse in un giorno risolvere certi intricati problemi finanziari che ad altri avrebbero richiesto mesi di lavoro. L'importanza finanziaria di Morgan è ancor lungi dall'essere ben valutata e compresa. Essa ha avuto per gli Stati Uniti un'influenza nazionale. Si noti solo questo. Durante il dominio, diciamo così, del Morgan, gli Stati Uniti da stato agricolo si avviavano a diventare stato industriale. Chi comprese il fenomeno subito? Morgan, ed egli capì che questo mutamento richiedeva che alle industrie ed ai metodi provinciali si sostituissero metodi nazionali. Anzi più, egli non capì soltanto questa necessità ebbe il coraggio di imporla. I grandi affari di Morgan furono l'unificazione degli affari e delle industrie degli Stati Uniti. Egli fu il Napoleone succeduto al regno del ferrore. Egli fu e costruttivo.... Bisogna vedere i *trusts* nella loro opposizione al provincialismo per apprenderli e comprendere Morgan.

★ **La scuola dell'incisione all'Accademia di Belle Arti.** — Appena due anni dopo la sua fondazione questa scuola creata per iniziativa di Carlo Raffaelli e di Lodovico Tommasi, ald... con ogni mezzo dalla tenace volontà di Francesco Gioli, diretta con intelletto ed amore e da Celestino Celestini, dà frutti quasi insperati. L'esposizioncina dell'anno passato era una ... promessa; questa, e per numero degli scolari espositori e per la qualità delle opere esposte, quella promessa mantiene magnificamente. Osservando e curiosando per le due salette della scuola, che possiede ormai tutti i più desiderabili mezzi tecnici che l'incisione richiede, e due grandi torchi, uno dei quali fu già di Eleuterio Pagliano, ci si accorge subito che questi giovani acquafortisti ... le acqueforti sono in maggior ... istruiti e guidati dal Celestini, hanno ormai superato le prime difficoltà del mestiere, sono ormai padroni della tecnica e sanno adoperarla con molta sicurezza. Ma non tutti, egualmente, riescono a concepire con sicurità e con originalità le proprie composizioni, anche se non manca loro l'audacia di avvicinarsi di un colpo ai più grandi e più fortunati maestri. Così, delle recenti mostre fatte alla « Leonardo » delle acqueforti del Brangwyn e delle litografie del Pennell, v'è in questa mostra più che un ricordo; e Benedetto Lotti, ad esempio, vi si rivela forse un poco troppo affascinato e abbagliato dalla grandiosità e dalla monumentalità di quei due in alcune vaste incisioni, ove descrive o l'opra febbrile nel cantiere ingombro d'ordigni, o la smisurata, ma disciplinata possanza delle macchine di una grande fornace. Ma il Lotti, libero una volta da qualunque reminiscenza d'altri, saprà ritrovare la sua strada e farvi molto cammino. Con la « Bettola », ad esempio, è già più originale, anche se il segno vi appaia non sempre sicuro e preciso, e il contrasto delle masse d'ombra e di luce, non sempre giustamente raggiunto. Per la sicurezza del segno e per la sapiente contrapposizione delle masse è a tutti superiore Francesco Chiappelli, sia che paghi il suo piccol tributo ai due già rammentati e nel « Ponte di ferro » e nella « Stazione ferroviaria »; sia che con la « Tartana » riesca più originalmente ad ottenere un mirabile effetto d'ombra e di luce entro una composizione sapientemente architettata; sia che invece nei « Cipressi » ritorni alla sua prima semplicità toscana, o in un ritrattino muliebre o in uno studio di nudo raggiunga una composta e sobria eleganza. La quale eleganza tocca pure felicemente Oreste Zuccoli in due fanciulle nude che dal morbido segno della vernice molle hanno ai loro corpi acerbi dolce contorno; mentre una schietta toscanità traspare tanto dalle « Lavoratrici » — una vernice molle che ha quasi la leggerezza di

una litografia — quanto dal « Bindolo » e dalle « Case di Siena », acqueforti trattate con una efficace sommarietà. Con questi ed altri giovani di buone promesse, lavorano numerosissime signorine; con sicurezza maschile una, Bona Ceccarelli; con simpatica sincerità e direi quasi ingenuità, le altre. Della Ceccarelli già vedemmo alla « Promotrice » alcune acqueforti a colori con nudi disegnati spressantemente. Anche qui ha tre di questi nudi nei quali la carne palpita morbida e calda; e certe « Cucitrici », d'una fattura indiavolata e quasi direi sbarazzina, tutte vita e movimento; e alcuni ritrattini all'acquaforte e alla puntasecca simpaticamente corretti; ed infine una « Pensierosa » ove alla sapiente sicura vigoria del segno si unisce un perfetto rapporto d'ombra e di luce.

Ho detto simpaticamente sincere le altre. Difatto Hortensia Vorici ci offre quattro suggestive vedute di Spoleto, quale le è apparsa, con le sue strette vie o in un meriggio assolato o in una notte di luna; mentre in alcuni ex-libris e in una illustrazione decorativa raggiunge armoniosa misura. Adele Ramorino — che pure ha dei buoni ex libris — sia nei « Cipressi », sia, e più, negli « Scalpellini », riesce a rendere semplicemente e schiettamente o una caratteristica o un aspetto della nostra campagna. La contessina Moretti con « Presso Fontallerta » ci descrive le svariar degli olivi, segnati nervosamente al contorno, lasciati bianchi nei pieni, con bel giuoco di luce. Eva Gasperetti con la « Vecchia strada di Fiesole » e Maria Buoncompagni con « L'argine del Mugnone » ci offrono fresche e vivaci impressioni. Stanno a parte la signorina Nina Ferrari con alcuni nudi alla puntasecca forse un po' troppo recisi e duri di segno; e Ferruccio Pasqui che in altri nudi, pure alla puntasecca, raggiunge invece delicate morbidezze in un tenue sfumare di nube. Degli altri tutti che hanno esposto, vorrei anche parlare se non fossi certo di poter scrivere di loro e più lungamente in una terza mostra di questa scuola, che mi auguro veder sempre più e più vivacemente fiorire.

N.T.

★ **Lucia Felix Faure Goyau.** — La figlia e, si dice, la ninfa Egeria del presidente della Repubblica francese Felix Faure, è morta l'altro giorno a Parigi dopo aver dato alla letteratura alcune opere che la fanno rimpiangere anche nei circoli letterari. Essa era una finissima scrittrice ed una grande innamorata dell'Italia. Non cominciò a scrivere — dice di lei il *Gaulois* — che dopo la scomparsa del padre e per dare al suo dolore una specie di diversione. Aveva sempre avuto una grande passione per la lettura, era coltissima ed amava specialmente gli scrittori in cui poteva ritrovare la sua stessa inquietudine morale e quella stessa preoccupazione dei grandi problemi che la angustiava. Conosceva ed ammirava sopra ogni cosa l'Italia mistica. Sapeva Dante a memoria ed aveva studiato il grandissimo poeta nell'opera sua e nel suo quadro. A Firenze Lucia Felix-Faure si trovava come a casa sua ed era una gioia passeggiare con lei nella città di storia e d'arte in cui ogni monumento, ogni casa risvegliava nel suo spirito ornato e sapiente un ricordo, in cui ella commentava col più accorto sentimento i capilavori dei musei e provava e diceva da poeta la grazia del paesaggio e l'austera seduzione delle colline armoniose. Ai suoi studi su *Le donne nell'opera di Dante*, su *Santa Caterina da Siena* bisogna aggiungere un bellissimo libro che ella ha consacrato a *Newmann*. Ella fu una delle prime a farlo conoscere in Francia e la sua è stimata una delle migliori biografie del grande cardinale. L'affinità e la comunanza degli studi, delle idee, della fede l'avvicinò a Georges Goyau, il sapiente storico e i due formarono un *ménage* intellettualmente squisito. Maritata, la Faure si diede tutta alle opere di carità e di beneficenza prodigandosi con una generosità di cuore veramente degna di servire ad esempio. La vita fu per lei veramente una professione di fede. Non dimenticò però la sua arte letteraria e la sua cultura. Continuò a studiar storia, filosofia, teologia con indefessa passione. Sapeva il greco, il latino, le lingue moderne e leggeva continuamente gli autori nei testi. Dette ancora altri volumi: *La vita e morte delle fate*, *Anime pagane ed anime cristiane*, *Spettacoli e Riflessi* ed anche un libro di fini poesie intitolato *La Vie nuancée*. Lucia Felix-Faure fu insomma una bella anima. Per quanto ella dicesse che l'arte è la cima suprema della vita umana, ella non poteva considerar la vita e l'arte separate e le buone opere che ella faceva e propagava erano intese a compiere un dovere anche più totale ed elevato di quello artistico. Come dice un altro critico di lei, ella sentì che ogni vita è una professione di fede e volle essere cattolicamente religiosa in tutto il profondo senso della parola, nelle opere letterarie in cui le intenzioni apologetiche non si nascondono e nell'apostolato pratico di carità che la trovò sempre instancabile ed ardente.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ La necropoli caletrana alla Marsiliana.

A proposito della conferenza del professor Milani sulle fortunate scoperte condotte nella tenuta della Marsiliana dal principe Corsini, al quale, come ben disse l'oratore, « appartiene l'onore e la gloria di questa rivelazione storica e l'alta benemerenza di aver largito alla propria città queste nuove reliquie della civiltà dei suoi lontani proavi » riceviamo e, per amor d'esattezza, volentieri pubblichiamo la seguente lettera

Nel cenno sul mio discorso colombario tenuto nel Museo Archeologico il 15 giugno, di cui è dato conto nei « Marginalia » del *Marzocco* del 16 e che fu riassunto largamente nella *Nazione* del 16, vedo qualche errore di fatto che mi preme rettificare di fronte i competenti. Premetto che io non parlai in particolare, nè delle insigni suppellettili della tomba della *fibula Corsini*, da me illustrata l'anno scorso ai Lincei, nè tampoco di quelle della Perazzetta degli scavi di quest'anno, le quali, come dissi, formeranno oggetto di una comunicazione ulteriore. Mi limitai a dare un quadro generale delle scoperte della Marsiliana, e mi trattenni a spiegare il carattere specifico delle necropoli di Banditella, la quale comprende grandi e numerose tombe a circolo corrispondenti a quelle di Vetulonia, e mostra di collegarsi con i tumuli del soprastante poggio di Macchiabuia, alcuni dei quali forniti di camere costruttive a tufi squadrati. Le due placche di bronzo sbalzate con due guerrieri in panoplia della tomba della Perazzetta riferibili, come io credo, alla decorazione di uno dei due carri di quel sepolcro, non sono già inspirate ai *rilievi ionici arcaici*, questo è l'errore principale fattomi dire, bensì alla toreutica eclettica greco-asiatica-egizia, avente espressioni similari nell'arte fenicia. Il *ionismo* etrusco appartiene ad un'epoca posteriore, cioè al secolo VI-V av. C.; mentre i materiali della Marsiliana sono dei secoli IX, VIII, VII. Senza di ciò reggerebbe men bene la mia congettura che le tombe scoperte dal principe Corsini alla Marsiliana, spettino al popolo *caletrano*, di cui è rimasto un vago ricordo in Livio e Plinio a proposito della colonizzazione romana di Saturnia, prima detta *Aurinia*, e posta, come la Marsiliana, ossia come la presunta Caletra, alla sinistra dell'Albegna (*Albinia*) nel più interno agro caletrano. Come è noto, le tradizioni leggendarie e storiche dei Vetuloniesi si allacciano con la storia delle origini di Roma e della potenza romulea (vedi Silio Italico o Dionigi); e ben possiamo spiegarci quindi se il nome dei Caletrani, i quali si mostrano propaggine dei Vetuloniesi, sia rimasto quasi in eco lontana nella tradizione dei romani relativa a Saturnia.

Firenze, 24 giugno 1913.

Luigi A. Milani.

BIBLIOGRAFIE

V. PICA, *L'arte mondiale a Roma*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

In questo bellissimo volume, Vittorio Pica ci conduce piacevolmente, per un centinaio di pagine, ancora una volta tra i palazzi e i padiglioni di Villa Giulia, mentre le più che settecento illustrazioni ci offrono chiaro e nitido ricordo di quanto vi vedemmo, ammirammo e discutemmo.

Per lo studio dell'arte contemporanea, nella vastità della produzione artistica, nel turbinio delle esposizioni e delle mostre, nella difficoltà di procurarsi riproduzioni fotografiche, volumi come questo edito coraggiosamente dall'Istituto di Bergamo, sono, più che preziosi, indispensabili.

Di qui a dieci, a cinque, a tre anni, dove saranno le migliaia di opere esposte a Villa Giulia, ove ritrovarle, come, tra mezzo ad altre migliaia frattanto vedute, ammirate e discusse, serbarne il ricordo?

E quando poi il tempo, giudice supremo, avrà fatto giustizia di molte di queste migliaia, un tal volume rimarrà sempre come preziosa testimonianza di un movimento dell'arte mondiale, di un atteggiamento del nostro gusto, e in qualche caso di una moda fugace.

N. T.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Noti sono ai lettori del *Marzocco* il nome e gli studi spagnuoli di Luigi Sorrento. Intorno all'*Italianismo in Ispagna* vi scriveva, nel settembre scorso, un articolo che fu assai apprezzato e venne riprodotto da varii giornali. Questo, insieme a varii altri brevi e succosi studi, pubblica ora il Sorrento in un libro *In Ispagna*, edito dalla Libreria editrice « Minerva » di Catania.

È antica e caratteristica abitudine di chi — familiare alla penna — va fuor de' confini della patria, di raccontare a chi rimase delle cose e degli eventi veduti e dei pensieri che cose ed eventi gli suscitarono: la letteratura dei viaggi è una delle più ricche del mondo e, eccettuate le banalità di chi scrive sol per vanità o per non aver di meglio da fare, è piena di libri profittevoli. Ad essi si aggiunge ora questo del Sorrento, il quale è particolarmente notevole in quanto è omogeneo, piano e semplice, e soprattutto fedele espositore di fatti accertati con cura. Esso tratta più che d'altro delle condizioni presenti dell'arte e della letteratura spagnuola, specialmente nei suoi rapporti col nostro paese e con la letteratura nostra, osservando con diligente cura e traendo dall'osservazione dei fatti ammonimenti non inutili in questo risorgere nostro di energie nazionali. La Spagna intellettuale appare, nel libro del Sorrento, una nazione che vive di vita riflessa: di quella sua propria antica e magnifica che dette l'*ingenioso hidalgo*, e di quella che le viene dalle altre nazioni, segnatamente dalla Francia. Sembra anzi, la Spagna, continuamente in cerca di un *maggior* sole al quale riscaldarsi; e non ingiustamente pensa il Sorrento che questo più caldo sole dovrebbe esser proprio il nostro. Invece pur troppo il popolo italiano, all'infuori di pochi studiosi specializzati, non si occupa nè si preoccupa della Spagna, la ignora anzi tanto completamente da essersi, or son tre anni, lasciato ubriacare di gazzarra nel nome del martire Francesco Ferrer. Ebbene, volete sentire il giudizio che uno spagnuolo dà del Ferrer e che il Sorrento riproduce? Eccolo: « Francesco Ferrer, signor mio, ha avuto la gran fortuna di esser condannato e ucciso. Un uomo da nulla, un uomo che non aveva nessuna cultura seria, un arruffapopoli, che per ragioni interessate della Francia, nostra concorrente al Marocco, è stato esaltato all'estero come un eroe e un martire.... ».

E noi abbiamo cancellato i più bei nomi delle nostre strade per incidere sulle ripulite targhe il suo!

Interessantissimo, nel libro del Sorrento, un altro capitolo non letterario, intorno a « Tripoli e il vicereame di Sicilia in una relazione spagnuola del secolo XVI », nel quale egli riproduce una lettera — da lui ritrovata nella Biblioteca Nazionale di Madrid — che il 10 novembre del 1553 Juan de Bracamonte scriveva da Tagiura a Giovanni de Vega, governatore di Sicilia. Questa lettera, scritta con accento di sincerità indubitabile, afferma l'odio degli arabi contro i turchi, e, a nome dei notabili di Tripoli e di Tagiura, prega il viceré di Sicilia di liberare il generoso popolo arabo dalla tirannia crudele del turco. Gli arabi di Tagiura e di Tripoli promettono di fare essi stessi le spese e di combattere i turchi fino allo sterminio.

La nostra impresa, nel 1553, sarebbe dunque stata certamente più facile: peccato però che nello stesso anno fosse governatore di Sicilia un ministro di Carlo V.... Peccato, sì; ma forse dobbiamo ringraziare Iddio che nè ministro nè padrone si sien lasciati commuovere dal « grido di dolore » degli arabi.... Altrimenti Tripoli sarebbe oggi della Spagna.

O degli Stati Uniti.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia e cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 27 — 6 Luglio 1913 — Firenze

SOMMARIO

Rispettosi a parole distruttori a fatti

Piazza delle Erbe, dopo dieci anni

L'Aprile scorso passai tre o quattro giorni a Verona. Qualche anno fa c'ero stato qualche ora e avevo visto qualcosa, non la città.

Mi furono guide quest'anno il direttore dell'*Arena* Adolfo Fossi e il pittore Angelo Dall'Oca Bianca che ha i nervi frementi di tutta la bellezza bimillenaria della sua città natale, come le ali del loro volo. Con quelli amici vidi bene la città che unica ravvicina gli spiriti de' due maggiori poeti, di quello che più addentro penetrò nel mondo degli uomini, e di quello che più coordinò del mondo universale dalle minuzie a Dio. Andammo a cercare insieme la linea delle alture che sale dall'Adige, e il corso lentissimo di questo fiume dove fa gomito poco prima di passare sotto il Ponte degli Scaligeri, e il riso di Cangrande sull'alta cuspide, e quanto è intorno, di pietra fosca e di sereno marmo e d'oro, via via da Piazza de' Signori a Piazza delle Erbe, da questa all'Arena ed ai palazzi del Sanmicheli. Costruita di possenti ossa dalle tre gigantesche età, sola fra tutte effigiata da Roma e da Venezia, come da Shakespeare e da Dante, Verona mi fece vivere qualche parte della nostra storia per la prima volta. Più che conoscere, vivere mi fece la fortuna di queste nostre città italiane le quali uscirono dalla prosperità del comune e poi dalla magnificenza de' tiranni che tutte seppero raccogliere e moltiplicare in sé le forze popolari. Leggevo in Piazza de' Signori: « I veneti del Verme qui erigevano nel 1473 un palazzo pei giudici assessori che in — gran parte caduto nel 1511 per tremuoto — fu ridotto più tardi alle forme presenti ». E poco discosto: « Cansignorio della Scala podestà — e capitano del popolo dal IV Dicembre — 1359 al 19 Ottobre 1375 in cui morì — costrusse ed abitò questo palazzo — rimutato nel sec. XVI a stanza del capitano veneto ». Mentre leggevo, sorgevano dinanzi ai miei occhi le città italiane per volontà di popolo e poi degli uomini venuti su dal popolo, stupendi campioni della nostra razza che nessun'altra mai ebbe, sino all'ultimo che tutti li superò facendo della Francia rivoluzionaria il suo impero, Napoleone.

Partii da Verona col desiderio di parlare di lei, come un artista quando è inebriato dal suo argomento. Ma non avrei supposto che avrei dovuto parlarne ora per aggiungere la mia voce a quella di tante altre brave persone levatesi in sua difesa. Alludo a Piazza delle Erbe minacciata d'una nuova fabbrica per la Cassa di risparmio. Una prima minaccia di rovinare Piazza delle Erbe è vecchia, risale al 1902, e in un numero di questo stesso giornale se n'occupò allora Luca Beltrami con larghezza di vedute. Allora contro i barbari prese la parola in parlamento Pompeo Molmenti; molti deputati mandarono un telegramma al sindaco di Verona per far voti che « i nobili rappresentanti dell'illustre città di Verona sapessero conciliare le esigenze della modernità con quelle dell'arte »; il ministero mise il suo veto. E per dieci anni *Madonna Verona* fu tranquilla tra l'erbe della sua piazza.. Ma ora la Cassa di risparmio bandisce un concorso « per un progetto di fabbricato da erigersi sull'aerea delimitata dalla Piazza delle Erbe », con quel che segue. Angelo Dall'Oca Bianca, custode della bellezza della sua città natale per diritto d'intelligenza e d'amore, è insorto con una lettera, e s'è aggiunto a lui un numeroso stuolo d'artisti, de' migliori artisti italiani, con qualche straniero.

Per parte mia vado rileggendo l' « avvertenza » premessa all' « avviso di concorso ». « Verona fiera de' monumenti insigni di tre civiltà che imprimono il suggello augusto della storia e dell'arte alle sue ineffabili bellezze naturali, guarda con ispeciale interessamento, vorremmo dire con tenerezza, alla sua Piazza delle Erbe, l'antico foro di Verona romana dove ferve da secoli il mercato e pulsa la vita popolare, così pittoresca nella sua irregolarità, così armonica non ostante la varietà delle architetture ». La Cassa di risparmio, nello stile del commendatore, ufficiale pubblico, che appunto fa estetica, come patriottismo, si dà l'aria di partire da presupposti artistici. « Quale privato potrà subordinare le proprie costruzioni a tali legittime esigenze? Non siamo più all'epoca della rinascenza, quando Vincenzo Furioni edificò in questa stessa Piazza una casa dedicandola " Patriae decori et meo commodo ". Soltanto un ente che anteponga il decoro cittadino al proprio interesse, *potrebbe affrontare il sacrificio* ». Il sacrificio, cioè, « di subordinare le proprie costruzioni a quelle tali esigenze artistiche » di cui sopra. Ipocrisia della Cassa di risparmio! Perché non edifichi il privato, l'ente Cassa di risparmio edifica su Piazza delle Erbe per amore della linea di Piazza delle Erbe! E stanzia per l'edificio un milione e mezzo e bandisce « con premi cospicui un concorso, non soltanto italiano », perché la Piazza delle Erbe « è ammirata dagli artisti di tutto il mondo ». Un milione e mezzo ed il concorso internazionale! Così Madonna Verona cade in mano, come dire? Del materialismo economico e della perfetta eguaglianza democratica del nostro tempo.

Io spero che il ministero questa volta tagli corto dichiarando che il solo modo di provvedere alle « legittime esigenze » di Piazza delle Erbe sia di lasciare Piazza delle Erbe tale quale è. E quando anche si potesse fare altrimenti, e qualcosa fosse da toglierle, aggiungerle e mutare, dovrebbe essere per espresso proibito a chi parte dai criterii profani dei milioni e dei concorsi internazionali. È questa un'offesa avanti lettera. Ma a tutti deve essere proibito. Perché, se altro non fosse Piazza delle Erbe, è questo, e lo sa anche la Cassa di risparmio: è un'opera di costruzione senza squadra, è un'opera di vita popolare spontanea e cotidiana, ma il tempo vi affiatò un'armonia di linee vivacissime e di colori, di esemplare unico. E questo esemplare unico non va toccato. Soprattutto, ripeto, da coloro i quali per far credere che possono, gridano: — Concorsi e milioni!

Per un doloroso contrasto, nelle nostre più illustri città è stato permesso a orde di barbari di fare le loro guastazioni, nel nostro tempo che ha il culto delle minime reliquie dell'arte e della storia. Quando i barbari scendono a guastare, si fanno sempre forti delle « esigenze irresistibili de' tempi moderni ». Non è vero. Non c'è quasi mai dissidio tra queste esigenze materiali e i valori morali, valori d'arte, di storia, di poesia, di tradizione etnica, che stanno chiusi nelle costruzioni di pietra e di marmo de' nostri padri. Il dissidio è sempre tra i sopraddetti valori e la natura de' barbari che non li capiscono, oggi, come nel quinto secolo. Il dissidio fra « le legittime esigenze » della bellezza e « le irresistibili esigenze » del bisogno moderno è creato da loro per il malo gusto di sopraffare le prime.

Enrico Corradini.

IL PASSERO DI LESBIA

In questi giorni è uscito il secondo volume dell'opera di Otto Keller sul mondo animale degli antichi, *Die antike Tierwelt*, che per ricchezza di materiale raccolto, accuratezza d'indagine e chiarezza d'esposizione resterà fondamentale in questo campo e potrà quasi sostenersi degnamente accanto ad altre opere di genere analogo, come quelle classiche, per esempio, di Preller e di Zeller sulla mitologia e la filosofia dei greci. Appunto perché trattasi di libro così degno, è bene indicarne qualche menda, che in un lavoro di tanta mole ha potuto facilmente incorrere, affinché in un'eventuale seconda edizione sia riveduta e corretta. Un errore, per esempio, da emendarsi nel primo volume è stato recentemente segnalato da Vittorio Spinazzola nel *Bollettino d'arte del Ministero dell'Istruzione* (aprile 1913), a proposito di un rinoceronte in rilievo marmoreo del Museo di Napoli descritto e riprodotto dal Keller come proveniente dagli scavi di Pompei; mentre in realtà è una copia del celebre disegno del rinoceronte di Dürer. Ed una probabile falsa interpretazione, a parer mio, di due poesie famose voglio io oggi indicare a coloro che conoscono ed amano gli animali ed il gentile, geniale cantore del passero di Lesbia.

Nel descrivere i passeracei conosciuti dagli antichi il Keller in questo secondo volume (pp. 71, 80 e 90) della sua opera, contraddicendo senza ragione la comune opinione, sostiene che il passero di Lesbia, cantato da Catullo, non sia, come finora da tutti s'è ritenuto, il passero domestico (*passer domesticus*) ma si debba indubbiamente, « fraglos », riferire al passero solitario (*passer solitarius* o *turdus cyanus*) o, com'egli scrive, *passere solitario*. Ragioni per questo strano riferimento egli non ne dà alcuna, oltre a dire che il passero comune non diviene mai così domestico com'è descritto da Catullo. Ciò non è esatto. Per mia personale esperienza e per acquisite conoscenze posso dire che il passero, quando è preso nel nido e si riesce, nutrendolo, a salvarlo dalla morte, si addomestica facilmente e, pur restando vivacissimo, può esser tenuto libero in casa senza chiuderlo in gabbia. Un'esperienza di tal genere, fatta col birichino ed insolentissimo passero di Vienna, il notissimo *Wiener Spatz*, è riferita dal grande fisico e fisiologo viennese E. Mach a pag. 61-62 della sua opera sulla *Analyse der Empfindungen*, Jena, 1911. Ma, a parte tali esperienze di psicologia animale, facilmente controllabili, vi sono ineccepibili ragioni estetiche, che dimostrano come il passero cantato da Catullo non possa essere altro che il comune passero domestico.

Ne è prova anzitutto la mirabile descrizione della sua festevolezza, vivacità, birichineria e morsicchiante acredine, quale appare in entrambe le poesie:

> Passer, deliciae meae puellae,
> Quicum ludere, quem in sinu tenere,
> Quoi primum digitum dare adpetenti
> Et acris solet incitare morsus,
> . . . .
> Nec sese a gremio illius movebat,
> Sed circumsiliens modo huc modo illuc
> Ad solam dominam usque pipilabat

e quale è stata anche resa, nella sua traslazione, da Byron, il più musicale di tutti i poeti, con i melodiosissimi versi:

> And only fluttering here and there,
> He never sought to cleave the air,
> But chirrup'd oft....

Infatti il passero è quasi il prototipo di quella estrema mobilità, che Leopardi così giustamente ha descritta come caratteristica degli uccelli: « Anche nel piccolo tempo che soprasseggono in un luogo, tu non li vedi stare mai fermi della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di moti indicibile ». Invece il passero solitario, di indole, com'è noto, grave e malinconica, è il meno vivace o, direi quasi, il più immobile dei passeracei. Fermo per lunghe ore sopra una rupe od un rudero, canta senza dimenarsi, quasi assorto e perduto nella lunga onda della sua fluente armonia. Tale lo canta il simbolico passero solitario nei suoi versi immortali:

> D'in su la vetta della torre antica,
> Passero solitario, alla campagna
> Cantando vai finché non more il giorno;
> Ed erra l'armonia per questa valle.
> Primavera d'intorno
> Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
> Sì ch'a mirarla intenerisce il core.
> Odi greggi belar, muggire armenti;
> Gli altri augelli contenti, a gara insieme
> Per lo libero ciel fan mille giri,
> Pur festeggiando il lor tempo migliore:
> Tu pensoso in disparte il tutto miri;
> Non compagni, non voli,
> Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
> Canti, e così trapassi
> Dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

Se il Keller avesse conosciuto o, conoscendolo, si fosse ricordato del canto del nostro sommo poeta, non avrebbe mai pensato, io credo, ad identificare il saltellante, cinguettante, morsicchiante, sollazzevole, scherzevole e giocoso passerotto di Lesbia col mesto, melodioso uccello, scelto da Leopardi per suo simbolo.

A ciò si aggiunga, che i morsi (*acris morsus*), i saltellamenti e gli svolazzi continui dei passeri sono in relazione con la loro instancabile amorosità e lussuria, per cui, al pari dei colombi essi erano presso gli antichi, come osserva lo stesso Keller, sacri a Venere: *Lugete, o Veneres Cupidinesque, Passer mortuus est meae puellae Passer, deliciae meae puellae*. Saffo in un frammento d'una sua ode descrive come era discesa a lei l'invocata Venere a volo sulle ali dei passeri: *i bei passeri veloci con le ali remeanti sulla scura terra la trassero a volo dall'etere*. E Lisistrata, spaventata dall'ardore amoroso delle sue compagne chiuse sull'Acropoli, dice (vedi nella magnifica traduzione del Romagnoli) come appena poté riafferrarne

> per i capelli, lori, una già pronta
> a volare, a cavallo a un passerotto

dove la chiamava il desio. Questi caratteri dell'uccelletto caro a Lesbia, i quali armonizzano anche così bene col carattere stesso della proterva, voluttuosa fanciulla, non si adattano al passero solitario: nessuna immagine di lascivia e di lussuria conviene al mesto, melodioso, solitario cantore.

Il canto soprattutto non permette d'identificare col passero solitario l'uccello descritto da Catullo. Che cosa infatti ha di comune il cinguettio, il pigolio (*pipilabat*, dice Catullo; *chirrup'd*, traduce magnificamente Byron) del passero di Lesbia con la voce lunga, calda, flautata del passero solitario? Per questa non è possibile altra espressione, che quella fissata da Leopardi per l'eternità: *Canti*,.... *Ed erra l'armonia per questa valle*. — Al passero cinguettante sia dunque caro il dito ed il seno ed il grembo di Lesbia; ma al solitario sia sacra la vetta della torre e l'ampiezza della valle, che ne accolga il canto e lo rimandi verso il libero cielo. *Illo canit: pulsae referunt ad sidera valles*. Né questa è una impressione, destata da quell'uccello solo in Leopardi. Già prima di lui un altro sommo spirito italico, benché sì diverso dal sublime poeta, l'immenso spirito di Giordano Bruno aveva, nei sonetti proemiali *De l'infinito, universo e mondi*, scelto il passero solitario come simbolo di sé stesso e del suo folle volo verso l'infinito:

> Mio passar solitario, a quelle parti,
> A quai drizzasti già l'alto pensiero,
> Poggia infinito; poi che fia mestiero
> A l'oggetto agguagliar l'industrie e l'arti.
> . . . .
> Quindi l'ali sicure a l'aria porgo,
> Né temo intoppo di cristallo o vetro;
> Ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.
> E mentre dal mio globo a gli altri sorgo
> E per l'etereo campo oltre penetro:
> Quel ch'altri lungi vede, lascio al tergo.

Resti dunque per noi sempre vivo il gaio passerotto di Lesbia negli impareggiabili versi di Catullo: come dei pari spieghi immortale il suo volo ed il suo canto il passero solitario nei simboli eterni, se pur tristi, di Bruno e di Leopardi.

Perché questi grandi poeti, i quali fissano durabilmente, per la gioia di noi poveri mortali, le fluttuanti, labili immagini del mondo dei fenomeni e delle forme, si servono sempre dell'esatta visione della realtà, con cui fanno scaturire nei nostri spiriti un mondo di pensieri e sentimenti inesprimibili. Veggasi, per esempio, giacché siamo in tema di uccelli, che cosa dalla visione delle rondini sa trarre il poeta dei poeti al principio della sesta scena del primo atto del *Macbeth*. Qui l'uccello è chiamato *martlet*, corrispondente al moderno *martinet* o *martin*, che può significare rondone (come l'ha tradotto Diego Angeli), ma anche, e più esattamente, perché il rondone si dice *swift*, significa balestruccio. Che Shakespeare avesse in mente le rondini, è dimostrato dalla descrizione dei loro nidi penduenti dai fregi e cornicioni del castello, come li costruiscono appunto le rondini ed i balestrucci (*Hirundo urbica*, *hirundo rustica*, *progne*); mentre, com'è noto, i rondoni (*Apus* [*cypselus*] *apus*) nidificano nei fori e nelle fessure delle rupi e dei muri. Ora ecco la scena. Il re Duncan col seguito arriva nel dolce vespero estivo innanzi al castello di Inverness e, inconscio della tragica fine che ivi lo attende, resta incantato della bellezza del sito e della soavità dell'aria: « Questo castello ha una sede piacente; l'aria dolce e fina s'insinua nei nostri sensi gentili »; e Banco, anch'egli inconsapevole della tragedia imminente, osserva: « Quest'ospite estiva, la rondine amica dei templi, prova con la sua cara dimora, che l'alito del cielo qui odora carezzevole: non v'è aggetto, fregio, sporgenza, né cantone opportuno, in cui quest'uccello non abbia fatto il suo pendulo letto e la culla procreante: dove essi più frequentano e nidificano, io ho osservato, l'aria è delicata ». E qui appare sulla porta del castello lady Macbeth. — Si può immaginare niente di più semplice e, al tempo stesso, di più straordinario? Io non posso far rivivere in me questa scena, senza provare un fremito, che mi par quasi giunga nelle misteriose radici cosmiche del mio essere, in modo da farmi sentire tutto il brivido dell'esistenza nei suoi due poli della vita e della morte. Fuori: la chiara dolcezza del vespero estivo, con l'aria odorosa, con i voli delle rondini, con i penduli nidi, le piccole culle, in cui già pigola la prima, tenera, morbida vita, pur mo schiusa dall'uovo, per respirare, mangiare, amare, godere. Dentro: il bieco, scuro castello, il sonno grave dopo il cibo ed il pasto, la sanguigna uccisione, la morte ed il portiere ubriaco, che immagina di essere il portiere dell'inferno! — Non è questa breve scena quasi un simbolo della vita e del mondo? Del mondo quale lo concepiva anche Walther von der Vogelweide nei suoi versi stupendi: *Il mondo è bello di fuori, verde, bianco e rosso: dentro di color nero, scuro come la morte?* — Ma anche il passero di Lesbia, *Qui nunc it per iter tenebricosum, Illuc, unde negant redire quemquam*, passa, dopo le carezze e gli spassi, nel mondo scuro della morte. — Ecco dove possono condurci i grandi poeti con la semplice descrizione di un passero o di una sera popolata di rondini.

G. De Lorenzo.

L'Austria com'è oggi

Non so se il libro di Virginio Gayda (1) sull'Austria contemporanea possa valere per una di quelle cortesie italo-austriache che la buon volontà reciproca dei due stati da qualche tempo vanno combinando con un certo successo. Ma è un libro che doveva essere scritto. Perché era tempo che in Italia l'Austria non fosse più pensata e giudicata al lume di alcuni luoghi comuni: il rancore quarantottesco degli studenti rompivetri e la tacita ammirazione dei ben pensanti per l'amministrazione e per l'esercito austriaco sono oramai, se non luoghi comuni, due verità rivedibili. Difficili, diciamolo subito, a rivedersi, perché l'Austria tutta quanta è difficile: organismo composito che riesce a perpetuare l'illusione di un'unità robusta, caos tumultuante che ritrova ogni giorno un suo equilibrio provvisorio, non consente definizioni che lo definiscano tutto. Può darsi che agli effetti della politica estera basti che sia definito uno solo dei suoi elementi, quello governativo. Ma per quanto questo si sforzi a nascondere tutti gli altri, anche questi si rivelano ogni giorno più in una serie di fatti, di cui anche il nostro pubblico è più o meno informato. Se non che l'informazione non basta: esige il commento: sono fatti che muovono da forme sociali e da abitudini mentali profondamente diverse dalle nostre; per comprenderli bisogna essere aiutati da chi li abbia un po' vissuti.

Interessante in ogni modo questa vita austriaca più che non si creda, od anche per chi potesse astrarre da ogni rapporto di vicinato — amicizia o inimicizia che sia. Esempio impressionante della indipendenza della realtà dalla logica che tenta di coordinarla. Difficile, come ho detto.

Ma Virginio Gayda è riuscito a quest'opera che nessuno dei nostri giornalisti informatori dall'Austria — anch'egli è un giornalista — aveva ancora osata. Evidentemente egli ha un'intuizione sintetica immediata: una facoltà invidiabile a inquadrare i fatti occasionali nei problemi generali che li hanno prodotti; così, scrivendo degli articoli — anche questo libro, come quasi tutti quelli della collezione Bocca è una raccolta di articoli — egli scriveva i capitoli di un libro organico. Nella infinita varietà della vita austriaca possono esserci ancora molti aspetti di cui la nostra curiosità debba saziarsi, ma lo schema è già pronto in questa *Crisi di un impero*.

Crisi? Dunque anche il Gayda conferma il vecchio presagio farmaceutico che aspetta la morte del vecchio Imperatore per vedere le conseguenze che il destino saprà dedurre dalle illogiche premesse dell'antico impero d'Absburgo? Sarebbe puerile. Il Gayda è andato in Austria senza preconcetti. È, per quanto si può essere, imparziale. Si capisce, leggendo il suo libro, che egli non ha cominciato ad osservare l'Austria né con antipatie tradizionali né con simpatie occasionali: aveva un suo metodo relativamente scientifico, il determinismo economico o materialismo storico, come volete chiamarlo. Ma ben presto si è dovuto convincere che il suo metodo si mostrava insufficientissimo a capire un paese il cui fermento vitale è tutto nelle lotte nazionali. Ha riconosciuto il suo errore ed ha onestamente affermato anche lui che la somma delle crisi austriache è una crisi di nazionalità.

Ma crisi non equivale agonia: non significa, se non per i semplicisti, un passaggio anormale fra due Stati normali. Nella realtà della storia, che non ha affatto le esigenze della logica, le crisi possono anche esser perenni. Quella austriaca è cominciata — un po' per merito nostro — nel 1859; continua, continuerà. « Così avviene sempre in Austria. Per questo l'Austria non vive e non muore mai, prosegue per decenni, come una malattia cronica ».

Questo non lo ha scritto un austrofobo giornalista italiano; egli non fa che citare l'arciduca austriaco Massimiliano.

(1) VIRGINIO GAYDA, *La crisi di un impero* (pagine sull'Austria contemporanea) — Torino, Frat. Bocca, 1913.

95

***

Le lotte nazionali dunque prima di tutto. Otto nazioni — senza contar l'Ungheria che fa da sé ma pure influisce sulle lotte austriache — ciascuna con i suoi postulati, che qualche volta si riconnettono al destino di una stirpe, ma qualche altra non superano delle specialissime esigenze regionali. Lo storico vorrebbe concentrarle in un numero minore. Non può. I tedeschi, che combattono per la difesa di un'egemonia più che altro linguistica minacciata, non hanno tutti gli stessi sottintesi: ci sono i pangermanisti, forma d'irredentismo anche religioso — ricordate il *Los von Rom* — ma che il governo sopporta per amor della Germania attuale e per una tradizione memore di quando il sacro impero germanico era l'Austria: ma ci sono i tedeschi cattolici, leali, conservatori aristocratici della più pura idea dello Stato austriaco.

E poi gli slavi. Quindici milioni, una maggioranza assoluta. No — nota il Gayda — «invece che quindici milioni di slavi, io direi piuttosto che vi sono in Austria sei milioni di czechi, quattro milioni e 250,000 polacchi, 3 milioni e 335,000 ruteni, 1 milione e 200,000 sloveni, 700,000 serbi e croati». È un'osservazione fondamentale. La tesi dell'irredentismo slavo che la guerra balcanica ha messo di moda, o è infondata o deve essere impostata in un modo diverso da quello che troppi s'immaginano. Nello slavismo austriaco si può precisare al più una questione slava meridionale, di cui soltanto un piccolo particolare può avere una cert'aria irredentistica. Ma gli slavi che più premono allo Stato e sullo Stato, czechi, polacchi, ruteni, fanno questioni particolari, spesso discordi fra loro. Il.... divisionismo, di cui l'arte del governo austriaco è sempre maestra, ha trovato argomenti che neutralizzano quanto basta le affinità linguistiche.

In sostanza tutti questi slavi si propongono delle finalità che non minacciano lo Stato austriaco; forse tendono a consolidarlo, trasformandolo. Essi vogliono conquistare lo Stato; aver la maggioranza in parlamento — per quanto esso conti poco —, vogliono avere i loro ministri; i consiglieri della corona, alti e bassi impiegati quanti più possono della loro nazionalità. Qualche volta la minaccia di una simpatia centrifuga oltre i confini si risolve praticamente nel far nominare un numero maggiore di capistazione connazionali. I serbi possono insinuare più gravi sospetti. Per placarli, il governo sarebbe stato disposto ad annettersi anche tutta la Serbia; ma la buona intenzione è stata piuttosto compromessa. Forse si placheranno definitivamente con il sistema del trialismo, a cui si vuole che il futuro imperatore non sia contrario. Ci andranno di mezzo gli italiani; ma quando si è pochi, non conta nulla rappresentare una delle colture superiori dell'impero. Forse, se almeno il Veneto avesse avuto il buon senso di rimanere congiunto alla monarchia.... La quale non domanda ai suoi sudditi altro che di rimanere quello che è, austriaca, cioè un'unità amministrativa che può parlare tedesco e magari slavo e magari — teoricamente — italiano, ma non può nella sua mentalità accogliere un pensiero che sia italiano.

***

La impossibilità di un'intesa spirituale fra Austria e Italia è sempre questa: che il nostro è un paese nato dalla rivoluzione e l'Austria no: il '48 in Austria non è stato che una dimostrazione. La borghesia ha potuto far riconoscere un po' per volta i suoi diritti; può praticamente lavorare e far lavorare come in qualunque altro Stato di Europa, ma non è mai andata al governo come classe sociale. Il governo è rimasto alla nobiltà: alla grande nobiltà fondiaria che domina a corte e nei «circoli dirigenti», e a quella specie di nobiltà governativa che si acquista diventando funzionari dello Stato, nell'esercito o nell'amministrazione. Il clero cattolico basta a dare un contenuto ideale a questi elementi di governo. Gli altri, educati a questa concezione di Stato, divisi nelle lotte nazionali non hanno né tempo né forse capacità di trasformare l'indole fondamentale dello Stato.

Ci sono dunque ancora delle potenti forze centripete che assicurano l'Austria di domani identica all'Austria d'oggi. Il meccanismo antico continua ad andare da sé: chi lotta per afferrarne le leve non ha un vero interesse a distruggerlo. C'è il socialismo che nelle elezioni del 1911 si è affermato numericamente alla Camera: potrà magari ottenere dal governo delle leggi sociali non inutili ai suoi fini, ma non potrà certo fare la rivoluzione di un paese che non ha avuto ancora la rivoluzione borghese. E poi oramai quasi dovunque il nazionalismo lo ha intaccato, non solo per esempio degli altri partiti, ma perché le condizioni e i bisogni di ciascuna nazionalità sono realmente diversi; il misero proletariato sloveno non può certo far causa comune con il proletariato tedesco dei distretti industriali che in confronto ad esso è una specie di aristocrazia operaia. Un proletariato agricolo c'è, ma, lontano dalle città — in Austria ci sono pochissime città — segue il clero alleato dei grandi proprietari contro gli israeliti, che per un caso abbastanza strano sono divenuti gli amministratori dei proprietari e che prendono su di sé l'odio che potrebbe toccare ai loro principali.

Esaminando tutti i partiti nuovi che anche l'Austria ha prodotti in questi ultimi anni, è evidente che nessuno di essi è partito da soddisfare a bisogni generali del paese. Non hanno programmi generali: chi li ha creati si è contentato di proporre delle piccole questioni immediate da risolvere. Così è nato quel ridicolo partito dell'impero, i cristiano-sociali, che hanno spadroneggiato fino a ieri a Vienna: favorito dal governo perché cattolico e lealista non ha voluto vedere più che i piccoli interessi dei piccoli borghesi contrari alla grande borghesia industriale in gran parte israelita; ed è vissuto ed è divenuto un fattore, per lo meno amministrativo, importante lasciandosi guidare da alcuni demagoghi antisemiti.

Ma è un partito lealmente austriaco, alleato più o meno inconsapevole delle sfere dirigenti, anch'esse antisemite. Ed è una forza conservatrice appunto perché è austriacamente patriottico. Il patriottismo austriaco può essere incomprensibile a tutti i patriottismi che si fondano sulle unità nazionali, ma esiste. È la coscienza più o meno confusa che, non ostante tutte le divergenze di razza, di religione, di civiltà, l'esistenza di un grande Stato accentratore è una necessità di vita. Consente non solo di fare una politica estera tutt'altro che di raccoglimento, ma anche di fare i propri interessi privati e di godersi individualmente la vita, con la sola esclusione di non occuparsi di politica, nemmeno interna.

Non ostante le apparenze contrarie, questi buoni austriaci che, magari per interessi opposti, amano l'Austria come è, sono sempre la maggioranza. La loro particella di sovranità l'hanno lasciata ai pochi che sono in alto e che comandano effettivamente, misteriosi e insindacabili. Una delle grandi forze conservatrici dell'Austria è sempre la mancanza di un'opinione pubblica, di un giornalismo capace di agitarla tutta; e soprattutto la mentalità media dell'austriaco anche colto, priva di idee generali, limitata, puerile. «Non c'è — scrive il Gayda — in Austria una grandezza spirituale, come la si trova in Germania; non c'è un movimento popolare vivo del pensiero; non ci sono neppure grandi editori, libri, riviste». Chi conosce un po' l'Austria sa che è proprio così. Possono esistere, esistono anzi, a Vienna, scrittori di mentalità europea: sono dei solitari, senza seguito. Gli uomini rappresentativi che ciascun partito e ciascuna nazionalità mettono in vista, giudicati fuori delle piccole contingenze del loro partito, sono insignificanti. I loro migliori uomini di Stato sono dei passabili amministratori *routiniers*. I veri dirigenti dell'alta politica, i misteriosi ispiratori dei circoli dirigenti, assicurano il loro prestigio nel loro mistero. In questo Stato, sotto alcuni aspetti accentratore, non è facile arrivare a scoprire dove sia la mente centrale. I malevoli possono sospettare che non ci sia. La forza del suo grande meccanismo statale ha l'aria di essere automatica.

***

E qui bisognerebbe esaminare quello che valgono i due congegni fondamentale del grande meccanismo resistente: l'amministrazione e l'esercito. Il Gayda li studia; può sbagliare nel giudicarli, ma ci sono altri che li giudicano come lui, senza ammirazione. In ogni modo sono lenti: la burocrazia austriaca è precisa ma di una pedanteria esasperante. L'esercito, come tutti gli eserciti, è un mistero; certo ha la forza che gli viene dall'essere una casta che vive nel paese non per servirlo ma qualche volta per asservirlo. Nessuno dei suoi attuali capi e dei suoi gregari ha mai combattuto: e gli eserciti — si sa — si giudicano dopo. In compenso ha molta volontà di battersi. C'è un capitolo del Gayda che documenta molto largamente come il suo avversario preferito sarebbe l'esercito italiano. Ma si può anche supporre che Conrad si sia convertito.

Quello che è certo però è che l'Austria nel suo insieme non ha mutato la sua struttura fondamentale. L'interesse nuovo che essa presenta è nel numero crescente dei problemi particolari che agitano la sua vita senza riuscire, forse senza volere alterarla sul serio. L'Austria è ancora un governo, che par guidato da una specie di imperialismo mistico, in un paese occupato da questioni pratiche di carattere spesso particolarissimo: né Stato né paese veramente progressivi....

Ma ho detto che non si può definirla. Intanto per capirla il *Gayda* è un eccellente chiarificatore.

Giulio Caprin.

L'EVOLUZIONE DELLA SCENOGRAFIA

Ho visto l'altro ieri su *Comoedia illustré* i bozzetti degli scenari che Leone Bakst ha composti per la *Pisanella*. Il primo, quello del prologo, che rappresenta la vasta sala del palazzo del re, è riprodotto in tricromia, ed è una ricca e grave armonia di toni verdi e azzurri, su cui si staccano come macchie sanguigne i magnifici costumi bizantini. Gli altri sono riprodotti in una sola tinta, ma dalle descrizioni apparse sui giornali, ho cercato di immaginare le armonie cromatiche delicate o violente che essi hanno realizzate.

Questi scenari devono essere stati veramente una musica per gli occhi, e così ricca e profonda da sopraffare quella pur meravigliosa delle parole: «I tre maghi russi — scrive Gaio in una corrispondenza da Parigi — Bakst mago del colore e dell'invenzione pittorica, Mayerhold mago degli atteggiamenti, Ida Rubinstein maga delle espressioni silenziose e del gesto sobrio, hanno, almeno per gli ignari spettatori della *première*, soffocato la poesia, anzi il dramma, che ha conosciuto così, come la *Pisanella*, la più profumata delle morti. Con una innovazione napoleonica Mayerhold trasporta gli attori nel fondo della scena perché il quadro se ne avvantaggi, e forse perché [illegible] parola di francese non si preoccupa se l'innovazione avvicina così il dramma alla pantomima» (1).

La colpa in verità è del poeta che ha voluto come collaboratore un artista quale Leone Bakst. Ma il fenomeno che si è prodotto nella *Pisanella* non deve farci vedere nella modernissima arte scenografica, che è essenzialmente russa, una esagerazione dell'elemento decorativo a scapito di quello drammatico. Questa arte novissima di animare la scena non dobbiamo in altre parole studiarla nei drammi in cui si è aggiunta — diciamo così — occasionalmente (alludo al *Boris Godounof*, al *San Sebastiano*, e alla recentissima *Pisanella*) ma nelle rappresentazioni coreografiche dei balli russi, con le quali e per le quali essa è sorta. In questo genere di rappresentazioni la sua funzione è ben diversa. Non costituisce più come nei drammi parlati l'elemento decorativo ma quello essenziale dello spettacolo. Si può dire anzi che essa tenda a costituire il solo elemento visibile del dramma, e che quello decorativo sia costituito invece dagli aggruppamenti di personaggi e dalle macchie di colore dei costumi.

Quest'evoluzione profonda è — come vedremo — intimamente connessa e parallela a quella del dramma, ed è analoga a quella che si è prodotta nella pittura, verso la fine del '600, in cui il paesaggio, da sfondo del quadro, con Jacob Ruisdael, con Salvator Rosa e col Lorenese diviene invece «il quadro».

***

Nel dramma parlato, dicevo, la scenografia è un elemento decorativo e, si può dire, superfluo. Perché il dramma sussista, è sufficiente che ci sia l'attore, che ci sia cioè l'elemento plastico oggettivo che integri quello soggettivo delle arti musicali, da cui il dramma trae origine. «L'apparato scenico è certo la parte più attraente, ma nello stesso tempo la più materiale ed affatto estranea all'arte poetica».

Così Aristotele. E questa primitiva concezione della scenografia è anche determinata dal fatto che gli spettacoli presso i greci avevano luogo all'aperto, e che molte cose che noi rappresentiamo con facilità dovevano essere semplicemente suggerite agli spettatori. Il potere d'immaginazione del pubblico antico, su cui faceva affidamento il poeta, apparirà meglio anzi, quando si consideri che le parti di donna erano rappresentate da uomini, e che gli attori, con le maschere enormi, i coturni che ne rialzavano la statura, e le imbottiture che ne esageravano le forme, erano ben lontani da quell'ideale plastico che i greci avevano realizzato nella scultura.

La scena del teatro medioevale era, come è noto, divisa in «mansioni», che rappresentavano sommariamente gli edifici e le città in cui si trasportava l'azione. Ed ancora più semplice era quella del teatro di Shakespeare: un unico sfondo, su cui i vari ambienti venivano suggeriti da qualche mobile o indicati da un cartello.

Ma in Italia il pubblico, più raffinato, non poteva contentarsi di una scenografia così sommaria e rudimentale. Degli artisti come il Ghiberti, il Brunelleschi, il Pollaiuolo, il Bernini, non disdegnano di mettere l'opera loro al servizio del teatro, e gli spettacoli drammatici raggiungono così una magnificenza straordinaria. Alla rappresentazione della *Calandra* in Urbino, scriveva B. Castiglione a Federico di Canossa «vedevasi un tempio tanto ben finito, che non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi, tutto lavorato in stucco, con istorie bellissime, finte le finestre d'alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino e azzurro oltremarino».

Nel teatro di musica, poi, in cui non vi erano come in quello di poesia limiti di tempo e di luogo, le scene rappresentavano il Tartaro, l'Eliso, il Caos; e boschi, selve, giardini; e apparivano carrozze tirate da veri cavalli, carri trionfali, cervi, cinghiali. Ma nell'opera la magnificenza dello spettacolo soffoca il dramma, così come la musica soffoca la poesia.

Riccardo Wagner nella sua riforma del teatro ha modificato radicalmente il concetto della scenografia. Egli l'ha tolta all'arbitrio del decoratore e l'ha asservita alla poesia, dando un contenuto e un significato preciso ad ogni elemento di essa. Ma il suo principio estetico, che «nulla di ciò che si può rappresentare con i mezzi di cui si dispone si debba suggerire o solamente indicare, e che tutto debba essere mostrato» (1), condusse nel suo teatro a degli eccessi di verismo (si pensi al Drago, all'uccellino, al tiglio che muove le foglie), per cui in fondo siamo costretti a dar ragione a Leone Tolstoi. Da noi infine Gabriele d'Annunzio, nei suoi primi drammi in versi (nella *Francesca* cioè e nella *Figlia di Iorio*) ha spinto fino alle estreme conseguenze il principio wagneriano. Non solo ha impregnato di poesia ogni più piccolo elemento decorativo ed ha elevato l'utensile e il frutto «ad alte significazioni e potenze», ma è riuscito ad ottenere nei costumi e negli arredi la più assoluta e scrupolosa esattezza di ricostruzione storica o di ambiente.

Ora questa esattezza si è dimostrata — anche se ispirata ad un alto senso di poesia — estranea all'arte ed inutile se non dannosa al dramma. E un movimento di reazione si è venuto così delineando contro il verismo, che fino a qualche anno fa ha imperato senza contrasti sul teatro di musica e di poesia.

***

Questo movimento è stato generale. In Inghilterra rappresentato da Edward Gordon Graig e da Granville Barker, in Russia dal Mayerhold, in Italia dal Fortuny, il quale fin dal 1901 ha cercato di sostituire alle tele dipinte delle proiezioni luminose. Ma è soltanto in Germania che le nuove idee sulla messa in iscena hanno preso una *forma* concreta. Nel 1908, a Monaco di Baviera si è fondato addirittura un teatro, il «Künstler Theater», diretto da G. Fuchs, in cui sono messi in pratica i nuovi principî di scenografia. Essi sono stati formulati da un gruppo di artisti notissimi (fra cui Fritz Erler, Th. Heine, Marsop) i quali poi nel 1910 hanno esposti i loro bozzetti al «Salon d'Automne» di Parigi.

Lo scultore ed esteta Hildebrand, in un saggio intorno all'opera di Monaco, così riassume la nuova teoria, la quale è perfettamente contraria a quella enunciata da Wagner: «Il problema da risolvere — egli dice — consiste nel trovare la dose precisa d'impressione visiva necessaria per secondare la situazione, e non già per distogliere l'attenzione dell'esperienza drammatica per condurla su se stessa....». «Con due alberi ben piazzati evocare un'intera foresta, con una cantonata di una via destar l'immagine di una intera città, ecco quel che conta sulla scena. Imperocché accade allo spettatore come al bambino, a cui si dà un fantoccio troppo realistico e troppo particolareggiato. Niente gli resta da completare con la sua fantasia. La realtà soverchia del pupazzo sciupa il mondo immaginario del bimbo» (1).

Con questi principî, di un indiscutibile valore estetico, sono stati messi in iscena dal 1908 in poi, e con un successo costante, il *Faust*, l'*Amleto*, il *Sogno di una notte d'estate*, e moltissime altre opere antiche e moderne. E l'esempio è stato seguito recentemente, per merito del Barker, anche in Inghilterra, dove si era abituati nelle rappresentazioni shakespeariane alle spettacolose messe in iscena dell'Irwing.

È meravigliosa la semplicità dei mezzi adoperati nel teatro di Monaco: due scene laterali fisse, oppure una centrale, costituente come un'arcata, ed una specie di muro che divide il palcoscenico orizzontalmente, e, tenendo gli attori lontani dallo sfondo, fa sì che si ottengano degli ottimi effetti di rilievo.

E sono nello stesso tempo meravigliosi gli effetti raggiunti con mezzi così semplici. Ho sott'occhio uno scenario di *Kismet* (un dramma tolto dalle *Mille ed una notte* e messo in iscena l'anno scorso da Ernst Stern) il quale rappresenta il mercato di Bagdad. Dietro i gruppi pittoreschi dei mercanti non vi è che un'arcata a sesto acuto, tutta cosparsa di rose, come una siepe fiorita, e nella luce dell'arco, lontano, una palazzina bianca su di un cielo di cobalto. È quanto basta per farci sentire il profumo indefinibile ed il fascino dell'Oriente. In un altro scenario una balaustrata e due festoni di lampioncini, uno nel primo piano, l'altro lontano, nello sfondo, bastano a farci immaginare una festa notturna in un parco settecentesco. Nei drammi shakespeariani poi, in cui sono necessari dei rapidi mutamenti di scena, delle cortine trasformano l'ambiente in una stanza, e un paramento grigio steso per tutta la lunghezza del palcoscenico provvede il muro di una strada.

***

In fondo però questi novissimi criteri di messa in iscena non rappresentano che un ritorno sapiente e cosciente alla semplicità del teatro antico, greco o shakespeariano. Non segnano una evoluzione del concetto della scenografia. Questa evoluzione appare invece nell'arte degli scenografi russi, e soprattutto in quella di Leone Bakst, di cui ora possiamo ammirare tutta l'opera, raccolta in un magnifico volume (2).

Non che i principî a cui s'ispirano i russi sieno contrari a quelli degli artisti di Monaco. Anch'essi sono degli *impressionisti* e pensano che sulla scena convenga *suggerire* piuttosto che *rappresentare*. Lo scenario di quella deliziosa azione coreografica che Michele Fokine ha composta sulla musica del «Carnaval», non è costituito (ed è dovuto al Bakst) che da un pannello di un verde oliva delicatissimo, su cui si staccano come figure di sogno le creature evocate dalla musica di R. Schumann: Florestano, Eusebio, Colombina, Pierrot. Non si potrebbe essere più sobrii di così. Ma negli altri balli, gli scenari costituiscono di per sé stessi, come nella *Pisanella*, dei quadri meravigliosi, delle armonie e delle modulazioni di luci e di colori, in cui diventano per così dire visibili quelle dei suoni che le hanno ispirate. E sono essi, dicevo, che costituiscono l'elemento visibile della rappresentazione scenica, nella quale *le* persone divengono come in un paesaggio delle semplici macchie decorative.

Già il Noverre, il grande riformatore della danza ed il precursore di questo genere di spettacoli, si era preoccupato di armonizzare i costumi con gli scenari. Per i decoratori russi questa è una conseguenza naturale. «I costumi nascono dagli scenari - ha scritto E. Vuillermoz - come i fiori dalla pianta».

L'evoluzione della scenografia, che, da elemento decorativo diviene essenziale, è intimamente connessa, aggiungevo, a quella del dramma musicale, il quale da verbale tende a divenire puramente fonico. Ho studiato altrove questo fenomeno interessantissimo. Qui mi limiterò a far notare che queste tendenze sono già visibili nell'opera di Wagner, nella quale opera ogni forma di arte più moderna si può dire sia contenuta in germe.

Nelle pagine più belle e più note del teatro wagneriano: nel primo quadro dell'«Oro del Reno» nella «Cavalcata delle Walkirie» nell'«Incantesimo del fuoco», nella «Vita della foresta» (accenno a scene della tetralogia, ma potrei citare una quantità di pagine simili sparse in tutta l'opera del maestro) la musica pura e non la parola rappresenta l'elemento uditivo del dramma, e la scena, non più l'attore, quello visivo. Se nel primo quadro dell'«Oro del Reno» non vedessimo le Ondine, le trasparenze verdastre dell'acqua basterebbero a farci vedere la vita profonda del fiume, che sentiamo fluire nell'orchestra. Se nella «Cavalcata delle Walkirie» non vedessimo le Walkirie ed ascoltassimo la musica innanzi a uno sfondo di cielo nuvoloso e lampeggiante, noi vedremmo meglio (e questo fatto prova la debolezza della teoria di rappresentare tutto ciò che è possibile) le vergini caste e selvaggie «sovra i nembi natanti, l'erte criniere al cielo».

Ma non potremmo sopprimere ugualmente la scena senza alterare profondamente il carattere dello spettacolo. Solo quando la musica non ha più alcun carattere descrittivo e rappresentativo, e diviene puramente lirica e passionale, scompare il bisogno della scena e l'attore. Questo fenomeno si produce anche nel dramma parlato. «Di tanto in tanto — nota Gaio — a proposito della *Pisanella*, «una volta per atto, o poco più, un attore si avanza verso la ribalta staccandosi dal gruppo; e allora soltanto decorazioni, coreografia, colore cedono il passo alla poesia. E poiché secondo il gusto e le conosciute tendenze dell'autore, si tratta di episodi lirici, abbiamo così lo strano resultato che la recitazione drammatica è riservata a ciò che di meno drammatico è nell'opera». È invece naturale e logico che ciò avvenga.

La tendenza della musica moderna (la quale è eminentemente descrittiva e impressionistica) ad integrarsi con l'elemento visivo, è documentata infine dal successo che hanno avuto quegli spettacoli coreografici, i quali vanno sotto il nome di balli russi, e costituiscono la sola forma originale e spontanea di rappresentazione scenica che abbia l'epoca moderna.

Poiché quello che dà un immenso valore a queste *rappresentazioni* è il fatto che esse sono sorte spontaneamente dalla musica, che esse hanno dato corpo naturalmente alle visioni che evoca la musica moderna. La musica determina insomma in esse l'azione, non questa — come nei balli soliti — la musica. Così il ballo *Carnaval* è sorto dalle due note *suites* per pianoforte di R. Schumann, *Shéhérazade*, da un poema sinfonico di Rimsky-Korsakoff, *Les Sylphides*, da pezzi orchestrali di Chopin. E poco tempo fa, obbedendo allo stesso principio, sono stati messi in iscena due dei *Nocturnes* di Claudio Debussy: *Nuages* e *Sirènes* cioè il primo e il terzo. Per il primo si è rappresentata una notte nuvolosa in un parco, in cui passano bianche figure indistinte. Per l'altro una spiaggia, su cui delle fanciulle svolgono un'immensa e leggera stoffa verdastra.

Il dramma moderno, il quale — si noti — solo la sensibilità della razza slava poteva oggi creare, sorge così da quella novissima forma di lirica corale che è la nostra musica sinfonica, come l'antico è sorto dal Ditirambo. Noi abbiamo la fortuna di assistere ad un secondo prodigio. E poiché la musica non ha la precisione della parola, e non può esprimere che delle sensazioni, degli stati di animo, l'elemento visibile del dramma (e *drama*, si ricordi, non vuol dire che *rappresentazione*) non è più costituito dal gesto statuario dell'attore, ma dai movimenti fluttuanti delle masse corali, da armonie di luci e di colori, da paesaggi reali o fantastici, i quali soli possono rappresentare vagamente, come la musica, degli stati di animo, delle sensazioni. L'impressionismo sonoro si integra così sul teatro moderno con quello visivo.

S. A. Luciani.

Avevo già scritto queste linee quando ho letto l'annuncio di un libro di Edw. Gordon Graig sulla messa in iscena, che credevo pubblicato da un pezzo e fuori commercio: *Toward a new Theatre* - ed. Dent, Londra. Non ho potuto ancora procurarmi questo libro, ma da una breve recensione ho visto che esso non fa che confermare e documentare quanto è detto in questo articolo.

(1) «La prima della *Pisanella* a Parigi», *Marzocco*, n. 24.

(1) Wagner a Liszt, 1852.

(1) Non avendo potuto rintracciare il testo originale, tolgo questa citazione da un articolo su *La riforma del palcoscenico* di Carlo Placci. (*Corriere della Sera*, novembre 1908).

(2) *L'art décoratif de Léon Bakst*. Paris, 1913.

La sorella di Chateaubriand

Non si può parlare di Lucile de Chateaubriand, della sorella del grande autore di *René*, senza aver paura che la sua immagine vaga e dolce appena apparsa si confonda allo sguardo della memoria e si dilegui adeguandosi al grande mistero di dolore e di poesia che ella illuminò solo a quando a quando di guizzi tremolanti. Par quasi sacrilegio richiamare alla mente, come fanno oggi Louis Thomas e André Beaunier (1), questa creatura che visse a disagio sulla terra, lieve come un sospiro, dolorosa come uno spasimo e sempre circondata d'un mistero che nessuno, forse, svelerà mai, con la convinzione d'essere un'estranea tra i viventi, un cuore incompreso dagli altri cuori umani, un'innamorata in cerca di infiniti ed introvabili amori, una desolata in cerca di un'impossibile consolazione. A sfiorar solo la trama della sua esistenza, essa vi si sfrangia tutta tra le dita o vi sfugge come se fosse stata tessuta di impalpabilità. Certo Lucile ha vissuto, ma non potete pensare alla sua vita, rievocare la sua vita senza riudirla definirsi da sé, nelle poche lettere appassionate ed incerte che di lei ci rimangono, come «una luna nascosta in una nuvola», o «una sabbia mobile che manca sotto i piedi», senza vederla così come ella stessa si vedeva, «una lampada che si è consumata nelle tenebre d'una lunga notte e che mira nascer l'aurora in cui sta per morire». Cercate di fissarla in voi, dinanzi a voi e vi risoneranno in cuore certe parole che ella scriveva in una tremante lettera al fratello: «Amico mio, ho nella testa mille idee contraddittorie di cose che mi sembrano esistere e non esistere, che han per me l'effetto di oggetti che non mi si offrirebbero che in uno specchio, di cui non ci si potrebbe, perciò, assicurare di vederle distintamente». Così in questo specchio soltanto voi potete vedere ancora Lucile, come una di quelle idee e di quelle cose che ella vedeva esistere e non esistere.

Non ci resta di questa donna aventurata alcun ritratto se non quello che Chateaubriand ha tracciato di lei nelle *Mémoires d'outretombe*, o quello che un altro poeta che la amò disperatamente e desolatamente, il Chênédollé, ha inciso in un suo diario con parole soavi di lacrime e sussultanti di singhiozzi.

Chateaubriand ci ha lasciata descritta la sorella quale egli la ricordava amica e compagna nella tetra solitudine del castello famigliare di Combourg, in Bretagna, tra il padre arcigno e duro e la madre piagnucolosa, quando fratello e sorella si consolavano a vicenda d'una adolescenza che fioriva come un giglio tra molte spine e s'aprivano l'un l'altro con simpatia il cuore diverso. Era prima una povera bambina ...urata, vestita con gli abiti smessi ... fasciata da un busto le cui stecche entravano nelle carni sino a produrle delle piaghe e con i capelli ravviati sulla fronte e annodati in treccia da un nastro nero. Ma a poco a poco la bellezza e il dolore l'illuminarono. «Crescevo — dice Chateaubriand — accanto a mia sorella Lucile; la nostra amicizia era tutta la nostra vita. Il suo viso pallido era accompagnato da lunghi capelli neri; ella alzava spesso al cielo o volgeva intorno a lei sguardi pieni di tristezza o di fuoco. Il suo portamento, la sua voce, il suo sorriso, la sua fisionomia avevan qualche cosa di sognante e di sofferente.... Lucile ed io ci eravamo inutili. Quando parlavamo del mondo, era di quello che portavamo dentro di noi e che somigliava ben poco al mondo vero. Ella vedeva in me il suo protettore, io vedevo in lei la mia amica. Le prendevano accessi di pensieri neri che duravo fatica a dissipare. A diciassette anni deplorava la perdita dei suoi anni giovani; voleva seppellirsi in un chiostro. Tutto era per lei inquietudine, afflizione, ferita: un'espressione che cercava, una chimera che s'era foggiata la tormentavano mesi interi. Spesso l'ho veduta sognare immobile, inanimata; ritratta verso il suo cuore, la sua vita cessava di apparire esternamente, il suo seno stesso non si sollevava più. Pel suo atteggiamento, la sua malinconia, la sua venustà, essa somigliava ad un Genio funebre.... »

E Chênédollé: «Colui che non ha conosciuto Lucile non può sapere ciò che v'ha d'ammirevole e di delicato nel cuore d'una donna. Ella respirava e pensava in cielo....».

Chateaubriand non poteva consolare la sorella, non la comprendeva, anche se cercava di comprenderla. Nessuno la comprendeva. Che cosa rinchiudeva Lucile nel suo cuore? Il dolore d'esistere? La notte? La morte? Dio? Iddio ella lo pregava rimanendo assorta e distesa lunghe ore ai piedi d'una croce. La morte le appariva improvvisamente in incubi e visioni che le facevano gittare gridi di richiamo e di paura. La notte ella sembrava respirarla coll'aria stessa che le dilatava il petto convulso. Mentre il fratello si gettava nel gorgo della sua vita magniloquente e gloriosa, questa sua evanescente sorella monacale sfioriva circondandosi di tenebra e di mistero, chiusa rigidamente a sé stessa ed ai suoi. Sembra che un amore non solo non corrisposto, ma nemmeno inteso che ella nutrì per un amico del fratello, il giovine signor di Malfilâtre, consigliere al parlamento di Bretagna, rendesse più vaneggiante e dolente la sua malinconia; ma questo amore non inteso, questa passione soffocata non bastano a spiegarci l'abisso di disperazione che era il cuore di Lucile, quella sua morbosa sensibilità che le faceva credere d'essere superflua sulla terra, che la rendeva aliena assolutamente da tutto e da tutti e che le faceva temere, a lei così lieve, così eterea, di diventar tanto pesante da urtare senza volerlo, passando, il destino di qualcuno». E come spiegarci fino in fondo quel suo sentimento dell'incoesione delle sue forze vitali, quella sua tanto affannosa quanto inutile volontà di unificare i suoi atti, i suoi pensieri, i suoi sentimenti, tutta la sua vita e di dominarla? Dice una volta: «M'affatico con tutte le mie forze a riafferrare la mia vita, a metterla tutta intera sotto la mia dipendenza» e noi sappiamo che il suo proposito riuscì sempre inutile, inefficace, ch'ella non si possedé mai e che le sue angoscie e le ore del suo tempo mortale furono strappate e ventilate continuamente da un fato intento a disperderle nelle tenebre. La sua esistenza che ella diceva «abbandonata da tutti e pesante tutta intera su sé stessa», in realtà non riusciva, non riuscì ad aver peso....

Chênédollé, il poeta che la amò tanto senza giungere a farla sua, cerca di spiegarsene il mistero dicendo che il cuore di lei fu vittima della ragione e dell'immaginazione. «Lucile è un esempio ben terribile del potere delle immaginazioni forti». Il troppo immaginare, il troppo riflettere su sé stessa avrebbe uccisa giorno per giorno Lucile. Anche André Beaunier vuol scoprire nella sorella di Chateaubriand una vittima non solo della sensibilità romantica, ma anche della complicazione sentimentale e d'una autoanalisi esasperata. È vero che il Beaunier giunge a vedere in Lucile talvolta persino una nietzschiana, quando non si ostina a riconoscere in lei un albero di vita troppo scosso e dilaniato dal vento della grande Rivoluzione, sconvolto e reso anemico dalle torbide e venefiche atmosfere dell'89.

Il fatto sta, purtroppo, che ci mancano gli elementi fondamentali per ricostituire la vera completa vita di Lucile e dobbiamo procedere ancora con l'aiuto dei riavvicinamenti romantici e delle induzioni sentimentali per accertarne le fattezze. Non sappiamo quasi nulla di preciso e di documentato intorno ai casi più importanti della vita di Lucile, anche se il troppo esiguo manipolo delle sue lettere ci apre qualche spiraglio sull'animo suo gemebondo. Sappiamo che Lucile fu imprigionata a Rennes dagli uomini del Terrore, come nobile e sorella d'un fuggiasco. Non sappiamo che cosa veramente significò per Lucile questa prigionia, sebben breve, certo non di poca importanza per lei, per l'indole sua. Sappiamo che a trentaquattro anni ella si indusse a sposare un vecchio militare, il signor De Caud, che ne aveva più di settanta. Perché questo matrimonio? Perché questa dolorante e fragile anima si abbandonò ad un vegliardo che non poteva darle alcuna gioia, alcun balsamo? Mistero. E mistero è l'abbandono che ella fa della casa coniugale, un giorno, pochi mesi avanti che il marito muoia. È una fuga? È un addio consentito? Se si era sposata per avere un protettore — come vien supposto — perché, per qual motivo, Lucile abbandona ad un tratto questo protettore? Mistero! La vita matrimoniale di Lucile è tenebrosa come è tenebrosa la sua vedovanza. Eccola passare da una casa di parenti ciechi e ottusi, ad una casa di religiose, da questa di nuovo alla sua solitudine, con quel continuo cambiar di dimora che dava l'idea, com'ella stessa diceva, della sua instabilità sulla terra.

Ed ecco l'amore del Chênédollé. Alle dichiarazioni ed alle richieste del pover uomo prima ella sembra cedere. «Non dico di no!». Egli è folle d'amore, ella potrebbe rientrar nella vita coniugale nella certezza di trovarvi un affetto sincero. Perché questa assetata d'amore non risponde al vibrante richiamo? È ormai troppo sconsolata? È ormai troppo inaridita? Tergiversa, scrive lettere ambigue, concede colloqui, poi li rimpiange, permette visite, poi le proibisce. È come chi stia per scendere un gradino decisivo ed esiti e dubiti e poi alfine se ne ritragga spaventato. Lucile ritira al Chênédollé la parola data e cerca di consolare la disperazione dell'innamorato dicendogli che non sarà di lui, ma non sarà nemmeno d'altri. Gli scrive parole vaghe e profonde in cui, spiegandosi non si spiega, e non rivela che una sua sempre più angustiata afflizione. Dopo una scena alquanto violenta, i due non si vedono più. Perché? Per qual motivo? Ancora un mistero.

E siamo all'ultima fase della lenta agonia di Lucile. Ora Chateaubriand veramente non sa consolare la sorella, abituarla alla vita, liberarla dalle sue disperazioni e dalle sue fissazioni. Ha il torto di non starle più vicino, di non curarla da sé, di non saper sfiorar quell'anima, quando la sfiora, senza urtarla e forse offenderla. Certo fratello e sorella si amano e ricordano con intima soavità i giorni della loro comune adolescenza; ma non possono far nulla l'uno per l'altra. Egli è troppo preso da altre cure, ella, anche quando da vicino e da lontano s'abbandona al fratello, non si concede mai tutta e la sentiamo sempre palpitante d'un ignoto timore anche quando ci appare più piena di dolcezza. Resta tra loro qualche cosa di non detto, resta nell'animo di lei un fondo oscuro in cui s'annega ogni sguardo anche il più amoroso.

Quand'ella s'ammala ed è prossima alla morte, Chateaubriand non è presso di lei. Il poeta lascia che la sorella muoia tra braccia estranee ed ignote, nell'ultimo mistero così grave e tragico che il Chênédollé pensa perfino che Lucile si sia suicidata. Perché questa lontananza di Chateaubriand? Egli si scusa dicendo che era trattenuto allora lontano da Parigi da una grave malattia di sua moglie. Non sappiamo perdonarlo del tutto. Lucile è forse morta chiamandolo, invocandolo, ed egli non ha saputo nulla, egli non ha risposto. Quando viene, comodamente, a Parigi non trova di lei nemmeno la spoglia, nemmeno il ricordo. Come è morta Lucile? Mistero. Dove è stata sepolta? Mistero. Alcuni ignoti l'han seppellita nella fossa comune, senza apporre né un ricordo, né un nome sulla tomba che non si sa dove sia. Chateaubriand se ne consola scrivendo una bella pagina: «Mia sorella fu sepolta tra i poveri: in qual cimitero fu deposta? in quale onda immobile d'un oceano di morti fu inghiottita?... Anche se facendo delle ricerche, compulsando degli archivi municipali e i registri delle parrocchie, incontrassi il nome di mia sorella a che mi servirebbe? Potrei ritrovare lo stesso guardiano del recinto funebre? Ritroverei colui che aprì una fossa rimasta senza nome e senza etichetta? Le mani rudi che toccarono per ultime un'argilla così pura potrebbero averne conservato il ricordo? Quale nomenclatore di ombre m'indicherebbe la tomba cancellata? Poiché il cielo l'ha voluto, che Lucile sia perduta per sempre!... Dio avrà ben saputo riconoscere mia sorella: ella che teneva così poco alla terra, non doveva lasciarvi traccia....».

S'è ritrovato l'atto di morte di Lucile; ma non s'è ritrovata la sua tomba. Non ci restan di lei che due o tre componimenti e le brevi lettere, le *opere* di questa «santa di genio», come il fratello l'ha chiamata.

La vita e la morte di Lucile ci lasciano così l'una e l'altra pieni d'angoscia e di rammarico. Ella resta anche in morte piena del mistero che la circondò in vita, che le occupò tutta la vita fino al cuore. Che cosa avrebbe voluto per vivere felice e morire tranquilla? Forse un niente, forse tutto. Nella storia sfolgorante di Chateaubriand ella appare e sparisce come un fiore intristito che reclini la dolce corolla desolatamente; appare e sparisce come una visione. Ella diceva che curar la sua salute le sembrava così insensato «come l'edificare una fortezza in un deserto». Fortezza di sogno inespugnabile ed evanescente, ella fu soltanto un languido miraggio nel suo deserto bagnato di lenti rivoli di lacrime e la sua voce non fu che il pianto e il grido di un'ombra apparsa per un attimo sull'ardente aridità.

Aldo Sorani.

(1) *Oeuvres de Lucile de Chateaubriand*, publiées par Louis Thomas. (*Paris, Société des Trente*, Albert Messein edit. 1912). André Beaunier, *Lucile de Chateaubriand*, in *Visages des femmes*. (Paris, Plon-Nourrit, edit., 1913).

Canne al vento

«Sperare, sì, ma non fidarsi anche; star vigili come le canne sopra il ciglione che ad ogni soffio di vento si battono l'una contro l'altra le foglie come per avvertirsi del pericolo». Così pensa un giorno nella sua capanna coi muri a secco e il tetto di canne e di giunchi, Efix, il vecchio servo delle dame Pintor, le tre pulzelle che nella triste casa avita riparano alla meglio il loro decoro e la loro povertà. Ma le canne, se sono sensibili ad ogni vento, sono anche costrette a curvarsi senza resistere; ecco perché, per la loro acuta sensibilità e per la loro mancanza di volontà, esse stanno a simboleggiare tutti, meno uno, i personaggi di quest'ultimo romanzo di Grazia Deledda, il quale è appunto intitolato *Canne al vento* (Milano, Treves).

Efix è il protagonista del romanzo e ne è come l'oscuro destino. Cominciando, noi apprendiamo ch'egli serve da anni innumerevoli la casa Pintor e che vive solo in una capanna a coltivare il poderetto in cui si è costretta l'antica ricchezza delle sue dame: Ruth, Ester, Noemi, già vecchie le prime due, ancor giovine e oscuramente desiderosa d'amore la terza. Sono tre «vergini delle rocce» di Sardegna; ma una sola di esse può attendere ancora l'amore. Una quarta ve n'era, anch'essa biblicamente nominata, Lia; ma donna Lia non aveva sopportato la feroce tirannia di don Zame, il padre, ed era fuggita sul continente con un mercante di buoi: ed era morta a Civitavecchia lasciando un figlio, Giacinto, che è il deuteragonista del libro. Poco dopo la fuga di Lia, don Zame era stato trovato ucciso, col cranio spaccato; e sulla sua morte si era addensato il mistero. Alle tre zitelle è rimasto un solo aiuto, Efix. I parenti le hanno abbandonate, e don Predu, il ricco cugino, attende il momento in cui esse dovranno vendere il loro ultimo podere.

Questo è l'*antefatto*; ma più tardi noi verremo a sapere — e qui giova dirlo subito — che Efix un tempo, nel suo segreto, aveva amato donna Lia, e ne aveva favorita la fuga; e che egli era stato l'uccisore di don Zame, non per sua volontà ma per legittima difesa.

Un bel giorno, Giacinto telegrafa annunciando alle zie il suo arrivo. Le opinioni sono discordi; ma Noemi è la più feroce contro il nipote. Questo tipo di donna è stupendo. Gli altri personaggi sono tutti vivi e veri; ma eravamo già avvezzi a incontrarli negli altri romanzi della Deledda: e, quanto a Efix, egli ha qui, come vedremo, un ufficio quasi simbolico che un poco lo allontana da noi se pure gli dona, particolarmente nelle ultime pagine del libro, una poesia accorata e delicata che attrae. Donna Noemi ha trentacinque anni, ed è ancora bella e desiderabile; ha «folti capelli neri dorati splendenti intorno al viso pallido come due bande di raso»; ha «gli occhi anch'essi neri dorati sotto le lunghe ciglia». Tutti gli anni, la primavera le dà un senso di inquietudine: «i sogni della vita rifiorivano in lei, come le rose fra le pietre dell'antico cimitero». Fra i ricordi che più hanno virtù di turbarla, è quello di Lia; sempre ella la ricorda come la vide l'ultima volta, nella dolce ora crepuscolare, quando la prigioniera più ardita stava per fuggire sulla via della libertà e dell'amore. È il crepuscolo; Noemi è sola nella vecchia casa, perché le sorelle sono alla festa del Rimedio, accampate fra i boschi. Ella pensa al passato ed ha il sangue pieno di primavera. Fa per leggere la lettera che Lia scrisse dopo la fuga, quando si sente bussare al portone. Un giovane forestiero entra, le corre incontro, l'abbraccia. È Giacinto.

Noemi non lo voleva. Aveva proposto, alcune settimane prima, di rispondergli che in casa non c'era posto per lui. Dopo il suo arrivo, ella non gli si mostra amica; ma le sue ire contro il bel nipote hanno l'aria di una gelosia sorda e disperata che la rende anche più aspra contro di lui, quando all'incontro le sorelle accolgono maternamente il figlio della peccatrice morta e lontana. Ma Noemi non potrebbe amarlo se non in un altro modo; e questo amore impossibile è il suo tormento. D'altra parte, Giacinto era stato alla festa del Rimedio e si era innamorato di Grixenda, la nipote della vecchia Pottoi, bella ma povera; e la vuole sposare, perché in amore è un giovane onesto, e gli piace tenere la fede. Noemi, intanto, non può non amare. Il suo male primaverile non cessa, come gli altri anni, col venir dell'estate. Un giorno, quando la vecchia Pottoi le parla astutamente del bene che il nipote vuole alla giovane zia, e le dice giocando che Grixenda è gelosa di lei, ella sente le ginocchia tremarle e accoglie nel cuore la bellezza luminosa del tramonto: «ella non aveva mai provato un attimo di ebbrezza simile. Un attimo, e il mondo aveva mutato aspetto». Ma la fiamma, appena accesa, è costretta ancora a celarsi, e questa volta per sempre.

Noemi, quando Giacinto aveva annunciato il suo arrivo, aveva presentito il male ch'egli avrebbe fatto a lei e alle sorelle. E la sua opposizione si era taciuta solamente davanti alla solenne promessa di Efix, il quale aveva giurato di pensar lui a cacciar via il giovane, se questi non si fosse comportato a dovere. Ma anche Efix è debole con Giacinto, forse per una tenerezza dell'amore celato e lontano; e poi, quand'egli fa per rimproverarlo aspramente, l'altro, che conosce il suo segreto, lo confonde e lo accusa. Ahi, quando il vento soffia, anche le belle canne superbe debbono curvarsi...

Ho detto che in amore Giacinto è un giovane onesto. Voi avete già inteso che nel resto egli non è così. Egli è, come si suol dire, un debole e un incosciente; la sua volontà non domina i suoi atti, ed egli è come tanti giovani e tanti uomini i quali, quasi senza accorgersene, un giorno si trovano sul banco degli imputati per incoscienza e imprevidenza. A Civitavecchia, Giacinto era stato cacciato dall'impiego perché si era appropriato di una somma che non gli spettava. Venuto in Sardegna, nel villaggio di sua madre, egli aveva voluto figurare alla festa, e che uno della casata Pintor non fosse creduto un miserabile. Si era messo a gareggiare col ricco don Predu, e per ciò era ricorso a Kallina l'usuraia, aveva falsificata la firma del cugino, e, quando il gioco anziché rifarlo aveva terminato di rovinarlo, aveva falsificato anche la firma della zia Ester. Allorché l'usciere porta alle tre sorelle la cambiale perché sia pagata, è nella casa come una folgore. Ester vorrebbe salvarlo vendendo il podere; Noemi, tornata feroce verso «l'avventuriero», vuole mandarlo in carcere; e, mentre donna Ester corre dall'usuraia per pregarla di pazientare, Noemi va sulla via per trovare qualcuno che vada a chiamare al podere Efix, qualcuno che le sia insieme salvatore e vendicatore. Proprio allora, passa don Predu, dopo venti anni, egli entra in quella casa, rozzo e commosso, perché Noemi possa raccontargli tutto. Ma la morte interrompe il colloquio. Donna Ruth siede immobile presso al focolare, col volto cereo e gli occhi socchiusi e fissi. Ella ha seguito l'ultima rovina della sua casa. È morta.

Il resto del romanzo è sì necessario, ma ha meno interesse. Giacinto lascia il paese, va a Nuoro, e si occupa in un mulino; più tardi, egli sposerà Grixenda, e compirà così la propria purificazione. Efix, dopo aver suggerito a don Predu, e non invano, l'idea di sposare Noemi, e dopoché Noemi ha rifiutato la proposta del cugino fattale dallo stesso Efix, umiliato e desolato parte lasciando le due donne sole, e si dà al vagabondaggio elemosinando con un cieco per le sagre e per le fiere. Queste pagine di pellegrinaggio di Efix sono varie e piacevoli, con rapide e suggestive descrizioni di paesi, campagne, usanze isolane. Camminando con gli altri mendicanti «sù, sù, verso Fonni, per i sentieri sopra i quali, nella sera nuvolosa, i monti del Gennargentu incombevano con forme fantastiche di muraglie, di castelli, di tombe ciclopiche, di città argentee, di boschi azzurri coperti di nebbia», egli rimugina di continuo il passato e pensa all'avvenire. Se Giacinto sposa Grixenda, allora donna Noemi, per disperazione o per dispetto, sposerà don Predu; ma così avrà abbandonato un amore impossibile, le due donne — Ruth riposa omai in pace — non saranno più sole, e l'abbondanza ritornerà a fiorire nella casa dei nobili Pintor. Egli non vuole altro e non desidera di più. È stato il servo fedele il cui lavoro anziché essere pagato, ha servito spesso a render meno dura la povertà alle sue dame. Se il suo disegno potrà attuarsi, egli morrà contento. Infatti egli morrà non molto dopo nella vecchia casa, proprio nel giorno in cui Noemi celebrerà le sue nozze con Predu. Donna Ester rientrando lo trova stecchito: lo lava, lo veste, e intanto gli narra sottovoce, fra una preghiera e l'altra, come si è svolta la cerimonia, e lo rimprovera di essersene andato così, proprio in quel giorno, senza dir nulla.... «Egli pareva ascoltasse, con gli occhi vitrei socchiusi, tranquillo ma deciso a non rispondere, da buon servo rispettoso». Il destino ormai è compiuto. Un giorno, Giacinto gli aveva chiesto:

— Che posso fare? che posso io? Tu credi che siamo noi a fare la sorte?

Ma il buon Efix ha un'idea morale più semplice e più alta:

— Che puoi farci? Lo sai, te l'ho detto: *comincia tu a fare il tuo dovere*: poi lei farà il suo.

In queste parole di Efix è contenuto tutto il valore morale del libro, ed anche la sua novità rispetto all'arte della Deledda. Finora, nei libri di questa scrittrice, noi non vedevamo altro che il destino. Ora, un altro elemento si fa avanti, e domina; ed è il dovere. Efix ne è l'umile ma espressiva incarnazione. Questo mi piace di notare, perché mi pare che di qui possa incominciare per Grazia Deledda un nuovo atteggiamento artistico più profondo e più vario. Io non so che cosa sia la morale, giacché non l'ho mai nè vista nè conosciuta; ma tuttavia mi pare che nulla, come il conflitto delle grandi idee morali, possa dare anima all'arte.

Giuseppe Lipparini.

Il Fezzàn a traverso la storia

Mentre in Cirenaica si combattono vittoriosamente le ultime resistenze dei bellicosi beduini che la propaganda senussita, abilmente sfruttata dagli antichi dominatori, rese così ostili agli italiani, da Tripoli si stanno prendendo le ultime disposizioni che condurranno, compiuta ormai la sottomissione e la pacificazione del Gebel dei territori dei temuti Orfella e della remota Ghadames, all'occupazione del Fezzàn: il vasto arcipelago di oasi che abbraccia quasi un terzo dell'intiera Tripolitania di cui forma l'estrema zona meridionale.

La direzione dell'impresa è stata affidata al tenente colonnello Antonio Miani, ufficiale superiore colto e valoroso, al quale oltre un decennio di utile lavoro prestato in Eritrea, sui campi di battaglia al pari che nel governo delle popolazioni, nelle operazioni tecniche per delimitazioni di confine e negli studi locali, conferisce autorità e competenza cui si accoppiano speciali attitudini che difficilmente potrebbero in altri presumersi. A lui dunque ben spettava l'onore di portare la bandiera della patria nel cuore del Sahara temuto, là dove i Romani avevano pure spinto il loro benefico dominio. L'opera degli antichi padri, ripresa dagli italiani di oggi, varrà a ridare alla romana Phazania la fortuna di un tempo liberando il paese da quelle tristi condizioni in cui le interne lotte sanguinose e le cupidigie dei dominatori l'avevano gradualmente ridotto. Giacché il Fezzàn più ancora forse di altri territori dell'Africa settentrionale, in grazia della sua maggiore lontananza dai centri costieri ove era stabilita la potenza dominatrice, ebbe a soffrire nelle lotte per la conquista e la sottomissione e per l'abbandono in cui i dominatori lo lasciavano preda dell'avidità spoliatrice dei suoi rappresentanti.

Della storia del Fezzàn possiamo solo presumere di conoscere alcuni punti salienti delle linee generali, quali, non senza frequenti contraddizioni, ci risultano dalle cronache arabe e dalle tradizioni raccolte dai viaggiatori. Il numero di questi ultimi è assai scarso. Dal tedesco Hornemann, che, come altra volta ebbi a ricordare, vi iniziò, sullo scorcio del secolo XVIII, la serie degli esploratori moderni,

ai nostri Sforza e San Filippo che vi furono condotti in istato di prigionia, ben pochi furono coloro che ebbero a visitare la regione, e i più l'attraversarono quasi di sfuggita per raggiungere una mèta più lontana. Il Barth stesso, il principe degli esploratori del Sahara, non gli dedica che una piccola parte della sua memorabile relazione. Più diffusamente se ne occuparono dopo di lui il Duveyrier, il Rohlfs, il Nachtigal e, ultimo di tutti, il funzionario coloniale inglese Hans Vischer che volendo raggiungere, per la via di Tripoli, la sua residenza nella Nigeria interna, fu nel 1906 a Murzuk e sul Fezzàn dette ampi ragguagli nella sua relazione di viaggio.

A questi autori e ad alcune cronache locali, non sempre concordi e sulla cui attendibilità si possono ragionevolmente sollevare dei dubbi, dobbiamo attingere quindi le notizie che si hanno sulle vicende di questo paese, considerato dalla Turchia come un luogo di penosa relegazione, una «Siberia del sole» per gli avversari politici del suo Governo.

Che i Romani comprendessero il Fezzàn, il paese dei Garamanti, descrittoci da Erodoto come ricco di palme e di grano, è fatto storicamente accertato, dacchè noi sappiamo che nel marzo dell'anno 19 avanti l'èra volgare Roma accoglieva trionfante il proconsole della provincia d'Africa, Cornelio Balbo, reduce dalla compiuta conquista di Cydamus, l'attuale Ghadames e della regione che essi distinsero col nome di Phazania. Plinio nella sua «Storia Naturale» ce ne ha tramandato ampia notizia e i resti dei monumenti che il Barth e gli altri viaggiatori vi rinvennero confermano che alla conquista seguì un'occupazione stabile — della quale Garama, forse l'attuale Germa a circa 120 chilometri a nord-ovest di Murzuk, fu la sede — durata per secoli finchè l'invasione dei Vandali pose fine al dominio di Roma nell'Africa settentrionale.

Nulla sappiamo delle vicende che subì il paese nelle contese che seguirono tra i Vandali invasori e i Bizantini, ma non è forse improbabile che a tali contese il Fezzàn, per la sua lontananza dalla costa, rimanesse estraneo e che esso si ordinasse a stato autonomo in rapporti più col Sudan che colla costa marittima. Il Duveyrier, che raccolse le tradizioni storiche dei Tuaregh, riferisce appunto che, secondo queste tradizioni, il Fezzàn, prima della conquista araba, era governato da una dinastia sudanese dei Nesur che risiedeva a Traghen, 60 km. ad est di Murzuk.

Secondo questa tradizione i Nesur sarebbero stati detronizzati dai Khorman, tribù araba che ridusse a schiavitù gli abitanti del paese. Ciò deve riferirsi alla conquista araba compiuta nel VII secolo per opera di un luogotenente di Omar, il secondo califfo conquistatore dell'Egitto e della Libia. Distrutta Garama, Zuila, la Cillaba dei Romani, a 190 chilometri ad est di Murzuk, divenne allora la capitale della regione.

Assai tristi dovevano, anche nei secoli successivi, conservarsi le condizioni di questo infelice paese se, come la stessa tradizione narra, esse riuscirono a commuovere un pio sceriffo marocchino di passaggio dal Fezzàn per recarsi in pellegrinaggio alla Mecca. Ritornato in patria, ottenne egli dal padre di soccorrere i fezzanesi, onde, organizzato un esercito, mosse contro i Khorman e li espulse. Gli abitanti, grati della compiuta liberazione, elessero Sultano lo sceicco marocchino, il cui nome era Sidi el Monteser uld Mohammed.

Questo accadeva nel secolo XIII. La dinastia di El Monteser detta degli Uled Mohammed, tenne il dominio del Fezzàn per ben cinque secoli scegliendo Murzuk per sua capitale. Sotto di essa il Fezzàn pervenne presto a considerevole potenza, tanto da potere nella prima metà del secolo XIV vincere ripetutamente lo stesso re di Tunisi e ridurlo in prigionia. Fu appunto, approfittando dello stato di anarchia che regnava nell'Africa settentrionale, per questa sconfitta tunisina, che Filippo Doria compiva nel 1357 il suo audace colpo di mano su Tripoli sottrattasi alla dipendenza di Tunisi.

Il Fezzàn mantenne la propria autonomia ed indipendenza sino ai primi del secolo XVIII. Una cronaca araba che il Rohlfs ebbe in comunicazione al tempo del suo passaggio da Murzuk, narra come nell'anno dell'egira 1003, un esercito tripolino capitanato da Murad bey si avanzasse verso Murzuk e impegnasse con l'esercito fezzanese una battaglia nella quale il sultano Mohammed Ngib rimase ucciso; poi, rinforzato da altre truppe comandate da El Mukni, riuscisse ad impadronirsi di Murzuk, traendo prigioniero a Tripoli il nuovo sultano Mohammed el Nasser, mentre Mukni ne raccoglieva l'eredità. Questo episodio è confermato dalla sorella del console inglese Richard Tully che visse a Tripoli dal 1783 al 1793 e ci lasciò in alcune sue lettere un quadro interessante della vita della corte tripolina sotto i Caramanli. Ma i fezzanesi non sopportarono a lungo la nuova sovranità imposta loro da Mukni. Una tribù prossima a Murzuk, rimasta fedele agli antichi sultani, mosse verso la capitale, s'impadronì di Mukni, l'uccise e rimise sul trono Fatima della famiglia di Mohammed. Ne seguì un periodo di lotte interne fra i componenti della famiglia regnante che si contendevano il trono; lotte che insanguinarono il paese finchè Mohammed el Nasser, pervenuto a liberarsi dalla prigionia in cui viveva a Tripoli (1699), riuscì a riguadagnare il suo paese dove fu accolto in trionfo. Ma il suo potere doveva durar poco. Un esercito tripolino inseguendo il fuggiasco giunse a Murzuk scacciandone El Nasser e insediando sul trono Mukni II. Per vari decenni ancora il paese è funestato dalle lotte continue fra i Pascià di Tripoli sostenitori di Mukni e i membri della dinastia nazionale; lotte interrotte da tregue delle quali il Pascià tripolino si vale per assicurare sempre più la sua sovranità sulla regione. Un episodio notevole di queste vicende, che tutte riuscivano a danno del paese e delle popolazioni, è segnato dalla distruzione delle mura di Murzuk ordinata segretamente dal Pascià tripolino mentre il sovrano del Fezzàn, Ahmed, si trovava suo ospite a Tripoli. Tolto così il pericolo di una efficace rivolta e paghi dell'annuo tributo impostogli, Ahmed fu lasciato tranquillo nei suoi stati dove moriva appena reduce da un suo pellegrinaggio alla Mecca che egli, benchè cieco, aveva compiuto. Data da quel tempo il viaggio a Murzuk del dottor Hornemann, il primo europeo che nei tempi moderni penetrasse nel remoto Fezzàn, dove già si ha notizia si fossero spinti alcuni francescani italiani della missione di Tripoli. L'Hornemann narra di avere potuto intraprendere il periglioso viaggio aggregandosi alla carovana che annualmente vi si recava da Tripoli a riscuotere il tributo. Incaricato di tali funzioni, col titolo di bey el Nob, era appunto un discendente della famiglia usurpatrice, Mohammed Mukni o el Mekni. E fu proprio il viaggio compiuto in compagnia dell'Hornemann che indusse Mohammed Mekni a rivendicare i diritti della sua famiglia. Sotto il pretesto che il tributo pagato dal Sultano del Fezzàn non era che una parte piccolissima delle rendite del paese, ottenne dal Pascià di Tripoli il consenso di detronizzarlo.

Il viaggiatore inglese Lyon, che dopo l'Hornemann visitò la regione, racconta infatti come nel 1811 El Mekni, arruolato un corpo di montanari del Gharian, movesse contro Murzuk, se ne impadronisse, facesse strangolare il Sultano e il fratello di lui che ne avrebbe dovuto raccogliere la successione, e promettendo al Pascià di Tripoli di portare a 15,000 piastre il tributo annuo, si facesse nominare suo viceré del Fezzàn. Il traffico degli schiavi sudanesi, da lui intensificato, gli fornì di che pagare il tributo annuo e di che riempire lautamente i suoi scrigni.

La cronaca raccolta dal Rohlfs che conferma queste notizie, aggiunge che nei primi anni del regno di Mukni III gli Uled Hinman, venuti dall'oriente mossero all'assedio di Murzuk. Tosto il Pascià di Tripoli, che era allora Yussuf Pascià, mandò un esercito in soccorso di Mukni il quale riuscì a sconfiggere i nemici che si erano ritirati a Temsana. Dopo un assedio di 40 giorni, la città venne presa e distrutta e tutti gli abitanti, compresi le donne, i vecchi e i fanciulli, furono uccisi.

Ma le tristi vicende di questo disgraziato paese non erano finite. Nel 1831 Abd el Gelil, Caid degli Uled Sliman, solleva a rivolta gli abitanti del Gebel e segretamente, aiutato e incoraggiato dall'Inghilterra, riesce a impadronirsi del Fezzàn, di cui si proclama re, e ad estendere il suo dominio su tutta la regione a nord sino al Gebel ed alla costa sirtica.

In lui i turchi, che nel 1835 avevano detronizzando i Caramanli, stabilito il loro diretto dominio su Tripoli, trovano un avversario temibile che per vari anni ostacolerà con successo la conquista interna del paese. Alleato con Ruma di cui ricordai altra volta le gesta, egli ha in suo potere, oltre il Fezzàn, tutta la Tripolitania orientale sino a Misrata e a Sirte. Toher Pascià, che fu il terzo governatore turco di Tripoli, pervenne nel 1837 a togliere Misrata ai ribelli facendone impiccare i capi, ma senza riuscire a sloggiare Abd el Gelil da Sirte ove si era ritirato. Hassan Pascià, succeduto a Toher tentò, con Abd el Gelil, al pari che con Ruma, una politica di conciliazione inducendosi a riconoscerne l'autorità pago di un annuo tributo, che per il Fezzàn era portato a 25,000 piastre. Fallite le trattative per la pretesa del governatore turco, che voleva dare agli accordi un effetto retrospettivo, furono riprese nel 1839 da Ali Asker, nuovo governatore turco che dichiarò rinunziare alla pretesa del suo predecessore. Ma non per questo cessarono le ostilità da parte dei ribelli alleati, i quali, nonostante gli impegni contratti, giurarono di continuare la loro lotta contro i turchi, che proseguì con varia fortuna per qualche tempo ancora senza però che i turchi riuscissero mai ad impadronirsi della persona di Abd el Gelil. Egli se ne viveva sicuro nel suo rifugio di Sirte, allorchè a lui si rivolse il console inglese invitandolo ad un abboccamento. Il colloquio ebbe luogo e pare non dovesse avere altro scopo che quello di indurre Abd el Gelil a reprimere la tratta degli schiavi praticata nel Fezzàn su larghissima scala. Ma, appena terminato il colloquio, un drappello turco sorprese a tradimento Abd el Gelil e i suoi. Il temuto principe del Fezzàn ribelle fu preso, condotto a Tripoli e decapitato e la sua testa lasciata per più giorni appesa sulle mura della città. Con lui cadeva l'indipendenza del Fezzàn facilmente ridotto ormai a provincia turca. Quando il Barth e gli altri viaggiatori europei visitarono il paese che fu già il suo regno, constatarono in più luoghi le vestigia delle aspre lotte combattute, delle distruzioni, delle carneficine che vi si erano compiute, ma constatarono anche in quali deplorevoli condizioni fosse lasciato dai dominatori, i cui rappresentanti non avevano altro compito che quello di smungere la misera popolazione. Infiacchito quello spirito d'indipendenza che già aveva animato per secoli i fezzanesi contro i dominatori di Tripoli, e di cui un'altra cronaca araba rinvenuta alcuni decenni addietro in una biblioteca di Malta ci narra episodi spesso in disaccordo colle notizie che ho sopra riferite, il Fezzàn si vide ridotto ad un paese di relegazione per i funzionari in cattiva luce. Gli inglesi vi mantennero per alcuni anni un agente consolare nella persona di un tal Gagliuffi (credo un maltese) che aveva per principal compito di sorvegliare la tratta degli schiavi e che esercitò un'azione moderatrice contro le iniquità che i dominatori spesso vi compivano. Egli era a Murzuk quando, nel 1850, vi giunsero il Barth e i suoi compagni ai quali concesse cortese ospitalità nella sua casa; ma pochi anni dopo l'agenzia consolare inglese fu soppressa. In questi ultimi tempi il Fezzàn fu il luogo ove a preferenza il vecchio regime relegava i funzionari e gli ufficiali sospetti di sentimenti giovani turchi, onde ebbe, come ricordai, il nome di Siberia del Sole. Dopo la rivoluzione fu uno dei collegi elettorali in cui la Tripolitania venne divisa e suo primo e fedele deputato fu Giamy bey, un ufficiale di cavalleria colto ed intelligente che al benessere del suo paese si era dedicato con premuroso interessamento. Ma non era certo il regime di sedicente libertà instaurato dai giovani turchi che poteva far risorgere la derelitta provincia. Ed oggi Giamy bey stesso vede con piacere, e soccorre del suo consiglio, gli italiani accingersi a compiere nella remota regione quell'opera di instaurazione civile che essi hanno già avviata a Tripoli e nel suo territorio. L'opera di Roma, interrotta da 15 secoli nell'antica Phazania, viene oggi ripresa colla fede e coll'ardimento di un tempo. I voti degli italiani accompagnano l'impresa con la quale resterà in ogni sua parte compiuto l'assoggettamento e la pacificazione di tutta la Tripolitania.

Attilio Mori.

MARGINALIA

*** Il «Vandalo» disvelato, ovvero le Accademie si fanno o non si fanno.** — *La notizia pubblicata nell'ultimo numero del periodico sulle considerazioni urbane e acute del «Vandalo» intorno a due ordini di argomenti — la filologia improduttiva e le nuove nomine della Crusca — ci ha procurato sul secondo tema una risposta di E. Pistelli comparsa nel* Nuovo Giornale *di domenica 29 giugno. Il chiaro nostro collaboratore, riconoscendosi autore dell'opuscolo vandalico, non diremo fino a un certo punto, ma con la curiosa formula — «questa audace attribuzione mi costringe a prendere la parola, perchè non posso smentirla ecc. ecc.» — dichiara che a parlare lo spinge anche l'avvertimento caritatevole dato al «Vandalo» dal* Marzocco *«di ricordarsi dei pifferi di montagna». Tacendo, qualche maligno avrebbe potuto supporre che il «Vandalo» avesse paura. Lo immaginate voi un «Vandalo» sgomento davanti all'Accademia della Crusca? Noi no: e in verità ci sembra che il chiaro nostro collaboratore abbia esagerato l'importanza del caritatevole augurio — non avvertimento — espresso in queste colonne. Il preteso monito era il più innocente degli scherzi. Uno scherzo che rispondeva ai molti scherzi dell'opuscolo: primo fra tutti quello che vorrebbe distinti i letterati italiani in due schiere diversamente numerose: accademici della Crusca (presenti) e aspiranti alla dignità accademica. Anzi su questa divisione straordinariamente semplice e nuova il Pistelli, non più «Vandalo», insiste anche nella lettera ricordata. Che la ragione del silenzio sugli eventi accademici non vada ricercata in questa segreta, frenetica e generale concupiscenza dei letterati italiani verso il frullone, ma piuttosto nei metodi di mistero, dei quali la Crusca si compiace, è dimostrato dal fatto che in realtà i possibili aspiranti alla nomina di accademico sono pochissimi. Basti ricordare a questo proposito la condizione di inferiorità nella quale — secondo una tradizione che qui non vuole essere nè discussa nè giudicata — si trovano i non toscani! Se la Crusca interessasse, come difatto non interessa, il pubblico anche colto e letterario, moltissimi potrebbero discuterne con la maggiore libertà di spirito e non ci rimetterebbero nulla. Ma non ne discutono perchè l'Accademia staccata com'è dalla vita (altri aggiunge: e dalla scienza) non li interessa. Così i metodi del silenzio e del mistero, che furono sempre cari in via della Dogana, possono perpetuarsi fra l'universale indifferenza, e una nomina accademica non fa più impressione della dispensa di una nuova croce o di una nuova commenda. Orbene, appunto contro questo stato d'isolamento, contro il particolarismo regionale, la limitata autorità e gli scarsi resultati pratici, si è mossa quell'agitazione che, iniziata dal nostro periodico e caldeggiata da eminenti accademici fra i quali, polemizzando col Pistelli, ci piace di ricordare Pasquale Villari, ha portato al disegno di legge, di cui il nostro chiaro collaboratore e contraddittore, già prima che ne sia conosciuto il testo, si dimostra così fiero avversario. Il Pistelli lamenta infatti che di questo disegno di legge di cui fu annunziata la prossima presentazione, nulla si sappia. Ma qui ci permettiamo — trattandosi di un collaboratore — di rimandarlo alle collezioni del* Marzocco*, dove per ben due volte la elaborata memoria accademica che della riforma della Crusca dev'essere il pernio, fu riprodotta e commentata. Da quella memoria il Pistelli, e chiunque lo desideri con lui, potrà desumere la sostanza della legge futura: saprà, fra altro, senza bisogno di domandarlo agli accademici, che il numero dei compilatori del Vocabolario dovrebbe essere «cresciuto a otto» e quello dei residenti a venti.*

Resta la questione delle ultime nomine. Il Pistelli deplora vivacemente e giustamente l'esclusione di E. G. Parodi che possiede titoli linguistici quali nessuno dei nominati può certo vantare. E qui, come già eravamo d'accordo col Vandalo, così siamo d'accordo col disvelato contraddittore. Soltanto non ci par giusto ciò che egli argomenta a sostegno della sua tesi: riconosciuti i meriti del Bacci e del Biagi (del Chiappelli taciuto par che si riconosca implicitamente l'opportunità della nomina) il Pistelli domanda in sostanza che cosa andranno a fare quei due «valentissimi» in via della Dogana, dove già sono letterati, per lo meno, di pari valore. Che ci andranno a fare? Ma se ci andassero a combattere lo stato d'isolamento, il particolarismo regionale, gli scarsi resultati pratici e il resto, non sarebbe già un bel vantaggio per l'Accademia che carità di patria ci induce ad augurare risorta e fatta tale da emulare le più famose istituzioni parallele dell'estero? Non sembrano adatti a questo compito «il molto ingegno» di Guido Biagi e «la multiforme attività» di Orazio Bacci? Discutiamo, polemizziamo quanto si vuole: ma non dimentichiamo che, secondo la immortale sentenza del marchese Colombi, le Accademie si fanno o non si fanno. Per molti rispetti, quella di via della Dogana è ancora da fare; e il Pistelli, che vorrebbe romperle l'alto sonno nella testa, è, in sostanza, con quanti chiedono e attendono la sua riforma inevitabile.

Gale.

*** Cesare Donati, l'edizione nazionale delle opere di Galileo e l'Accademia della Crusca.** — In una bella ed affettuosa nota commemorativa letta al R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Antonio Favaro rende onore alla memoria di Cesare Donati che ebbe, tra gli altri molti, il merito insigne di avere con ogni sforzo agevolata ed affrettata l'edizione nazionale delle opere di Galileo Galilei. Il Donati anzi aveva anche pensato ad un'altra edizione, economica, che riproducesse la nazionale diplomaticamente pagina a pagina e linea a linea; ma questa purtroppo — scrive il Favaro — non andò oltre il primo volume, e dovette essere buttata a mare in una burrasca che, senza il coraggioso intervento del Donati, avrebbe travolta anche l'edizione principale. E fu finalmente con l'autorità del Donati che l'edizione principale stessa — alla quale insormontabili ostacoli burocratici avevano preclusa le vie del commercio — potè almeno essere collocata nelle biblioteche e negli istituti scientifici nostrali e forestieri, cosicchè non vi sia nè città italiana nè biblioteca universitaria d'Europa, anzi del mondo, sia nel più lontano Oriente, dove l'edizione nazionale delle opere di Galileo Galilei non possa essere consultata. Il Favaro ricorda pure che da oltre vent'anni il Donati, lasciati ormai i pubblici uffici, lavorava ad un dizionario — di cui Alessandro D'Ancona ha parlato su queste colonne — nel quale raccoglieva tutti i nuovi vocaboli che incontrava leggendo giornali e riviste; nuovi vocaboli non soltanto giustificati dalla necessità delle cose nuove, ma anche creati dalla sciatteria degli scrittori, o di scarsi scrupoli o troppo frettolosi. «Questa caccia parolaia (scherzosamente scriveva il Donati al Favaro) per la ormai lunga assuefazione s'è mutata quasi in mania, della quale, leggendo, io resto preso talmente da non sapermene in veruna guisa difendere. E perchè la messe non ha qui sua stagione, siccome è del grano e degli altri vegetali germoglianti sulla superficie della terra, io non so dove si vada a parare con le cinquantine e le centinaia di schede che giornalmente mi si vanno affastellando sullo scrittoio». Ora tutte queste schede — migliaia e migliaia — sono state dalle figlie di Cesare Donati offerte in dono alla R. Accademia della Crusca, la quale le ha accolte con vivo compiacimento collocandole in un reparto speciale che prenderà nome dal Donati e del quale, come degli altri cumuli di schede che l'Accademia possiede, si varranno via via i compilatori del Vocabolario.

*** Emerson e la povertà del Carlyle.** — Nulla di più onorevole per Emerson all'inizio della sua carriera, della propaganda attiva e disinteressata da lui intrapresa in America a favore del Carlyle. Emerson aveva fatto un viaggio in Europa in cerca di grandi uomini e non aveva trovato, poichè Goethe era morto da poco, altro che l'autore di *Sartor Resartus*, il moralista e il letterato che al Goethe stesso era parso degno di massime lodi, chiamato ad un glorioso avvenire. L'ammirazione dell'Emerson per il Carlyle fu subito piena, vivissima. Tornato in patria, eccolo predicare in favore dell'amico inglese, eccolo diffondere presso altri entusiasti i pochi esemplari del *Sartor*. Con meraviglia Carlyle constata che la sua fama sta per mettere salde radici in America, mentre in Inghilterra il terreno gli si dimostra tutt'altro che favorevole. Egli non può credere — ricorda la *Revue Bleue* — che il *Sartor* sia naturalizzato *yankee*. Ma è così. Carlyle, pessimo profeta nel suo paese, trovò, grazie all'apostolato d'Emerson, il suo primo pubblico nel Massachussets fra i discendenti dei Puritani di Scozia che avevan sfuggito un inospite patria. Solo nel 1838, dopo la pubblicazione della *Rivoluzione francese*, apparve in Inghilterra la prima edizione del *Sartor*. Così dall'America giunsero al Carlyle i primi sussidi per mezzo dell'Emerson che s'era fatto editore delle sue opere e della raccolta dei suoi articoli. Carlyle era allora ben povero. «Sarà per me un giorno davvero memorabile — scrive egli in una lettera del marzo 1838 — quello in cui mi giungerà del danaro, non importa quanto, siano sette o settecento, dal paese degli *yankees* e questo non mancherà d'originalità, il paese degli Angli rimanendo sempre insolvibile a mio riguardo». Perchè Carlyle deve essere così povero? — nota Emerson nel suo diario alla stessa data. — È la povertà più onorevole che io conosca». Con quale soddisfazione gli invia nel luglio uno *chèque* di cinquanta dollari! E Carlyle: «Mia moglie dice che ha ricevuto lo *chèque* americano con un sentimento patetico che le ha fatto salire le lacrime agli occhi.... Vorrei soltanto che questo libro fosse un'epopea, un Dante, un'opera imperitura perchè la Nuova Inghilterra potesse in avvenire inorgoglirsi del suo atto e far onta alla Vecchia Inghilterra che non ha per me una sterlina, un *penny*!...» Si comprenderanno meglio i sentimenti del Carlyle pensando a ciò che egli scriveva alcuni mesi più tardi in alcune righe piene di ferrea risoluzione: «Miserabile spettro della mendicità, tu che non hai cessato di perseguitarmi da che ho età d'uomo, vieni dunque un po', per il diavolo, a farmi vedere quel ch'hai nel ventre! Con l'anima immortale d'un uomo, con l'eternità vicina di qui a pochi anni, tremare davanti a te!» Emerson per fortuna continuava ad essere suo editore e ad inviargli danaro con una esattezza che commoveva il povero scrittore inglese.

*** Femminismo d'altri tempi.** — Il medioevo conobbe certo — scrive il *Gaulois du Dimanche* — una specie di femminismo combattente, nato dal feudalismo. Tra un'orazione nella sua cappella privata ed un torneo dove qualche bel cavaliere combatteva per i suoi colori, la castellana difendeva il suo castello nell'assenza del suo signore e padrone. Mentre lo sposo guerreggia sul continente, la regina d'Inghilterra Filippa d'Hainaut fa prigioniero il re di Scozia. Volta a volta Margherita di Provenza, Margherita d'Angiò, la contessa di Blois, la contessa di Monfort combattono da «valenti uomini». Per onorare la condotta di Jeanne Hachette sui bastioni di Beauvais, il re di Francia ordina che le donne marcino in fila cogli uomini in una processione commemorativa. Nè è da dimenticare che il medioevo concedeva alle donne alcuni diritti importanti, come quello di possedere beni territoriali.... Procediamo innanzi col tempo. Il femminismo del secolo decimosesto deve esser grato a Cornelius Agrippa pel suo trattato: *Dell'eccellenza delle donne sopra gli uomini per prove teologiche, fisiche, cabalistiche*. Tuttavia non sembra che queste buone ragioni abbiano avuto molto effetto. Nel secolo seguente Bossuet e Fenelon vogliono che le donne restino in casa ad occuparsi dell'educazione dei bambini e delle faccende domestiche. Per fortuna La Bruyère scrive che una bella donna la quale abbia le qualità di un uomo onesto condensa in sè le virtù dei due sessi... I filosofi del secolo decimottavo precursori degli uomini della Rivoluzione predicarono per la donna un'èra nuova. Condorcet fu il campione eloquente della causa. Sieyès vi aderì Mirabeau e Robespierre la combatterono. Ma il titolo di prima femminista della Rivoluzione spetta certo ad Olimpia de Gouges, una letterata la cui bellezza suscitò molto rumore. Un opuscolo dedicato alla regina espose da prima le lagnanze femminili, poi, nel 1791, Olimpia lanciò la sua famosa *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*. Tra i diciassette articoli proclamanti in faccia all'Assemblea Nazionale l'eguaglianza dei due sessi ed una stessa ammissibilità a tutti gl'impieghi pubblici, si leggeva: «La donna ha il diritto di salire al patibolo; ella deve avere anche quello di salire alla tribuna!» L'eguaglianza delle donne dinanzi alla ghigliottina fu invece la sola che la Convenzione ammettesse. Olimpia de Gouges morì coraggiosamente il 20 luglio 1793. Fu una bella morte e fu una bella testa. Perchè non s'era contentata, povera Olimpia, delle dolcezze letterarie di *Zamore et Mirza*, *Molière chez Ninon*, *L'homme généreux* ecc.! La Convenzione non tardò poi a sopprimere i *clubs* femminili. Durante una manifestazione tumultuosa cacciò le donne dalle sedute. I governi che seguirono conservarono le stesse prevenzioni. Si sa che all'apostrofe di Chaumette: «Non amo che le donne s'occupino di politica!» la moglie di Condorcet potè rispondere: «Come avete ragione! Ma in un paese in cui alle donne si taglia la testa, è naturale che esse abbiano la voglia di sapere perchè....». E Napoleone completava la interpretazione che dava del femminismo Bonaparte: «Alle donne stanno bene due cose: il rossetto e le lacrime!».

★ **Bianco e nero.** — Non si tratta di una esposizione artistica di bianco e nero. Si tratta della miseria in cui vivono le lavoratrici di bianco a Parigi e altrove, si tratta del retroscena veramente nero che s'apre dietro il sipario candido dei bei merletti, delle trine spumanti. La baronessa Briacard se ne occupa in un documentato articolo del *Correspondant*, ponendo ancora una volta in luce le condizioni miserrime di certe classi di operaie necessarie al lusso della vita elegante e fastosa. Le povere sartine, le povere ricamatrici che lavorano giorno e notte non ricevono il più delle volte che paghe assurde, incredibili. Come porre rimedio a questo stato di cose? Un rimedio generale sarebbe il famoso *label*, già adottato negli Stati Uniti: la marca speciale posta su gli oggetti di biancheria che si garantiscono fabbricati in condizioni accettabili dall'operaia per la sua tranquillità morale e la sua dignità materiale. Questa marca indicherebbe alcuni articoli alla cernita di tutte le clienti convinte delle loro responsabilità sociali e farebbe a questi articoli una *réclame* di buona lega. Il *label* porrebbe, inoltre, dinanzi all'opinione pubblica, il problema del salario minimo, preparerebbe, anche in Francia, la discussione di una legge analoga a quella di cui l'Inghilterra fa oggi il tentativo per regolare il minimo dei salari industriali troppo avviliti dalla concorrenza. Ma l'adozione di questo *label* esige un lungo lavorio d'accordi tra produttori e magazzini, e aspettare questi accordi significherebbe nel frattempo rendersi complici d'una barbarie che deve assolutamente cessare. Intanto alcune operaie hanno compreso la necessità di migliorare la loro sorte aiutandosi da se stesse. Nel 1909 alcune fondarono, aiutate da qualche filantropo, l'*Entr'aide*, una associazione operaia con magazzino di vendita. Le paghe sono ragionevoli e le donne che lavorano da un anno nel laboratorio, possono diventarne azioniste e partecipare ai benefici. Altre operaie si sono raggruppate lo scorso anno ed han fondato, sotto il nome di *Entente*, un laboratorio dove lavorano abitualmente per i magazzini e, nella stagione morta, per la clientela privata. Il laboratorio non accetta che ordinazioni tali da permettere un giusto guadagno e giuste paghe. Le operaie che sono alla testa dell'*Entente* sono vere apostole, che un giorno hanno esse stesse sofferto tutte le miserie della loro professione. Il loro laboratorio ha questa divisa: « Amarci, aiutarci, difenderci ». È suo avviso anche che esse pensano mutualmente ad istruirsi perché, in riunioni periodiche, studiano e discutono tra loro tutte le questioni professionali. Da qualche mese esse hanno fondato un giornale, *La Travailleuse*, assai ben documentato e che costituirà un nuovo legame fra le sindacate che sommano a duecentocinquanta. Questa associazione si distingue anche pel fatto che lavora specialmente per i grandi magazzini con i quali ha cominciato a discutere sui prezzi del lavoro da farsi ed ai quali, in grazia dell'abilità professionale delle associate, riesce spesso a strappare ordinazioni vantaggiose. Un movimento nuovo e salutare è indicato da questi sindacati operai che trovano imitatori e cominciano così ad imporsi.

★ **Una società segreta.** — Alcuni storici di valore han chiarito ormai la parte rappresentata dalla famosa Compagnia del Santo Sacramento che Luigi XIV fece sciogliere. Oggi un altro erudito, fondandosi su documenti inediti, fa la luce su una nuova emula società segreta fondata a Tolosa dai Gesuiti. È il conte Begouen che rivela questa associazione misteriosa e il *Temps* se ne intrattiene. La società si chiamava e s'è chiamata fin quasi ai giorni nostri, perché ne troviamo tracce anche durante la Restaurazione, *A-A*. Era un'assemblea o compagnia che si proponeva « di lavorare al perfezionamento umano e religioso dei suoi membri generalmente ecclesiastici con esercizi di pietà e di carità ». Questo era almeno il suo scopo definito. Quanto al nome di *A-A* siamo ancora nel campo delle ipotesi. Voleva dire « Associatio amicorum »? Sulla copertina d'un libro di questa società conservato agli archivi dei Gesuiti di Tolosa la divisa di questa assemblea è scritta nel modo seguente: « Cor unum et a.a. una », *A-A* sta forse per *anima*? La Compagnia fu fondata da Vincent de Meur che fu allora parte del Santo Sacramento e dal padre Ferrier, rettore del collegio dei Gesuiti. Aveva costumi e regole quasi eguali a quelle del Santo Sacramento, ma non sembra che l'imitasse negli scopi politici. Essa era composta specialmente di ecclesiastici. Il più curioso carattere della Compagnia era il suo « inviolabile segreto ». Secondo i suoi regolamenti, il segreto doveva essere l'anima della società di cui non si doveva nemmeno « sospettare l'esistenza ». I fratelli custodiranno questo silenzio rigoroso in tutti i luoghi, in tutti i tempi e in faccia a tutti coloro che non sono membri della società, quali essi siano e qualunque beneficio appaisse possibile ritrarne. Gli amici più intimi e più discreti, i fratelli, i padri e le madri non debbono essere eccettuati. Essi non potranno ritrarsene dicendo che se parlassero lo farebbero con la più grande segretezza: si esige nella società questo segreto maggiore e si vuole che ogni associato lo prometta quando viene eletto. Malgrado questa obbligazione, una indiscrezione può essere commessa. Allora — è previsto, e scritto — il superiore discioglie *ipso facto* l'associazione. L'associato interrogato sull'esistenza della Compagnia « dovrà rispondere, senza esitare e senza paura della menzogna che non esiste società ». Il Begouen ha rintracciato certi processi verbali delle sedute della società, interessantissimi e lettere non meno interessanti. Da una di queste apprendiamo che la Compagnia dovette più volte cambiar domicilio « per disorientare un giovane che aveva scoperto l'assemblea ». Gli affiliati avevan poi un modo speciale di salutarsi « avvicinandosi quando erano soli e lontani da ogni orecchio indiscreto ». Quale catastrofe se un profano avesse scoperto il mistero di questo saluto! Quanto al libro che conteneva le regole della società, non doveva mai uscire sotto alcun pretesto dalla stanza del direttore che doveva tenerlo avvolto e coperto e proibire che si ricopiasse. L'*A-A*, secondo il Begouen, si diffuse in tutta la Francia nonostante il mistero di cui s'attorniava come una cospiratrice....

★ **Un romanzo nella vita di Guglielmo II.** — A proposito del giubileo dell'imperatore Guglielmo i giornali si sono sbizzarriti a narrare aneddoti su aneddoti e la ridda delle storielle e degli episodi non accenna a cessare. Il *Daily Mail* uno ne narra che potrebbe non esser privo di importanza storica; un episodio alquanto romanzesco. Si dice dunque che prima della morte dell'imperatore Federico, il principe che è ora Guglielmo II ricevesse l'annunzio che alla morte del padre gli sarebbe stato rimesso un plico rigorosamente suggellato e del più alto valore. Il plico racchiudeva il testamento politico di Federico Guglielmo IV scritto di propria mano e appositamente per rinnegare uno dei più importanti atti della sua vita. L'imperatore si raccomandava ai suoi successori perché volessero abolire, prima di fare il proprio giuramento d'accessione al trono, la costituzione che egli stesso aveva elargita. La storia non avrebbe potuto fornire un migliore esempio di fallimento politico. Ed era più di un fallimento. Era un esplicito invito ad un discendente degli Hohenzollern a tradir la fede giurata al popolo. Non è la prima volta che si racconta di giovani principi angustiati da terribili segreti trasmessi loro pauroamente o da documenti misteriosi e romantici ricevuti di nascosto. Noi non crediamo più a tutte queste storie, a tutte queste leggende; ma sembra che nel caso di Guglielmo II la storia non sia stata leggenda. Il testamento di Federico Guglielmo IV è esistito e le sue prescrizioni erano esplicite e pericolose. L'imperatore Guglielmo II fece precisamente ciò che era da attendersi da un principe sdegnoso, generoso ed impulsivo. Egli si gettò dietro le spalle tutte le tentazioni di obbedire al suo antenato. Anzi sembrandogli — come si narra dicesse al professor Hintze — che tenere a casa quel testamento fosse lo stesso che tener vicina a sé una cassa di polvere pronta ad accendersi ed a scoppiare, egli la distrusse senz'altro. Così egli si salvò dal rischio di cedere ai consigli dell'avo e non si peritò di distruggere uno straordinario documento storico. Fu una specie di vandalismo pel quale Guglielmo II mostrò di non tenere a conto, in circostanze simili, gli antenati Hohenzollern e di spregiare, in qualche modo, il passato. Il testamento, naturalmente, poteva essere pericoloso non soltanto applicato, ma anche appena appena conosciuto nel suo tenore. Guglielmo II si mostrò così all'inizio del suo trono un uomo politico avveduto e coraggioso. Appunto per dare ancora una volta la prova della savia politica e del coraggio del monarca l'aneddoto è stato rievocato e raccontato pel mondo anglosassone, il quale è bene si abitui a riconoscere nell'attuale imperatore di Germania un principe assai più liberale ed assai più libero di quello che è comunemente creduto.

★ **Il dottor Enrico.** — Da poi che il barone Enrico de Rothschild ha fatto rappresentare tra tante peripezie sulla scena inglese il suo *Creso*, anche l'Inghilterra comincia ad interessarsi di questo uomo veramente singolare che tutti i poveri di Parigi conoscono come il « dottor Enrico », e che tutta l'alta società di tutti i paesi conosce come uno dei Rothschild. La *Fortnightly Review* traccia del barone dottore un profilo a proposito appunto del *Creso*. Questo Rothschild ha quarant'anni; e fin qui nulla di strano; ma egli, un Rothschild, non si cura affatto di finanza e di affari. Vive splendidamente nel sobborgo Saint-Honoré, ma passa la maggior parte del suo tempo nell'ospedale libero che egli ha fondato per i poveri di Parigi. È un esperto chirurgo ed eseguisce da sé le operazioni e quando l'ospedale non ha bisogno di lui, egli si occupa di altre sue grandi opere di beneficenza, una delle quali è quella notissima che porta il nome di « Oeuvre du Bon Lait ». Un giorno il barone Enrico domandava dove mai a Parigi si potesse trovare del latte veramente puro e genuino. Gli fu risposto con una risata. Del latte genuino a Parigi? Il barone Enrico giurò che a Parigi, per i poveri e per gli ammalati, si sarebbe potuto trovare del latte autentico. Lasciassero fare a lui! E fece. L'« Oeuvre du Bon Lait » provvede ora di latte puro, fresco, gratuito i poveri che vi ricorrono per i loro bambini e per i loro ammalati. Il Rothschild ha fatto venire a Parigi buon numero di mucche che mantiene nel suo stabilimento sotto la sua ispezione assidua e severa. Se una di queste mucche non offre tutti i requisiti dell'igiene, egli è pronto naturalmente a mandarla via ed a sostituirla. Non contento dell'ospedale e dell'« Oeuvre du Bon Lait » il barone Enrico ha creato e presiede molte ambulanze per i corpi di spedizione coloniale e il buon dottore nelle grandi feste popolari, per esempio quella del 14 luglio o quella del Gran Prix o ad una qualche visita regale a Parigi, si vede a capo di qualcuna delle sue ambulanze. Così Enrico de Rothschild è diventato il più popolare dei milionari francesi ed il più simpatico di tutti i Rothschild. Ma una delle sue ultime e più speciali passioni è quella del teatro. Quando ebbe scritto *La Rampe*, mandò il manoscritto con un pseudonimo al Franck del Gymnase. Fu immediatamente accettato, ma guai se fosse stato firmato Rothschild: il Franck non avrebbe mai rappresentato il lavoro, anche se gli fosse piaciuto, per non far credere che Rothschild avesse comprato lui e tutto il Gymnase. *La Rampe* accrebbe la popolarità del dottor Enrico. I poveri e i ricchi riempirono le sere delle rappresentazioni il teatro e così il successo del dottore-milionario-autore drammatico venne a costituire un incentivo per altri lavori. Il Rothschild, che sa a meraviglia l'inglese, ha scritto il suo *Creso* in inglese, ma, secondo la nostra rivista, il nuovo lavoro è così pieno di caratteristiche della vita francese che non poteva assolutamente piacere a Londra sebbene l'argomento fosse chiaro: « È più facile ad un cammello entrar per la cruna d'un ago che ad un milionario entrar nel regno dell'amore ».

★ **Un Congresso delle religioni a Parigi.** — Verso la metà di questo mese si terrà a Parigi un interessante Congresso di religioni cui prenderanno parte rappresentanti di vari culti e di varie scuole di filosofia per intrattenersi amichevolmente e liberamente di tutto ciò che concerne il progresso religioso nella sua forma più larga. Il Congresso si terrà sotto la presidenza di uno dei più alti pensatori che onorano la filosofia francese, Emile Boutroux, dell'Accademia, e tra i presidenti d'onore saranno il Troelsch di Heidelberg, una delle illustrazioni della teologia tedesca, il rabbino Cesare Seligmann di Francoforte, sir Richard Stapley di Londra, Sivanath Sastri di Calcutta, Sant Altar Singh della comunità *sikh* del Penjab, rappresentanti autorizzati dei buddisti di Ceylan e di Cina e dei maomettani di Tokio; infine il capo dei *behaisti* persiani Abdul Beha. Numerosi altri rappresentanti orientali prenderanno parte al Congresso in cui Edoardo Schuré sarà invitato a rappresentare l'esoterismo teosofico. Lo scopo del Congresso — scrive il *Matin* — è di mettere in presenza da una parte ecclesiastici e teologi cristiani e non cristiani, rispettosi dei diritti del libero pensiero, dall'altra, filosofi rispettosi del sentimento religioso. « Il Congresso — dice il manifesto — non impone e non esclude alcun credo. Aspira soltanto a raggruppare in un'azione più efficace tutti coloro che, in mezzo alla diversità delle formule religiose, provano uno stesso ardente bisogno di rinnovazione spirituale, una stessa fame e sete di giustizia e d'amore, di fraternità umana e di mutuo rispetto ». Il Boutroux, interrogato dallo stesso giornale, ha detto di esser felice di poter contribuire ad avvicinare uomini sinceri e tolleranti appartenenti ad una chiesa e filosofi che si pongono dal punto di vista della ragione. Nel suo discorso egli cercherà di mostrare che non vi è nessuna incompatibilità tra i principi religiosi e i fondamenti della filosofia e che specialmente sul terreno della morale è perfettamente possibile formare un accordo tra lo spirito religioso e lo spirito filosofico. Secondo il Boutroux è ormai tempo che ad una tolleranza banale, alla semplice sopportazione dell'idee altrui, si venga sostituendo una vera e propria simpatia, fondamento d'una più alta tolleranza, cioè d'una intelligenza, d'una comprensione basata su un esame serio. La filosofia, dice il Boutroux, deve servir di legame tra la religione e la scienza. Il suo scopo è la conciliazione ottenuta per mezzo dello studio dei rapporti che intercedono fra le cose. La ricerca dei rapporti tra i diversi ordini di conoscenza, accrescendo l'intelligenza farà apparire la parentela di opinioni che sembravano escludersi. Quando Victor Hugo ha detto: « Ceci tuera cela » mancava di filosofia. L'avvenire non uccide il passato: s'appoggia su lui come in uno stesso individuo la gioventù e la vecchiaia uniscono le loro qualità per formare un uomo completo. In fondo il Congresso tenderà dunque ad affermare sempre più la compatibilità tra la scienza e la fede, o le fedi.

★ **Henry Rochefort.** — Con Henry Rochefort scompare dal mondo giornalistico francese, e, si può dire, europeo, uno degli scrittori più fervidi e più avventurosi che siano mai scesi nell'arringo della stampa. Il combattente di mille battaglie, il neofita e il transfuga di mille partiti, scompare con onore, almeno con l'onore delle armi. Combatté molto e sempre coraggiosamente anche se non difese sempre la sua coerenza e non parteggiò sempre per la giustizia. Senza lottare non poteva vivere ed un critico dice a proposito della sua mania di lotta che egli combatteva i pubblici poteri quali essi fossero, come Meilhac e Halévy combattevano gli dèi dell'Olimpo. Il nome dei due autori drammatici non può non far tornare alla memoria che Rochefort scrisse molto per il teatro. Stanco del noioso lavoro cui il suo primo impiego alla prefettura della Senna lo costringeva, il Rochefort cominciò a scrivere dei *vaudevilles* iniziandone una lunga serie nel 1856 col *Monsieur bien mis*. Suo padre aveva fatto lo stesso, benché discendente da una famiglia di autentica aristocrazia. Dal '56 al '66 Rochefort scrisse per il teatro una quantità di opere buffonesche. Poi entrò, per la porta naturalmente della critica d'arte, nel giornalismo militante e scrisse nel *Nain jaune*, nel *Figaro* settimanale, nel *Soleil*, nell'*Evénement*, nel *Figaro* quotidiano. Le sue avventure giornalistiche e letterarie non si contano, come non si contano le sue avventure politiche. La *Lanterne* fu il suo primo giornale d'attacchi, poi fondò il *Mot d'ordre*. Ma a che fare la lista dei giornali che Rochefort creò, diresse, uccise? È meglio ricordare con Jules Lemaître quali erano i caratteri distintivi dei suoi articoli, cioè dei suoi « colpi di pistola ». Egli si era fatto uno stile riuscitissimo. Si diceva davanti ad una colonna sua o somigliante alla sua: « È del Rochefort! ». Il Lemaître attribuiva il successo dei suoi articoli prima « nel dettaglio al *coq-à-l'âne*, il ravvicinamento impreveduto di due idee stupefatte di trovarsi insieme », poi « per i grandi pezzi lo sviluppo a tutta oltranza, pazientemente proseguito e portato sino alle sue conseguenze più lontane e grottesche, di qualche particolare ridicolo ». Rochefort rideva e faceva ridere anche se talvolta si vedeva benissimo che amava e voleva la violenza semplicemente per la violenza.... Dei suoi gusti letterari si può dire che preferì tra i poeti La Fontaine e Victor Hugo. Per Victor Hugo nutriva vera passione. Ne sapeva a memoria molti passi e si rammenta che il poeta era solito chiamare questo suo straordinario ammiratore « il mio terzo figlio ». Ma alla poesia il Rochefort preferì la prosa. Scrisse anche alcuni romanzi: *I depravati*, *Aurora boreale*, *I Naufragatori*, l'*Evaso*, ma abbandonò per il giornale, il libro, ben volentieri. Scrisse nell'*Intransigeant*, poi nella *Patrie*, quotidianamente, sino alla morte ed è morto, si può dire, con la penna in mano. Nella vecchiaia si era riconciliate molte di quelle simpatie o di quei rispetti che lo avevano un tempo abbandonato. Così non è senza interesse il fatto che Amilcare Cipriani, il vegliardo rivoluzionario, parli di lui con molto riguardo accennando giustamente al disinteresse finanziario e materiale di cui il polemista francese diè sempre prova nei suoi più bizzarri ed improvvisi voltafaccia politici. Rochefort usava dire che egli non sarebbe sopravvissuto ai suoi articoli, alla sua battaglia quotidiana. È probabile che vedesse giusto. La sua fama era assai decaduta in questi ultimi anni ed è facile sentenziare che il suo nome violento resterà nella storia dell'aneddotica, non in quella della letteratura.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ **Ancora la filologia improduttiva.**

Da Luigi Siciliani, di cui uno scritto recente ha determinato la divagazione polemica del « Vandalo », sulla quale ci intrattenemmo nell'ultimo numero del periodico, riceviamo e volentieri pubblichiamo:

Permettetemi una franca dichiarazione a proposito di quanto « il vandalo », da voi giustamente nel numero scorso lodato per la sua urbanità, ha scritto intorno alle opinioni da me espresse in un articolo su Caritone di Afrodisia.

Non ho inteso nell'inciso, a cui « il vandalo » allude, stabilire alcuna gradazione di merito tra i cinque filologi da me citati l'uno accanto all'altro, e tra il valore di essi e quello dei cosidetti « filologi improduttivi ». Ho voluto solamente lamentare che questi ultimi anziché parlare a un pubblico vasto parlino a un pubblico ristretto e professionale, quale è quello delle scuole superiori.

Ora in Italia sono veri due fatti:

1.° che non sempre, anzi raramente, i migliori fra quelli che conseguono la licenza liceale si iscrivono alla Facoltà di lettere, per ragioni che adesso non mette conto io ripeta;

2.° che la cultura classica va divenendo in realtà impopolare fra noi, essendosi i più nel considerare l'antichità fermati alla critica umanistica, ed avendo la gran moltitudine di detta antichità non migliore conoscenza di quanto se ne avesse ai tempi dell'impero di Napoleone I.

Per ovviare agli inconvenienti che questi due fatti producono, e *sopratutto al rilassamento del senso della nostra tradizione*, io invocavo e invoco il soccorso dei così detti « filologi improduttivi ». Questo, a parer mio, significa render loro il debito onore.

E non ho altro per ora da aggiungere.

Vogliate credermi

Milano, 30 giugno 1913.

vostro
LUIGI SICILIANI.

★ **Infermiere diplomate.**

Signor Direttore,

A proposito di quanto è stato pubblicato nel n.° 25 del *Marzocco* circa la « Scuola-convitto " Regina Elena „ per le infermiere a Firenze » ed a proposito, specialmente, delle « prime infermiere diplomate italiane » sento il dovere di compiere una rettifica, che reputo opportuna e necessaria.

Prima della consegna dei diplomi alle infermiere italiane, che in Roma seguirono i corsi della Scuola-convitto « Regina Elena », esistevano già (ed esistono tuttora) in Firenze alcune altre infermiere italiane, le quali ottennero *da vari anni* il regolare diploma nella *Scuola per le infermiere*, che nel 1897 fu fondata nella nostra città per merito di alcune gentili signore ed ebbe vita per vari anni mercé l'opera fattiva di Miss Tourton, ammiratrice di Florence Nightingale ed indefessa propugnatrice delle sue idee a pro dell'umanità sofferente.

In tale scuola teorico-pratica, che riscosse il favore e l'appoggio di illustri clinici, quali il senatore prof. Grocco ed i compianti prof. Colzi, prof. Mya, cav. dott. Bessone, furono impartiti per alcuni anni gli opportuni insegnamenti dal prof. Carlo Giarrè, dal prof. Stori ed anche dal sottoscritto; da tale scuola uscirono *con regolare diploma* alcune infermiere laiche, le quali da ben 15 anni esercitano con piena coscienza e con vero plauso la loro professione, meritandosi la stima e la fiducia più assolute di tutte quelle famiglie, presso le quali è richiesta l'opera loro.

Affinché quindi non debbano sorgere dubbi nella cittadinanza ed affinché non possa sembrare che queste infermiere vantino un titolo che loro non spetta, è bene che queste poche notizie vengano a conoscenza del pubblico.

Mi scusi, e coi sensi della più alta stima mi creda

Firenze, 29 giugno 1913.

di Lei devotissimo
Dottor UGO ORFICI.

BIBLIOGRAFIE

MOREAU VAUTHIER — OJETTI, *La pittura, I diversi processi, Le malattie dei colori, I quadri falsi.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

Questo volume ottimamente e praticamente illustrato, ripara del tutto alla mancanza che oggi si aveva di un trattato che potesse andare nelle mani di tutti, pittori, dilettanti, cultori, amatori, studiosi. Su di un argomento come questo della tecnica della pittura, del restauro dei dipinti, delle falsificazioni, argomento del quale continuamente si parla più a sproposito che a proposito, non si avevano finora che vecchi trattati o farraginosi o antiquati non corrispondenti — specialmente pel restauro — a criteri moderni.

Il piano generale, quale appare anche nell'edizione francese originale, è del Moreau-Vauthier, che ha fatto tesoro dei suggerimenti preziosi di Stefano Dinet. Una prima parte riguarda la storia della tecnica, dai tempi preistorici ai tempi antichi, dal Rinascimento, giù giù pel seicento, il settecento e l'ottocento, fino ai tempi nostri. Una seconda parte tratta della visione e dei processi tecnici: della visione dei colori nel passato, con un largo cenno alle teorie del Magnus e del Christol; e della visione scientifica con un *excursus* sulle teorie dello Chevreul riguardo ai colori complementari e i loro contrasti reciproci, successivo e misto. E dei processi tecnici, dalle pitture opache come il pastello, la tempera a colla e a guazzo, e la pittura a cera fredda; alle pitture trasparenti come l'acquerello e la pittura a velatura e a vernice; alle pitture miste, quale l'affresco, l'uovo, l'olio, l'encausto, fino ai colori Raffaelli.

E d'ogni processo sono indicati uso, metodo, ricette con continui ricordi e riferimenti alla maniera dei più grandi pittori, alla fattura delle opere più celebri.

Nella terza parte si tratta delle malattie dei dipinti e del modo di curarle, sia che esse dipendano dalla alterazione dei fondi o sostegni (legno, cartone, carta) o dalle colle o dall'imprimitura; sia invece derivino dalla disgregazione delle vernici, dai ritocchi e dai pentimenti, dagli olî, dagli essiccanti, dalle essenze adoperate, dai colori, alla cui alterazione è dedicato un lungo capitolo.

Finalmente una quarta parte riguarda il restauro e

la conservazione dei dipinti, consigliando sempre grande moderazione e grande cautela, ma al tempo stesso imparzialmente prospettando a qual fine sono destinati i dipinti lasciati così come sono, a quali danni esposti quando si cerchi salvarli o ritardarne una sicura e completa rovina.

Questo il piano generale. Nell'edizione italiana l'Ojetti ha un po' sfrondato qualche lunga tirata dell'originale; ha dato maggior consistenza e precisione a molte questioni; ha costituito o aumentato con numerosissimi esempi italiani, gli esempi che nell'originale erano quasi esclusivamente francesi; e per le tecniche più usate si è rivolto, per chiedere il loro *segreto*, agli artisti più noti, dal Laurenti al Tito, dal Casciaro al Sartorio.

« Noi vorremmo che questo libro — concludono gli autori — fosse il *vademecum* d'ogni amico della pittura, di chiunque cioè vuole per la propria delizia e pel bene di tutti imparare ogni giorno meglio ad amare, esercitare, comprendere e difendere quest'arte, e a cercarvi nel riflesso d'un'altra anima il meglio dell'anima propria. » E veramente il libro sarà il buon compagno, il buon amico di quegli artisti, cultori e amatori cui accennavo in principio, e che spesso fanno, coltivano ed amano più che non sappiano qual sia e cosa sia veramente l'oggetto della loro attività, del loro culto e del loro amore.

N. T.

A. Segarizzi, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di San Marco di Venezia.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

Ottima l'iniziativa della Società bibliografica italiana di formare una specie di *corpus* delle stampe popolari italiane dal XV al XVIII secolo, che numerosissime si conservano ancora, oltre che alla Marciana, alla Nazionale di Firenze specialmente nei fondi Palatino, Nencini e Capponi; alla Alessandrina di Roma, tra i libri venuti dalla biblioteca ducale d'Urbino; alla Trivulziana di Milano. Così quattro volumi sarebbero già divisati. Altri, di supplemento, si faranno per le collezioni private e le collezioni straniere fino a completare il *corpus* di queste pubblicazioni un tempo per le mani d'ogni popolano che sapesse leggere, ora ghiottonerie da bibliofili; capitoli, cantari, lamenti, misteri che commossero le folle, ed oggi ci avvicinano a queste folle più dei libri dotti; foglietti volanti che pur spesso uniscono ad una sobria eleganza di tipi e d'ornamenti, vignette che ripetono le forme e le maniere dei sommi artisti contemporanei; testimonianze vive d'usi e costumi, ricordo parlante di amori e di odii.

Anche questo primo volume, condotto dal Segarizzi con sobrietà scientifica, attrae, oltre che lo studioso, il curioso, che nelle numerosissime riproduzioni di frontespizi e d'illustrazioni trova vivacissimi scorci d'una vita lontana.

N. F.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Chi si ostina a credere e a dire — a dire più che a credere — che l'epoca nostra, per l'apparente trionfo che ha in essa la vita materiale degli individui e della società, viva senza quelle preoccupazioni spirituali che hanno caratterizzato ai nostri occhi alcune altre epoche del mondo — e le hanno così caratterizzate soltanto perchè la preoccupazione spirituale delle masse è stata riassunta nell'opera di un filosofo o di un poeta, — chi insomma pensa che, dopo il signor di Voltaire, e magari il Darwin, dall'anima degli uomini sia sgombrata ogni paura dell'*al di là* o almeno ogni velleità di più pensarvi, dice una delle più gravi bugie che si possano immaginare. Non mai, al contrario, come oggi una sete ineffabile e indistruttibile di sapere « quel che non si può sapere » ha tenuto gli uomini, nobile sete che, se pur talvolta conciliatrice di pratiche puerili e di pensieri fantastici, sta a dimostrare che, fortunatamente, l'uomo moderno, dinanzi al grande mistero dell'essere, è altrettanto curioso e sbigottito quanto i primi abitatori del globo. Quanto essi e più ancora: poi che crescendo il sapere ancora il mistero è cresciuto.

In questi nostri anni poi, noi assistiamo a una vera e vasta rifioritura non che di quelle preoccupazioni e di quelle curiosità, di studi vari e propri, di speculazioni talvolta disperate e tragiche e tal'altra soffuse di una dolcezza quale raramente si ritrova eguale nelle religioni positive. L'ultimo libro di Maurizio Maeterlinck, uno dei più completi, dei più sinceri e dei più intuitivi che sieno stati scritti, lo prova: ma se Francia, Germania e Inghilterra par che si disputino in questo genere di ricerche la palma, ancora in Italia, pur non esistendovi un vero e proprio movimento definito, non sono pochi gli spiriti che nelle notti chiare scrutano tra le stelle, o si reclinano su se stessi, pensosi.

Questo bisogna pensare per porre al posto che loro spetta i libri che vengon via via alla luce « a discorrer di cose eterne », o pur soltanto a ricordarne tra noi la parola di chi ne discorse in altri tempi e in altre lingue.

Di tali libri uno degli ultimi è la traduzione che del *Poimandres*, attribuito al mitico Ermete Trimegisto, ha liberato per le stampe — editrice la casa « Atanor » di Todi — il dott. Giovanni Bonanni traduzione che egli assicura di aver compiuto sopra un testo critico greco. Diciamo subito che sarebbe stato bene avesse il traduttore dato notizia più precisa di tal testo, e avesse dichiarato se esso è o no quello stesso che, per invito di Cosimo dei Medici, fu già tradotto in latino da Marsilio Ficino, e quale è stata la redazione critica da lui adottata. Quanto poi alla vera origine ermetica del *Poimandres* è noto che si hanno seri dubbi, e che è ritenuta piuttosto opera dell'epoca alessandrina, ed espressione più della bassa filosofia greca che non dell'egiziana.

Che ne sia per altro veramente egiziano il « nocciolo » il Bonanni sostiene nella prefazione, e chi legge il libro è veramente disposto a credergli: soltanto, come il traduttore stesso mette giustamente in evidenza, non tutti i quattordici capitoli di che il libro si compone sembrano da attribuirsi ad un unico autore. È il carattere di quasi tutti i libri di religione, che sono evidentemente il resultato del pensiero e della esperienza di più uomini e talvolta di intere epoche e d'interi popoli.

Delle idee svolte in tali capitoli inutile parlare non sarebbe facile esporle e tanto meno esercitar su di esse qualsiasi funzione critica. Libro di intuizione e di fede, sia nato tra i geroglifici dell'antico Egitto o pur alla luce del Faro, sia opera d'uno o di più filosofi, esso è di quelli che lascian pensosi e — sorvolando sui particolari — persuadono sempre più come i legislatori delle più diverse religioni abbian contemplato lo stesso problema e sian giunti alle medesime conclusioni centrali.

La traduzione, a chi non l'abbia potuta confrontare col testo, appare ben fatta: della buona lingua italiana chiara e piana che il traduttore ha usato gli va dato in ogni modo lode, tanto più perchè essa, la nostra lingua, non è forse quella che meglio si presta alle sfumature dello spiritualismo e dell'esoterismo.

* * *

Io non so se gli eruditi non muoveranno obbiezioni alla intelligente fatica di Federigo Tozzi che, in una elegante edizione dei Giuntini e Bentivuglio di Siena, ha raccolto in larga mèsse poesie e prose degli antichi scrittori senesi: gli eruditi, almeno quelli del vecchio stampo, amano soprattutto edizioni critiche e diplomatiche, e in fondo all'anima loro v'è sempre — e non ingiustificabile — una certa gelosia per la quale preferiscon che occhi profani non fissin gli sguardi per entro le vietate carte dei codici, o almeno che le forme ortografiche sieno sempre rispettate. Essi, pel lungo studio e il grande amore, hanno conquistato la difficile familiarità delle scritture e delle anime stesse degli amanuensi, e molto spesso gli scritti degli antichi, ridotti in forma intelligibile ai non eruditi, perdono per loro un po' di profumo. E lo perdono anzi senza dubbio, quel profumo, ma un altro ne acquistano o, meglio, ne esalano, come fiori tagliati, che può dar godimento a più larga categoria di persone.

Per questo l'opera di volgarizzamento ha più fautori che detrattori, e per questo ancor il libro del Tozzi non può non essere accolto dal pubblico se non con profondo piacere.

Dell'antica letteratura senese del due e del trecento la maggior parte delle persone di media cultura non conosce che due o tre poeti, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gemignano, Folcacchiero dei Folcacchieri e forse un sol prosatore, Santa Caterina; eppure scorrendo i passi e i frammenti raccolti dal Tozzi, di circa un centinaio di scrittori senesi del due e del trecento non v'è persona anche di mediocre sapere che non ne afferri, oltre la grazia, o la freschezza, o la efficacia particolari di ognuno, ancora un general carattere che è comune a tutti e che ne fa, direi quasi, in mezzo al grande verziere della rinnovante letteratura, un'aiuola fiorita dei medesimi fiori.

Aiuola certo, non ostante le fatiche del Tozzi, non folta: quel che fossero gli scrittori di Siena — lo nota anche il compilatore — è quasi tutto disperso, e questa antologia non è se non un tentativo, assai riuscito, di riordinare quel poco che n'è rimasto, e di renderne facile la conoscenza al pubblico. Per questo appunto il Tozzi si è permesso di ritoccare qua e là le poesie e le prose raccolte, in modo non da fare una edizione filologica, ma di divulgamento. A che cosa varrebbero le ricerche diplomatiche — si domanda egli nella prefazione — se i loro resultati fossero tenuti al di fuori e lontano dalla generale cultura?

La filologia è una mèta luminosa ed alta, ma non è forse l'ultima mèta. Che le liriche e le prose debbano servire soltanto per le discussioni grammaticali? Bisogna riconoscere tutta quanta l'importanza scientifica delle pubblicazioni diplomatiche, e proseguirle finchè resti un codice inedito; ma si può anche credere che l'aver sciolte le parole messe insieme dagli amanuensi in tanti appiccicaticci, e l'interpretarle, conservando le loro forme caratteristiche, non sia una cosa sconcia. L'impronta del secolo e dello scrittore rimane intatta, o anzi è addirittura ristabilita se l'amanuense era di un'altra terra.

Tali i criteri ai quali si è ispirato il Tozzi in questa sua *Antologia*, in cui oltre ai frammenti più caratteristici dell'opera di ogni scrittore, trovan posto le poche notizie sicure che di ogni scrittore si hanno, e alcune note linguistiche che molto valgono alla comprensione perfetta del vocabolario senese.

Anche lodevole il breve studio — uno spunto di studio, anzi — che fa parte della prefazione, intorno agli scrittori più importanti, il Bonichi, l'Angiolieri e Folgore, e per nulla esagerato, secondo me, l'entusiasmo del Tozzi per quest'ultimo, che gli appare « più italiano, anzi più toscano, di molti altri poeti dei suoi tempi ».

* * *

Nel millecento, quando da noi sol qualche ingenua rappresentazione sacra era l'unica forma esistente di teatro, in India si scrivevano e si recitavano drammi in cinque, sei e sette atti, i quali, pur lontanissimi di tempo e di spirito così da quelli di Sofocle come da quelli di Shakespeare, hanno a comune con essi quel che fece in ogni tempo la gloria massima della produzione teatrale: la creazione di tipi e la tessitura di favole drammaticamente interessanti.

Ne ha tradotto in italiano uno bellissimo Mario Vallauri, e la « Self » l'ha pubblicato in una elegante accuratissima edizione: s'intitola *Hariscandra il virtuoso*, e fu scritto, a quanto sembra, verso la fine del XII secolo da un « jaina » (penitente) di nome Râmacandra, discepolo di Hemacandra, fiorito nel secolo stesso e autore di varii drammi pubblicati dal Bühler.

Hariscandra il virtuoso è un dramma in sei atti e vi agiscono la bellezza di trenta personaggi. La favola, deliziosamente mistica e insieme profondamente umana, ricorda lontanamente quella del Fausto.

Hariscandra, re di Ayodhya, è un sovrano di rare virtù, di così rare virtù che gli stessi dèi lo ammirano e lo portano ad esempio; Indra anzi, supremo signore dei cieli, non esita a tesserne meravigliosi elogi. Ma due dèi celesti, non si capisce bene se per mancanza di fede in tanta umana virtù oppure per tal virtù consolidare con opportune e dure prove, scendono in terra e si adoprano, in un lungo seguito di eventi, a torcere Hariscandra dal retto cammino, facendogli compiere a sua insaputa un orribile delitto: l'uccisione di una gazzella gravida. Prese le vesti di due asceti signori del romitorio, le due divinità deplorano il misfatto di Hariscandra e lo minacciano di ogni maledizione: ma egli, per fare espiazione, rinunzia immediatamente al suo reame, fa donazione d'ogni sua ricchezza agli asceti, e, per di più, fa ancor solenne promessa di pagare una forte quantità d'oro al padrone della gazzella uccisa. Ma, come, ormai spoglio di tutto, può radunarla? Fuggito con la pia bellissima moglie e col figlioletto in terra straniera, già da lui vinta, e perseguitato di continuo dai due finti asceti che reclamano la somma promessa e lo insultano e lo minacciano, il misero re giunge a vendere schiavi la moglie e il figlio, morenti di fame, e vende se stesso a un guardiano del cimitero che lo impiega come becchino. In questa sua condizione egli deve togliere il lenzuolo di dosso ai morti, e viene la terribile ora che tra i morti egli riconosce il suo figlioletto.... La intima lotta tra il sentimento del dovere, che, lui servo, obbliga a fa[re la] volontà del padrone, e la pietà paterna che gli spezza il cuore, è terribile; ma Hariscandra finisce per sacrificare la pietà al dovere, e le due divinità disvelatesi si dichiarano paghe, riconoscono la sua invincibile virtù e lo proclamano « per anni senza numero indipendente ».

Il dramma è preceduto da una specie di prologo dialogato in cui han parte il direttore del teatro, il pubblico e alcuni attori, prologo dal quale sappiamo che « le produzioni letterarie, come la canna da zucchero, perdono di solito il succo col tempo; ma ogni composizione di Râmacandra offre sempre e poi sempre eguale dolcezza »; e sappiamo ancora che « le belle sentenze di Râmacandra, la primavera, i canti melodiosi, l'assoluta indipendenza, l'unione con l'essere amato, sono queste cinque pioggie di felicità ».

Non è probabile che molti autori drammatici abbiano avuto dal loro capocomico una *réclame* altrettanto lusinghiera....

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 28 — 13 Luglio 1913 — Firenze

SOMMARIO

La riforma del teatro di prosa

Di tanto in tanto leggiamo nei giornali che per l'imminente stagione teatrale gli autori italiani stanno lavorando con fede ed entusiasmo: una bella nota di nomi e di titoli; alcune considerazioni sul pubblico, sulle Compagnie e sull'avvenire del teatro italiano; qualche scherzo brioso sulla instabilità della fortuna teatrale; e il pubblico aspetta.

Torniamo indietro un mezzo passo: la instabilità della fortuna teatrale è unica nel suo genere. Una commedia e un cavallo da corsa valgono lo stesso nel campo dei pronostici; e un buon allevatore, in tutta coscienza, non potrà mai, se vi è veramente amico, darvi un *gagnant* sicuro; come un buon critico, se parla e giudica con candore, non potrà mai dirvi quale esito attenda una commedia. Il fatto è singolare: la pittura, la musica, il romanzo, la lirica, le più svariate forme d'arte rispondono esattamente alle leggi di probabilità. Chiunque abbia esperienza e coltura vi dice se un dato libro, se un dato quadro, se una data opera, se una data raccolta di poesie, hanno quanto basta per meritar l'attenzione e per guadagnarsi ciò che si chiama « successo ». Ma nessuno può far pronostici intorno a un lavoro drammatico. Ne abbiamo viste tante! Il pubblico è così bizzarro! La lettura? Ma alla lettura tutti i lavori drammatici vi piacciono: legge l'autore e chi ascolta è suo ospite. Alle prove? Ma alle prove è difficile raccapezzarcisi.... Il giudizio dei comici?... Ma i comici sono come i più provetti *sportmen* alla vigilia del *Grand Prix*: non ne azzeccano una!... Pare insomma che l'arte, le regole d'arte, il buon gusto, la misura, infine quegli elementi i quali vi servono di guida nel giudicare qualsiasi altra manifestazione dell'ingegno, non significhino più nulla allorché si tratta di far la diagnosi e la prognosi d'un lavoro drammatico....

Si è che tutte le altre manifestazioni dell'ingegno, parlano al pubblico e alla critica senza interposizione: il quadro, la lirica, il libro, agiscono direttamente su chi guarda o chi legge. Il dramma o la commedia non vengono a conoscenza del pubblico se non col mezzo d'interpreti; e gli interpreti possono far miracoli. Alla lettura, una commedia, vi par leggermente insulsa e niente affatto nuova; alla ribalta scintilla per mezzo di due interpreti che dicono le più notevoli melensaggini con una *vis*, con un garbo, che vi conquidono il pubblico intero.... E viceversa. C'è anche il viceversa.... dei miracoli....

Riprendiamo il filo del discorso. Dicevamo dunque che, di tanto in tanto, leggiamo nei giornali come, per l'imminente stagione, gli autori italiani sudino a preparar lavori: e come la notizia, salvo qualche ritocco da farsi perché un autore è poi in ritardo o un lavoro è poi rifiutato, sia esatta. Di stagione in stagione, otto o dieci novità le abbiamo sempre: Lopez, Bracco, Antona-Traversi, Zambaldi, Testoni, Berrini, Tumiati, Novelli, Soldani, Pelaez, ci pensano. E abbiamo, di stagione in stagione, l'insuccesso, il mezzo successo, il successo, il grande successo (sarà inutile far questione di proprietà di lingua in un articolo sul teatro italiano: sarebbe cosa inaudita e di pessimo gusto).

Ora, considerando che in brevi anni, con produzione costante e ricca, si dovrebbero contare a diecine di diecine i lavori i quali son rimasti in piedi, vien naturalmente la domanda: « Ma dopo il successo, e il grande successo, dove vanno a finire? Ma con diecine e diecine di lavori che il pubblico ha gustato, non c'è da formare un repertorio italiano il quale basti, nella sua varietà, alle esigenze del pubblico?... ».

Pare di no. Io non ne capisco niente, ma pare di no. Un lavoro italiano sul teatro italiano ha un destino prestabilito (prestabilito da chi?): quando vada bene, proprio bene, si dà tre, quattro volte su ciascuna delle maggiori « piazze », e poi sparisce. Il teatro italiano è un cimitero di sepolti vivi.

Esorto coloro i quali hanno tempo da perdere, a mettere insieme un elenco di commedie e drammi italiani, piaciuti e applauditi per più sere e in più teatri, da dieci anni ad oggi, e spariti poi entro un giro di dodici mesi. Coloro i quali hanno tempo da perdere ne rimarranno sbalorditi: vi troveranno tutti gli autori più noti; e si accorgeranno che questi autori sono noti perché seguitano a produrre, malgrado i grandi successi di ieri.

Se il teatro italiano è un cimitero di sepolti vivi, l'autore italiano è un principiante al cospetto del capocomico. Due fenomeni nazionali.

Perché il capocomico ragiona così con l'autore: « Sì, voi avete avuto uno, due, tre, grandi successi: ma i vostri grandi successi io li do trenta volte in un anno e per un anno solo. Tornate daccapo! ». E l'autore torna daccapo.

Ormai l'abitudine è tale, che non soltanto il pubblico a sua volta considera come un principiante l'autore onusto d'antichi allori, ma di ciascun autore i giornali parlano come d'un giovincello che promette, che potrà fare, che Dio sa quel che farà.... Conti vent'anni di carriera e cinquanta di età, o conti vent'anni di età e due mesi di carriera, non importa. Soprattutto, non importa la carriera....

E allora vien naturale la vecchia osservazione: che, quantunque anche in Italia la produzione pel teatro sia, nel campo letterario, la più proficua, è sempre un affare magro in confronto della stessa produzione in altri paesi; e che se un nostro autore avesse avuto a Parigi o a Londra i tre o quattro successi che può vantare in Italia, sarebbe ricco e tranquillo, avrebbe nome di maestro, e non tornerebbe daccapo, o tornerebbe daccapo per piacere, per estro, per ispirazione, per amore alla sua arte, e non per ordine del capocomico e per necessità.

Ma perché il capocomico è così duro in Italia con l'autore italiano?

È quello che vado chiedendomi da molti anni con un'ansia che non saprei descrivervi. Mi hanno spiegato che ciò dipende dall'importazione sovrabbondante del teatro francese, di cui tutti dicono corna, compresi i capocomici. Ci sono, pare, dei lavori francesi che gl'importatori italiani affidano ai capocomici italiani con l'obbligo assoluto, qualunque ne sia l'esito, qualunque sia il giudizio del pubblico, di rappresentarli per parecchie sere su tutte le piazze italiane. Questi lavori a ripetizione ostinata sono moltissimi, scelti tra il peggio del teatro francese, alcuni anzi non mai rappresentati e tali da non rappresentarsi mai in un qualsiasi teatro di Francia; e per questi lavori stranieri di cui gli stranieri non vogliono, i capocomici italiani sono obbligati a essere avari nelle ripetizioni dei lavori italiani, anche quando questi si possano giudicare come successi o grandi successi. Io non frequento il palcoscenico e le quinte; ma mi dicono che la logica del palcoscenico e delle quinte è molto diversa da quella che regge le sorti di tutto il resto del mondo....

Sarei tentato a credervi, pensandoci bene. Non c'è alcuna logica nell'abitudine dei capocomici italiani, i quali lavoran quattro quinti dell'anno a ingrassare i mestieranti francesi, e arrischiano, per un successo, venti sere di « forni ».... Mestieranti per mestieranti, non so perché i capocomici italiani non proteggano i mestieranti di casa nostra; e se si tratta di vera arte, perché non si occupino d'arte nostrana. È la logica del palcoscenico, formata di tradizioni, di preconcetti, di paure, di presunzione, di fiacca e d'indifferenza?...

Circa due mesi addietro fu tenuta a Milano, in una sala dell'Albergo Continentale, un'assemblea di ottima gente, la quale voleva avvisare ai mezzi per la riforma del teatro di prosa in Italia. Rammento fra gli intervenuti Renato Simoni, Arturo Colautti, Sabatino Lopez, Giannino Antona-Traversi e parecchi altri valentuomini, più numerosi giovani. La discussione fu vivacissima e, anzi dicono, prolungata: (io me ne andai dopo venti minuti, perché faceva caldo e avevo un appuntamento al Cova con una granita-caffè). L'assemblea concluse col nominare una Commissione, la quale riformerà il teatro di prosa italiano, ma per ora non se ne sente più parlare.

Io avrei già sciolto il problema da tempo, se fosse possibile riformare da una parte la logica del palcoscenico e dall'altra la critica teatrale.

Perché a torto noi diamo colpa della inesistenza d'un teatro italiano e d'un repertorio italiano, a torto noi chiediamo conto del cimitero dei sepolti vivi, ai soli capocomici.

E la critica? Ma se il maggiore numero dei giornali hanno critici i quali non desiderano e non chiedono e non lodano che roba francese; e se non protestano quando con roba francese stupida e immorale si truffa il pubblico; e se i critici, nove su dieci, fanno il critico per divertimento o per ozio o per leggerezza; e se critico e capocomico sono il più delle volte legati a doppio filo, perché il critico è anche autore e, — diciamola cruda, — ha naturalissimo e urgentissimo bisogno del capocomico, e forse non fa il critico se non per arrivare al capocomico?

Per tutte queste ragioni e per altre, che sarebbe troppo lungo enumerare, mi sembra che prima di tentare una riforma diretta *sul* teatro di prosa, bisogna tentarla *intorno* al teatro.

Oggi l'educazione intellettuale del pubblico è fatta dai giornali: sarà un'educazione modesta, svelta, fugace, ma è.... E i giornali italiani non hanno spazio e pensiero che pel teatro francese; e il pubblico si abitua a non aver tempo e quattrini che pel teatro francese; e di nomi e di titoli francesi è rimpinzato quotidianamente il suo cervello.

Quale riforma efficace si può tentare pel teatro di prosa, quando questo è l'ambiente, questo il terreno su cui alligna? Occorre innanzi tutto smuovere il terreno o mutarlo; fare che la critica sia professione seria e ben rimunerata, e non occupazione da dilettante o stato intermedio per ingraziarsi il capocomico. A ottenere questo basterà appena una generazione; la generazione successiva penserà a riformare i capocomici; e la terza a riformare gli autori.

Dal che si deduce che nel breve giro di circa un secolo, il teatro di prosa italiano sarà brillantissimo e degno d'una grande nazione.

Luciano Zùccoli.

L'Innominato e la morte

L'Innominato tra le figure dei *Promessi Sposi* ispira il maggior fascino — il cardinal Federigo non ha dramma, Fra Cristoforo lo ha nel passato e gli si è disciolto con la penitenza e l'amore del prossimo — ed è ovvio perciò che i critici lo abbiano con special cura analizzato e discusso. Un tempo sembrava che tutto l'episodio nel quale egli campeggia peccasse d'inverosimiglianza e che la sua conversione precipitosa avesse il valore artistico dei soliti ripieghi romanzeschi: una via d'uscita utile al moralista che si è trovato ad allevare esemplari non edificanti di uomini e deve di punto in bianco convertirne qualcuno, altrimenti l'innocenza corre pericolo di rimaner sopraffatta non solo nei primi ma anche negli ultimi capitoli del racconto. La pensava presso a poco così, come ricorda Arturo Graf, persino il Tommaseo, scorgendo difetto di gradazione nel passaggio dell'animo dell'Innominato dalla perversità al rimorso e al pentimento; errore più che scusabile, se si riflette che altri, fissi nell'idea del miracolo, rinunciavano a quella che pure era la via maestra battuta dal critico dalmata di spiegare ogni personaggio con gli elementi di vita e d'ambiente propri a lui stesso, di respingere ogni giustificazione esterna e con arbitrio sovrapposta.

Il miracolo! A parte il fatto che il Manzoni credente ma logico lasciava l'apologia dei miracoli agli esteti uso Chateaubriand e conservava nella sua religiosità profonda uno scetticismo bonario e magari canzonatorio per ogni forma non necessaria di manifestazione del soprannaturale, è facile dimostrare e comprendere come un artista non potesse nel suo caso se non determinare con i mezzi dell'arte tutta l'umanità e la naturalezza di quella conversione. Il miracolo è il colpo di folgore, la luce che abbaglia, l'improvviso trasmutarsi del sentimento e della volontà: l'inserirsi, nella vita, di una potenza occulta e inesplicabile. L'arte non traduce i miracoli che a patto di renderli natura, abolendo la loro ineffabilità. Essa non permette di essere sostituita da Dio.

Il Graf, nel saggio — del resto bellissimo — *Perché si ravvede l'Innominato?*, cominciò a uscir di carreggiata dando eccessiva importanza e connessione coll'argomento alle ricerche psicologiche del Ribot per concludere affermativamente sulla possibilità di mutamenti repentini; nel che lo soccorreva la storia con gli esempi illustri di San Paolo, dell'apologista Arnobio, di Santa Chiara da Rimini, di Santa Maria Egiziaca, di Jacopone da Todi, ecc. Importanza eccessiva perché la psicologia e la storia chiamate ad una sì curiosa verifica di poteri provano troppo, quindi non provano niente e il problema critico dell'Innominato non riceve avviamento logico, nonché soluzione, da tali ricerche.

Un'altra deviazione del Graf, ribattutagli dal D'Ovidio, fu di credere che l'ipotesi del miracolo non solo meglio appagasse la mente degli uomini dal Manzoni rappresentati nel suo romanzo, ma, con certe modalità, la mente ancora dello stesso Manzoni. Dopo il rilievo del D'Ovidio, il Graf, pur sostenendo di conservarla, modificò l'affermazione nel senso che il romanziere descrivesse, sì, accuratamente il fenomeno psicologico, ma non ricusasse di certo « l'idea che Dio avesse tocco il cuore all'uomo malvagio ». E postillava: « Egli fece un po' come quei capitani di guerra, che preparavano con ogni cura la vittoria, ma poi aspettavano da Dio di ottenerla, e, ottenutala, cantavano un *Te Deum* ».

La difesa è debole. Il Manzoni, beninteso, pensava che Dio entrasse in tutto: le sofferenze come le gioie ci vengono da lui, i buoni e i cattivi agiscono sotto i suoi occhi. Si potrà perciò dire che il Manzoni supponeva l'intervento divino fattore straordinario di quell'avvenimento? La sua grandezza sta appunto anche in ciò che l'idea religiosa informa tutta l'opera senza mai contraddire all'indole di questa. Egli, romanziere sincero e cattolico convinto, non sentiva il bisogno di chiedere alla religione pezzi di ricambio per l'arte né all'arte pezzi di ricambio per la religione: ogni causa vuole le sue prove distinte.

Col Graf l'analisi dell'Innominato fece tuttavia un bel passo; ché, dimenticato il Ribot e abbandonata la gratuita attribuzione di cui sopra, egli fissò con perspicacia mirabile le caratteristiche del torbido signore e il rapido irresistibile processo del suo ravvedimento. Poste da lui le basi della ricerca, i critici successivi ebbero facile impulso a sviscerare il significato di quell'episodio in sé, nel romanzo, in relazione agli altri personaggi tragici dell'opera manzoniana, in confronto del Manzoni stesso, di cui la biografia giovanile era elemento non inutile a ricostruire lo stato d'animo più preparato all'espressione artistica del gran convertito. Un critico recentissimo è Attilio Momigliano (A. M., *L'Innominato*, Genova, Formiggini, 1913); ma occorre tener presente anche il notevole opuscolo di Odoardo Gori: *La psicologia dei personaggi tragici manzoniani* (Roma, tip. Sottani, 1904).

***

Il Momigliano ha studiato il suo personaggio con accurata finezza sì che nel suo centinaio di pagine non se ne trova una inutile o erronea. Questa lode va presa in senso discreto, ma potremo certo mantenerla anche dopo alcune lievi riserve. Non credo, per esempio, che egli abbia ragione in tutti quei passi dove, compreso della sublimità tragica dell'episodio, dimostra noia e quasi sdegno per il « fondo minuto » sul quale si eleva la parte immortale dei *Promessi Sposi*; e meno ancora là dove distingue un Manzoni grande da un Manzoni piccolo, secondo che è ispirato dal genio o dall'osservazione: « L'episodio dell'Innominato è opera del genio, mentre una parte dei *Promessi Sposi* — macchiette, quadretti di genere, piccoli particolari comici o caratteristici — deriva da una facoltà osservatrice acuita dall'abitudine, e succede malamente all'intuizione quando essa viene a mancare ».

Il critico non poteva, dati i limiti del suo lavoro, dimostrare quanto affermava; e ciò è un vero peccato. Se egli fosse nel vero, il romanzo ne avrebbe lesa ogni euritmia e gli sbalzi di temperatura dallo stile eroico all'umile o mezzano, questa specie di montagne russe della grandezza e della mediocrità, formerebbero dei *Promessi Sposi* un capolavoro equivoco, contradditorio, frammentario, ideale forse per i romantici, ma sostanzialmente diverso dalla sua fama, e, aggiungo, dalla sua natura. Perché insomma la complessità manzoniana, propria del genio, è semplice come una creatura sana e viva in cui innumerevoli elementi, ognuno con il suo carattere e il suo ufficio, collaborano, perfettamente distribuiti, a produrre un soffio: il respiro della vita. L'armonia che risulta dalla lettura del romanzo è poi questa che nulla di ciò che doveva vivere rimane inerte: ogni figura ha il peso che essa può reggere, la posizione che le si compete, veste i suoi panni, in una parola. Tanta naturalezza si ripete e si accentua nei rapporti tra personaggio e personaggio, tra scena e scena; come, nella bellissima ode *Il bronzo*, Gabriele d'Annunzio poté descrivere l'armonia classica del Discobolo (« sale per gradi il numero divino »), al critico moderno riuscirebbe assai facile esaltare la perfetta contemperanza nei *Promessi Sposi* di tutti gli spiriti artistici che l'improntano, specialmente il comico e il tragico.

Un'altra osservazione del Momigliano — assai giusta questa volta — ci viene in aiuto per sostenere che i particolari triti non si accompagnano mai ai significanti se non quando abbiano una ragione d'essere e siano perciò.... significanti anch'essi! Il particolare trito è superfluo, è dannoso all'evidenza drammatica, è il *quod tollere velles* del poeta latino. Ma il Manzoni non vi cade: abbandona il concreto *troppo preciso* per l'indeterminato fantastico. Dice bene il Momigliano che, se ci fosse presentata una immagine concreta dei delitti commessi dall'Innominato, sorgerebbe in noi verso di quello un irrimediabile disprezzo e verrebbe resa artisticamente assurda la redenzione. Il Manzoni evita, quasi sempre, di « materializzare »: le sue scene non sono asterischi di cronaca né processi verbali. Eccellente distintivo del romanzo d'arte rispetto al romanzo d'appendice: nei *Miserabili* si è sempre a far dei conti che variano dai milioni dell'evaso Valjean ai centesimi del taverniere Thénardier.

Con questi particolari non ci siamo allontanati dall'Innominato, perché dall'esame dell'episodio il Momigliano ha tratto lo spunto dei rilievi sull'arte manzoniana, in parte qui respinti, in parte accolti e perché, d'altronde, non è mia intenzione rifare in poche parole un'analisi che richiede tanto maggior respiro di spazio ed è stata fatta, in modo ottimo, da un altro. Ma il significato del personaggio e il valore della sua conversione ci richiamano necessariamente a discutere intorno a un grande motivo che domina nell'opera e ne è l'aroma triste e consolatore: la morte. I falsi artisti, adunano a forza le immagini della morte « come api che al rauco - suon del percosso rame ronzando si raccolgono »; i poeti sinceri sentono ch'essa ascende dalle profondità della loro anima e determina tutte le vite. Victor Hugo (lo ricorderò ancora un'altra volta, ma compatitemi) disse che la miseria è una prova meravigliosa e terribile, crogiuolo in cui il destino getta gli uomini, da cui i deboli escono infami, i forti sublimi; lo stesso potremmo ripetere, anziché per la miseria, per il pensiero della morte. Ludovico, dinanzi a due cadaveri, diventa fra Cristoforo; Don Abbondio, dinanzi alle minacce dei bravi, consente, soggiacendo, all'iniquità; Renzo, dinanzi a Don Rodrigo morente, comprende che cosa sia il perdono. Ed Ermengarda? E Adelchi? E, di fronte all'Innominato del romanzo, Napoleone « il grande Nominato della storia moderna »?

***

Un sì espressivo attributo trovo nell'opuscolo del Gori, il quale, per ordine di tempo, sta tra il Graf e il Momigliano e, come ha preso le mosse dal primo, ha fornito, se non si tratta di una possibile coincidenza, qualche geniale veduta al secondo.

Il tremendo soliloquio notturno dell'Innominato, degno dello Shakespeare, è la maturazione impreveduta ma non improvvisa di dubbi di angosce di sconforti che hanno costellata la notte morale dell'uomo lungo la serie dei suoi delitti e nell'avvicinarsi della vecchiaia si son fatti più laceranti ed incisivi. *Senectus ipsa est morbus*, dice il proverbio latino; cioè la vecchiaia stessa è un pentimento. Quanti han trovato troppo breve il tempo assegnato alla conversione e avrebbero forse preferito una cura omeopatica d'umiltà cristiana, non pensarono che a quel resultato si era giunti attraverso una lunga esperienza del male; che tutti i dati dell'operazione si trovavano già nelle proprie caselle e mancava soltanto di tirare le somme; che il rimorso, caduto in terreno propizio, « surge in vermena ed in pianta silvestra », sia là nella selva infernale sia qui nella valle delle lagrime.

Il soliloquio ha un protagonista che non parla: la morte. Giunto a quella effervescenza di spirito, l'Innominato se ne sentiva premuto da tutte le parti. Vi ricordate Don Rodrigo colpito dalla peste? Il sozzo bubbone violaceo nel fianco? Non voleva pensarci; ma ogni momento Don Rodrigo aveva la

mano lì e lo guardava, a malgrado del terrore e dello schifo. La morte reca tutto con sé: è un leggero muro divisorio con al di qua le ultime voci dei viventi che mettono paura, al di là il silenzio eterno che fa raccapriccio. È una lanterna cieca di cui il raggio pertinace si proietta sino al fondo d'ogni cosa, sino alle origini delle sensazioni e delle azioni; chi regge in mano quella lanterna si nasconde nell'ombra.

Il Manzoni non arrivò d'un tratto all'Innominato, e si capisce. La sua opera poetica è satura di simili premesse e di simili conclusioni. La morte è la leva di volta della sua dialettica religiosa e morale. Chi pensa alla morte, si volge a sua stella ed è redento. « L'Innominato, glossa il Momigliano, è l'espressione più intensa del senso tragico della nullità umana da cui vennero fuori il Carmagnola, Adelchi, Ermengarda, Napoleone ». Già il Gori aveva determinato molto bene la funzione benefica della morte nel pensiero e nell'arte manzoniana.

È un prodotto della guerra interiore che lo stesso Manzoni provò nelle sue carni e nel suo spirito. Il Gori dimostra quali elementi contribuirono alla soluzione religiosa di quel contrasto, di quel dramma: intelletto, fantasia, volontà, sentimento, ma soprattutto coscienza. « Nella coscienza, germinalmente, è tutto il Manzoni. E ognuno torna alla fede, o ci va, con quello, mi si conceda l'espressione, con quel mezzo di trasporto che gli è più proprio, con quel mezzo che, direi, già la contiene. La fede, in sostanza, la rinviene chi l'ha di già, come guarisce d'un morbo chi ha dentro una salute potenziale più forte di esso, e come vede la luce chi l'ha già negli occhi ». Non si poteva dir meglio.

Ed ora penso ai romantici. Che sciupìo di morti, truci, malinconiche, bizzarre, inutili! Quanto più ricorrono al lugubre ed al macabro, tanto meno riescono a creare in noi un moto di consenso, un motivo di riflessione. È un mezzo per finirla, per volgere le cose al serio, un *deus ex machina* che viola ogni legge ed annulla ogni efficacia. « Parlez-moi de la mort, mon ami », dice il marchese Saverny a Didier in *Marion Delorme*. E Didier attacca una lunga tirata in istile victorhughiano. A noi sembra di trovarci innanzi a due buffoncelli e la morte ne esce contaminata, come nella *Pisanella*, salvo il profumo.

Il Manzoni, umorista dalle due facce, appartiene alla stirpe dei grandi scrittori religiosi anche per questo e, direi, soprattutto per questo. Egli si colloca in mezzo alla vita e ne approfondisce, senza sforzarle, le linee. Scendete, scendete: è l'Intrusa che vi guida. No, non Intrusa. Siede di pieno diritto nel mezzo dell'anima vostra come una forza tranquilla e operosa ognora presente nei momenti supremi, nelle fatali risoluzioni. Intrusa la morte sarà per la poesia del Maeterlinck così inquietante ed oscura; ma l'arte dei *Promessi Sposi*, ma il pensiero del romanziere ne fanno una sorella originaria della vita, una cittadina nell'elisio della fede, nel regno di Dio

Giovanni Rabizzani.

Una commemorazione sfortunata

Il mimo di G. Hauptmann per il centenario tedesco

Non so se Gerhart Hauptmann si sia fatto molto pregare per comporre il *Festspiel* commemorativo del centenario della indipendenza prussiana che la buona città di Breslavia gli ha domandato e poi gli ha fatto rappresentare. *A priori*, badando all'intonazione generale di tutta la sua opera, si potrebbe supporre che le insistenze di Breslavia debbano essere state intense e la volontà del poeta dubitosa; ma, dato il carattere di Hauptmann, la sua adesione può anche essere stata abbastanza pronta: non è la prima volta che gli è piaciuto provarsi in generi che non sono fatti per lui.

Con questo non si vuol dire che Hauptmann sia fondamentalmente un così acerbo rivoluzionario e così internazionale socialdemocratico da non sentire la bellezza germanica della vittoria di Lipsia e del moto patriottico che la preparò. Il primo poeta della Germania contemporanea è anche un poeta germanico: ha impresso in ogni suo pensiero — magari quando è un pensiero cosmopolita — il segno profondo di uno stile tutto germanico; in fondo al cuore anch'egli deve essere contento e orgoglioso che la vittoria sul primo Napoleone, e poi l'altra sul terzo, abbiano formato quel ricco e robusto organismo sociale della Germania contemporanea, in mezzo al quale anche lui ha potuto mettere in valore la sua arte. Se non che si può essere soddisfatti — mi immagino — della ricchezza che gli avi ci hanno lasciata in eredità, senza esser convinti che l'acquisto di questa ricchezza per parte degli avi sia in sé un'opera di assoluta bellezza e di assoluta giustizia. Si può magari esser convinti che la fortuna di cui partecipiamo sia stata un dono del caso mutevole piuttosto che del destino necessario, ed essere tuttavia degli onesti patrioti; ma, in questo caso, è difficile sentire quell'ardente patriottismo unilaterale che è necessario per scrivere della poesia d'occasione e commemorativa.

Persuasi tutti che nemmeno il patriottismo unilaterale e assoluto è capace di ispirare dei capolavori: anzi raro il caso che il poeta intonato a questo genere di patriottismo riesca a rimanere puro poeta. Ma nessuno vede la necessità che i *Festspiele* e tutte le altre forme di arte commemorativa debbano servire a un effetto più largo e costante che non sia la facile mozione degli affetti tra chi è già ben disposto a farseli muovere, anche se la mozione non venga da un'opera di arte superiore. Il patriottismo che è una passione e non un ragionamento non sa che farsi delle parole di chi, riconnettendo questa passione particolare a un ragionamento più universale, necessariamente l'attenua; non la sente tutta insomma.

Ora basta leggere la *Rappresentazione scenica in rime tedesche* che Gerhart Hauptmann ha dedicata allo « spirito della guerra di liberazione degli anni 1813, 1814 e 1815 » per convincersi facilmente di ciò che già si intuiva dalle relazioni di coloro che l'hanno vista rappresentare: che Hauptmann questa volta non ha sentito con passione il suo soggetto. Può darsi che così lo abbia giudicato nel suo valore effettivo, e che abbia fatto opera di storico filosoficamente superiore: ma la passione scarsa non gli ha dettato poesia convincente, non gli ha suggerito invenzioni vitali. Ci si sente lo sforzo continuo per sentire con pienezza d'artista casi e figure a cui la sua intima coscienza di storico non può non mettere delle restrizioni.

Una di queste restrizioni, come è noto, gli è costata il *veto* alle successive rappresentazioni del *Festspiel*. L'imperatore e il patriottismo lealista prussiano lo hanno condannato per un peccato di omissione; per aver escluso dalla compagnia di burattini, a cui è affidata la storica rievocazione, un re prussiano, avvertendo che l'omissione era voluta, perché, « se si rompesse una gamba al *difficile* burattino, la sua posizione — parla il Direttore del Teatro, *alias* il Padre Eterno — sarebbe scossa ». Ma l'omissione più grave, quella di cui può risentirsi anche chi non abbia speciali ragioni di tenerezza per Federigo Guglielmo III, è l'assenza da tutta la favola della passione, almeno artistica se non patriottica, per cui i burattini del *Festspiel* avrebbero cessato di essere burattini. Così com'è, il *Festspiel* di Hauptmann è una sontuosa cinematografia a cui le parole tolgono buona parte dell'effetto.

***

Nel testo naturalmente l'effetto cinematografico non c'è. Le didascalie di Hauptmann, estremamente generiche, hanno lasciato al *régisseur* tutta la fatica di immaginare un paio di scene della rivoluzione francese con giacobini e teste mozze in vetta alle picche, la mascherata del Sacro Romano Impero incarnato in un fantoccio di paglia, le apparizioni di Napoleone tra i suoi marescialli in pose da quadri viventi e parlanti, folle di cittadini e di studenti, Furie come in un quadro di Stuck, e da ultimo l'apoteosi finale con la Germania-Atena statua che, a luce di bengala, predica ai cortei del popolo una certa sua tirata pacifista che non assomiglia affatto alla poesia pacifista virgiliana. Può darsi che questa *serie* di apparizioni su un palcoscenico a tre piani costituisca uno spettacolo coreografico divertente e rievocativo, ma non rappresenta certo uno sforzo nemmeno per fare dei bei quadri storici.

Piuttosto che storici, sono quadri simbolici, come quelli dei giornali umoristici che abusano di personificazioni. Hauptmann ci ha messo sotto delle leggende troppo lunghe, per essere satiriche, troppo corte per essere delle scene drammatiche anche di scorcio. Così le ha volute il direttore di scena; mica Reinhard; Dio stesso, che ha fatto ballare i burattini, ma che da ultimo, per evitare la difficile impresa di mettere in scena tutta intera la battaglia di Lipsia, manda in scena *Philistiades* — una specie di buttafuori — ad avvertire che si fa così perché l'arte è.... un'abbreviatura: *Kunst ist Abbreviatur*. Sarà, ma, almeno alla lettura, quest'arte abbreviata non riesce di grande commozione.

Diciamo che Hauptmann con il suo mimo non abbia voluto ottenere che un effetto satirico. Il Prologo tra il Mago-Dio e Philistiades può passare per una trasposizione umoristica dei due prologhi, quello in teatro e quello in cielo, con cui comincia il *Faust*. La presentazione dei burattini che devono recitare l'allegoria storica può passare per un modo abbastanza indovinato di insegnare la storia agli scolari delle elementari, ma non mi pare che sia, come arte ironica, straordinaria. Si presenta Napoleone:

« Questo sì che è un fantoccio fenomenale: detto il piccolo caporale! È proprio unico nel suo genere. In un viaggio nel mezzogiorno, l'ho intagliato nel legno di querce di Corsica.... È andato a Marsiglia e di lì a Parigi, dove specialmente l'ho fatto ballare. E ha ballato così bene e così svelto, che presto tutta la Francia gli si è messa in tondo. Anzi ha chiamato in ballo tutta l'Europa.... ».

E immaginate molti di questi concetti punto peregrini infilati in lunghe lasse di *deutsche Reimen*, cioè in filastrocche di versi brevi rimati a due a due come nelle storielle di Wilhelm Busch. Come forma ritmica, Hauptmann non ne poteva scegliere una più popolarmente tedesca, ma ne poteva scegliere una meno puerile. Diciamo che abbia fatto per scherzare:

> *Wir beginnen auf deutsche Weise mystisch*
> *und enden quasi classizistisch.*

Il misticismo sarebbe nelle modestissime cose che dice da principio il buon Dio, direttore; il classicismo sarebbe nell'apoteosi finale della Germania in figura di Pallade-Atena. È facile nel misticismo iniziale indovinare un'intenzione ironica, ma anche questa — che sarebbe magari fuor di posto ma sarebbe, almeno, un'intenzione — si sperde nei quadri successivi, quando vengono in scena il Barone liberatore Stein, e Scharnhorst, ed Enrico Kleist a predicare un po' di spirito nazionale ai tedeschi indifferenti che, dopo Jena e Auerstaedt, si contentano di commentare, in francese — erano superstiti del francesismo fridericiano:

> *Was seiert sie Jena und Auerstaedt?*
> *Tant de bruit pour une omelette.*

E dopo ancora verrà Fichte a riassumere in modeste rime i suoi discorsi unitari alla nazione tedesca, anzi — ironizza Hauptmann — *undeutsche*, non tedesca.

Perciò avviene che, via via che la satira si smorza con l'accendersi del sentimento nazionale, le figure parlanti di questi quadri mediocremente viventi s'imburattiniscono sempre più, e divengono i pessimi fra tutti i burattini, burattini che parlano sul serio. Così non riescono a trovar voci che arrivino al cuore neppure le madri tedesche domandanti ai granatieri francesi che abbian fatto dei loro figli mandati in Russia: né tutto il dramma attingerebbe un momento di qualche commozione patriottica se alla folla che ascolta le parlate dei dinoccolati personaggi non facesse cantare i vecchi canti della guerra: « La caccia selvaggia di Lützow » o *Frisch auf, zum fröhlichen Jagen*. Ma il poeta non ci ha merito.

E quel tanto — di merito patriottico e commemorativo che gli può toccare indirettamente — se lo diminuisce cambiando un'altra volta registro, come pentito di aver troppo indulto al fervore guerresco — terminando con l'apoteosi di una Germania pacifica, madre delle arti e del pensiero, che dice le lodi della pace e dell'armonia tra i popoli.

Ma non è finito. Sparita la Germania e i suoi cortei nel portale di un duomo gigantesco, ritorna in scena il Direttore a rimettere nella cesta i burattini, ed anche il più ringalluzzito dalla vittoria, il « maresciallo avanti », Blücher. Blücher protesta contro la pace, ma Dio padre insacca anche il riluttante e si volge al pubblico:

« Tu valoroso vecchio, sta' al tuo posto. Quello che deve vivere è la tua parola. Io la dono alla Germania; arda nel suo cuore non la tua cupidigia di guerra, ma il tuo: Avanti! ».

Questo finale è stato il secondo peccato che è valso la proibizione al *Festspiel*: l'esercito tedesco non può permettere che il suo Blücher vada a finire in una cesta di burattini, anche se ci debba ritrovare Napoleone. Ma anche a non essere ufficiale prussiano, non si riesce a capire la congruenza della satiretta finale con la grande coreografia della Germania trionfante che la precede. A meno che il poeta non abbia voluto rammentarci che nemmeno quella è stata fatta sul serio. Ma pur troppo lo è.

Ed è strano, quasi inverosimile che tutto questo mimo sia stato scritto dal tragico dei *Tessitori* e dal poeta dell'*Atlantide*. Dimentichiamolo. Peccato che la proibizione abbia già ottenuto l'effetto contrario.

Giulio Caprin.

I marmorari della Serenissima

Esiste veramente una scultura veneziana dal secolo decimoterzo al decimonono? o piuttosto — fatta eccezione dei Dalle Masegne — esiston soltanto dei marmorari che pel corso dei secoli hanno abbellito e arricchito di marmi lavorati, all'esterno e all'interno, i palazzi e i templi della Serenissima? Si può, tra i due limiti estremi, vedere nelle opere loro un nesso, un legame, una continuazione diretta, una derivazione dalle une alle altre, pur di tra le molteplici influenze esteriori? o piuttosto per ogni maestro, per ogni scuola, per ogni periodo, occorre guardar più fuor di Venezia che entro la cerchia dei suoi canali?

In altre parole, v'è sempre qualche po' di veneziano in quello che di bisantino prima, di pisano e di tedesco poi, di fiorentino e di lombardo più tardi, si fa o in Palazzo Ducale o in San Marco, in San Giovanni e Paolo o in Santa Maria Gloriosa dei Frari? La quistione si presenta novamente a chi legga il volume che Pierre de Bouchaud (1) ha dedicato alla scultura veneziana, dalle origini al Canova.

È un volume di divulgazione, e che non intende portare nuovi contributi alle più ardue e dibattute quistioni sull'argomento, nelle quali l'autore segue sempre o quasi sempre Adolfo Venturi; ma è un volume che della scultura che si fece a Venezia per quasi sette secoli dà un quadro chiaro e preciso. Ed appunto da questo quadro a grandi linee, più che da altri lavori di mole, ove lo studio del particolare può far perdere la visione totale, balza fuori il dubbio su esposto.

Sul primo bastano alla nuova città i marmi trasportati con gli altri tesori da Eraclea, da Aquileia, da Altino; e se ne adornano tanto Santa Maria di Torcello che San Marco di Venezia, mentre i corpi dei dogi e delle dogaresse riposano — e l'uso dura fino al trecento — entro sarcofagi romani o paleocristiani portati forse anche questi dalle distrutte città o da quelle novamente conquistate con l'accresciuta potenza. Dalle quali continuo a credere che provengano le due colonne anteriori del ciborio di San Marco, tutte istoriate coi fatti di Cristo e della Vergine, non senza qualche spunto dagli Evangeli Apocrifi, come l'han creduto Haseloff, Venturi e von Gabelentz, dicendole del secolo VI, mentre altri hanno voluto assegnarle all'XI secolo; non mai però alla fine del XIII come afferma il De Bouchaud, forse giudicando contemporanee tutte e quattro le colonne del Ciborio.

Ma come pensare che le due colonne anteriori, ancora così classicheggianti nella loro cristianità, siano state eseguite quando per gli stretti e continui rapporti con l'oriente e pel decreto di Domenico Selvo ordinante alle galere veneziane di tornar di levante con marmi destinati alla costruenda basilica, l'arte bisantina ormai dominava con opere importate o con artefici immigrati, mentre gli scarsi scalpellatori locali si limitavano ad imitar quelle e questi? Tale fu l'impero di quest'arte, la quale con la sua magnificenza e con la sua fastosità così mirabilmente corrispondeva al carattere del popolo veneziano, che anche nel pieno trionfo del gotico ed all'albeggiare del rinascimento classico, ne rimase ricordo: e nel rigido e solenne *San Donato* che un oscuro artefice intagliò nel marmo e donò per la Cattedrale di Murano; e nei santi impassibili che vegliano il sonno eterno di Sant'Isidoro in San Marco; e negli angeli che distendono un'ala e l'altra abbassano al disopra dei nicchioni che Andriolo De Sanctis lavorò nell'arca di Iacopo da Carrara agli Eremitani.

Ma intanto, anche se — come il De Bouchaud osserva acutamente — una nuova vita si agita nelle figurine che Nicolò Baratttiere scolpisce nelle basi delle due colonne della Piazzetta, il bisantinismo non scompare che dinanzi ad una nuova invasione: quella dell'arte pisana ormai trionfante con Nicola, Giovanni e i loro innumerevoli scolari e seguaci, per tutta Italia, da Napoli a Milano.

Di questa costituzione d'influenza si occupa largamente il nostro autore fin quasi a vedere, o almeno a desiderar di vedere la mano di Nicola nella Madonna che troneggia sul portale dei Frari; di Nicola che, seguendo ancora il Vasari, egli crede esser stato a Padova a costruirvi la chiesa del Santo, cosa che nessuno saprebbe tra noi più sostenere, per quanto poi egli stesso veda nella rammentata Madonna un seguace di Nino Pisano; di quel Nino che nelle statue della tomba di Marco Cornaro in San Giovanni e Paolo, direttamente, e in quella di Antonio Venier, nel medesimo tempio, indirettamente, lasciò squisiti esempi della dolcissima sua maniera. E questo, mentre il tipo di monumento funebre di schietto carattere toscano — pisano, arnolfesco, senese — è adottato da Venezia pei suoi grandi cittadini: mentre — a tacer d'altri esempi — gli ultimi bagliori dell'arte di Giovanni Pisano (al quale non attribuiremmo più il monumento di Benedetto XI a Perugia) guizzano sul coronamento della basilica di San Marco nelle statuette dei Campionesi seguaci di Giovanni di Balduccio.

Così dalla Lombardia si ribadisce l'influenza pisana ancora risentita, potremo dire, nell'opera di Andriolo e di Giovanni De Sanctis, coi quali l'importazione lombardesca si accentua fino a rivaleggiare, in pieno rinascimento, con quella toscana.

Ma intanto, una specie di reazione si va formando contro a tutte queste invasioni. Non però in Iacopo Lanfrani al quale ormai, dopo quanto ha dimostrato il Supino, va tolto definitivamente il monumento di Taddeo Pepoli in San Domenico di Bologna — opera ritardataria dei primi anni del cinquecento — ma nei Dalle Masegne, Iacobello e Pier Paolo, i quali alle delicatezze pisane sostituendo più che aggiungendo non so quale brutalità e vigoria nordica, furono forse i soli, tra tutti i marmorari veneziani, che ebbero una maniera tutta loro e seppero imporla lungo le due rive dell'Adriatico e fino a Bologna, affascinando anche i fiorentini da Andrea da Fiesole ad Iacopo della Quercia (1).

Ma appena dopo i Dalle Masegne, Venezia è di nuovo aperta alle influenze straniere: fiorentina da prima, lombarda di poi.

Da Firenze le giungono i più noti e famosi scultori, da Niccolò di Piero Lamberti e Nanni di Bartolo a Donatello e al Verrocchio, mentre Iacopo della Quercia informa di sé l'autore della tomba del Beato Pacifico, e Agostino di Duccio l'esecutore dell'altare di San Trovaso. Dalla Lombardia arriva Pietro Lombardo che insieme coi figli Antonio e Tullio diffonde per la gioiosa ed esuberante città il freddo suo classicismo. E gli artefici veneziani che fanno?

Prima, Giovanni e Bartolommeo Bon si rifugiano e si rafforzano — come in una cittadella — nella esuberanza gotica appena sorrisa di serenità classica, in contrasto con la tormentata inquietudine nordica dei Dalle Masegne; e nella Porta della Carta hanno un pieno trionfo, mentre i loro scolari e seguaci come Giorgio da Sebenico e Andrea Alessi diffondono — ma diminuita e sfigurata — lungo l'Adriatico la loro magnificenza.

Prima costringono ad un adattamento alle tradizioni gotícheggianti locali i maestri piovuti d'ogni parte d'Italia: e Piero di Niccolò da Firenze e Giovanni di Martino da Fiesole, che nella tomba di Tommaso Mocenigo a San Giovanni e Paolo debbono racchiudere le loro statuette di schietto carattere fiorentino — ognuno ricorda quella che sembra quasi una piccola copia del San Giorgio di Donatello — entro una fiorita architettura gotica di sapor veneziano, e riparare la cassa col morto sotto un gotico baldacchino; e Pietro Lombardo, che nel monumento di Pasquale Malipiero — la prima opera sua in San Zanipolo — un identico baldacchino deve forzare malamente entro la ricca cornice e sopra l'urna che derivano da Bernardo Rossellino e da Benedetto da Maiano; e finalmente Antonio Rizzo — un veronese — che tanto nel monumento di Francesco Foscari ai Frari, col solito padiglione, che nell'arco Foscari che è una specie di continuazione della Porta della Carta, deve abilmente e sapientemente alimentare il suo classicismo tra le tradizionali rimanenze gotiche.

Poi gli scultori veneziani il 25 ottobre del 1491 lamentano che vi siano nella loro città centoventisei milanesi in concorrenza con loro, che sono appena quaranta. Ma il lamento non è ascoltato. Pietro, Antonio, Tullio Lombardi continuano a invadere con le loro opere tutta Venezia; mentre anche due veneziani li seguono, rompendola con ogni tradizione locale, e sono: Alessandro Leopardi che riesce ad imporre un puro classicismo di greca derivazione, per nella base del Colleoni e negli *stili* di Piazza San Marco riuscendo originale, fuori d'ogni imitazione qualsiasi; e Pyrgoteles che cerca di far rivivere gli splendori dell'antica scultura attica. Ma già Iacopo Sansovino è per arrivare a Venezia — vi giunse nel 1503 — e per stupirla con l'opera sua meravigliosa.

E i suoi seguaci non sono per lo più veneziani: il più grande, Alessandro Vittoria, è trentino. Però anche coi sansovineschi e più tardi coi berniniani, se non la scultura almeno l'architettura veneziana impone alla scultura importata una certa sua tradizione: la tomba che Iacopo innalza in San Salvadore al doge Francesco Venier; quella che il Tirali architetta e il Baratta scolpisce per i Valier in San Giovanni e Paolo; l'altra che Longhena e Barthels fantasticamente e faticosamente compongono per Giovanni Pesaro a Santa Maria dei Frari, offrono una continuazione, uno svolgimento, che attraverso ai monumenti funebri dei Lombardi, ci riporta alla tomba di Niccolò Tron ai Frari, ove l'architettura poderosa inquadra le masse scolpite e le domina.

Solo col monumento che Antonio Canova si disegnò, la tradizione secolare si rompe. Ma questa tradizione piuttosto architettonica, e l'arte dei Dalle Masegne e magari quella dei Bon, bastano a formare una vera e propria scultura veneziana? Vi è sempre da dubitarne, anche dopo chiuso questo volume scritto con un amore e con un affetto per le cose nostre, dei quali dobbiamo essere riconoscenti all'autore.

Nello Tarchiani.

(1) Pierre De Bouchaud, *La sculpture vénitienne*. Paris, Gennet 1913.

(1) Seguendo accuratamente i due maestri a Bologna, a Milano, a Padova, il De Bouchaud dimentica il loro soggiorno a Mantova ove — come recentemente ha illustrato il Torelli nell'*Arte* — essi iniziarono la facciata del Duomo oggi distrutta, e Pier Paolo compì l'arca di Margherita Malatesta Gonzaga oggi dispersa: non ne rimane che la figura giacente, trasportata da San Francesco a Sant'Andrea.

QUELLE CHE LAVORANO

Il libro è presentato da Romain Rolland (1). Nessuno meglio di questo maestro di vita nell'arte avrebbe potuto farlo; e meglio di lui definire la figura della scrittrice. Simona Bodève possiede una specialissima fisionomia, composta di tranquillo coraggio, di acuta penetrazione, di analisi spietata: la materia che essa maneggia con sincerità tutta umana è niente altro che materia umana, semplicemente. Le creature d'arte da lei foggiate non sono proiettate da un temperamento lirico: ella non ha temperamento lirico: è un'obbiettiva, che copia dal vero. Così dice di lei Romain Rolland:

« Non bisogna attendersi da lei le effusioni di pietà, o le indignazioni rivoluzionarie di coloro che forse amano il popolo e vorrebbero aiutarlo, ma non lo conoscono; e, quando parlano di lui, hanno l'aria di cantare in falsetto; poichè è più facile esagerar la miseria che sentirla con verità. La miseria è un viso familiare a Simona Bodève. Essa l'ha visto da vicino. Ma non pensa mai di indignarsi. Non s'intenerisce mai. Non si meraviglia mai di nulla. È così: è così: non si potrà nulla cambiarvi, con dichiarazioni di tribuno, o lagrime alla Diderot. Si tratta di vedere, di vedere esattamente, e di dire quello che si vede. Poi, si penserà al rimedio. Di più, Simona Bodève appartiene alla specie novissima che, da venti o trent'anni in qua, si forma nella miglior parte popolana e borghese di tutte le grandi città d'Europa: uomini e donne sui quali non pesa più alcuna superstizione, nè laica nè religiosa; e che, senza violenza, mettendo a nudo l'inanità dei pregiudizi del passato, compiono tranquillamente il loro cammino, preparando il novello ordine — quello che la stessa Simona Bodève chiama " il regime superiore della libertà " ».

***

Dopo *La petite Lotte*, il romanzo che non ha uguali per l'evidenza terribile colla quale vive in esso il proletariato femminile moderno; dopo *Clo*, nel quale si tratta la pericolosa materia della prostituzione e dell'amor libero che la redime, con una impassibilità degna d'un maestro; dopo *Son mari*, ove il piccolo uomo borghese, attaccato ai pregiudizi perchè questi gli servono, è tratteggiato di fronte a sua moglie con segni caratteristici che potrebbero anche essere di Daumier, di Caran d'Ache o di qualche altro spietato caricaturista moderno, e l'edificio del matrimonio di convenienza nella classe media viene smantellato senza parere, a colpi di piccone quasi silenziosi — ecco comparire quest'ultima opera di Simona Bodève, che non è un romanzo.

Non è un romanzo. È uno studio fedele, ordinato, lucido e ben costruito di *quelle che lavorano*: cioè le antiche e nuove compagne della scrittrice, le piccole fioriste, modiste, sartine, orlatrici, guantaie: le *midinettes* insomma: quelle che una volta, al tempo di Alfredo De Musset, si chiamavano Mimì Pinson: al tempo del Sue, Rigolette: al tempo di Enrico Mürger, Mimì e Musette; e ai nostri giorni non hanno un solo nome, ma cento e mille; e ogni nome rischiara un visetto capriccioso e coraggioso, un guizzo d'agile corpo bene inguainato, un'animuccia semplice ma calda, e cosciente, anche, dei pericoli che le stanno intorno in agguato.

Ma lo sciame ronzante non si può più contenere nelle botteghe e nei laboratori: e sbanda dal così detto lavoro a mano, e scivola negli uffici accanto agli uomini, e s'impadronisce delle macchine da scrivere, dei copialettere, delle casse da pagamenti: senza contare le signorine delle poste, dei telegrafi e dei telefoni dello Stato.

E si costituisce così un altro esercito di api, graziose anch'esse, ma più rinchiuse, più pallide, più tristi, più evolute; un di mezzo fra l'operaia e la maestra, che sa d'inchiostro e di pane raffermo, di « ben educato » e di burocratico, di libro stampato e di magro pasto da cucina economica.

Tutta questa multiforme, variopinta umanità femminile si specchia nello studio della Bodève, come in un'acqua limpida. Il libro s'apre con una vivacissima descrizione della Parigi operaia all'alba. Dai quartieri popolari lontanissimi dal centro elegante, le gaie formichette della moda vengono inghiottite a gruppi dall'oscura gola sotterranea del Métropolitain, detto Métro, che le ingoia come il dragone della favola, per rigettarle, colle palpebre ancor gonfie di sonno, nel pungente grigior mattinale, verso i quartieri del lusso e del commercio. Nella penna di Simona Bodève esse rivivono veramente la loro umile, garrula giornata di passerette, pur così tragica, a volte, nel suo sfondo: ben distinte fra loro, nei propri tratti caratteristici, malgrado la gola pel canto e le ali pel volo, uguali in tutte.

Prime, le appartenenti all'alta moda, le fate dell'ultimo figurino, che nella « linea » copiano la raffinata eleganza delle clienti: sottana strettissima, scarpette scollatissime, calze leggerissime, cappelli larghissimi o piccolissimi: ma le suola son di cartone, le stoffe mostrano la trama, la biancheria.... non esiste, le calze nascondono buchi irreparabili. Poi, le lavoratrici dei fiori, delle piume, dei ricami a macchina, delle passamanterie: del gusto meno sicuro, dalla ricerca d'eleganza meno signorile, più amanti del colore, mentre le prime sono quasi sempre in nero.

Poi, alla rinfusa, brunitrici, scatolaie, stiratrici, meccaniche, tipografe: quasi tutte in capelli, ma con pettinature vistose, e posticci; quasi tutte in grembiulone nero o turchino, da fatica; non perchè guadagnino meno delle altre, anzi: la meccanica, la tipografa giunge spesso ad un compenso di cinque o sei lire al giorno. Ma l'eleganza dell'operaia dipende assai più dal genere del suo lavoro che dall'entità del suo guadagno.

Vi sono, anche, le vecchie. Che miseria, Dio mio!... Si può immaginare un'operaia vecchia?... Una sartina, una modista, una venditrice di nastri e di valette, vecchia?... Le grandi case non la vogliono: per vivere, se pur non ha marito o figli che pensino a lei, ella deve adattarsi, quando non è accettata quale lavorante straordinaria in qualche « boite », alle più disparate qualità di fatica, per una giornata che varia dai venti ai cinquanta soldi; e, ancora, molte volte, le vien preferita una concorrente più giovane; e simili concorrenti non mancano mai....

È dunque il caso di pensare che non dovrebbero esservi operaie vecchie, come non possono esservi vecchie cortigiane?... e che vi è un'età pel lavoro della donna, come vi è un'età per l'amore?...

La scrittrice consacra alle vecchie popolane di Parigi un capitolo che cessa di esserlo per divenire essenzialmente vita vissuta; poi passa a documentare con cifre inesorabili la giornata della *midinette*: non solo; ma, per sete di più ampia e complessa verità, la giornata di tutta la famiglia operaia alla quale la *midinette* appartiene. Tanto pel cibo, per la pigione, per le vesti, per le scarpe, pel vino e il tabacco del capo di casa, pel tram: il caffè-latte e la carne, ignoti o quasi, pochi anni or sono, nelle case operaie, ora son divenuti necessari... e quotidiani: a conti fatti è gran merito della madre di famiglia se si riesce a metter da parte pochi soldi per affrontar le eventuali morte stagioni, e le malattie.

La madre di famiglia?... Esiste ella dunque ancora, nel novissimo formicolante alveare operaio?... Sì; e più laboriosa, più devota, più previdente, più rassegnata che mai. Simona Bodève ce la presenta, ne' suoi frusti abiti di cotonina, ne' suoi cernecchi grigi mal ravviati, nell'oblio assoluto della propria persona, poichè ella non ha mai tempo per sè: perennemente stanca ma sempre in piedi, alzata prima degli altri, coricata dopo, pronta a servir tutti, buona a lavare, a far la cucina, a rattoppare, a stirare; umile perchè non porta guadagno in casa, indispensabile perchè senza di lei il guadagno de' suoi sarebbe nullo: sapiente nel metter pace tra i fraterni spiriti bollenti, nel tenere insieme, cucita a fil bianco, quell'accozzaglia di disparati e talvolta ribelli ed avversi elementi, che è una famiglia operaia in una grande città.

Il tipo eterno della madre, insomma: immutabile in tutti i tempi; e pel quale sembra dettata la millenaria massima indiana: « Se non esistessero esseri pazienti, a somiglianza della terra, il mondo cesserebbe di esistere ».

Qualche volta nella famiglia si forma, d'improvviso, un vuoto: la figlia maggiore, una sera, non torna a casa: non tornerà più....

« L'Isolata » suggerisce alla Bodève pagine di esperienza precisa e brutale. Dall'appuntamento concesso sui bastioni all'amico, una bella sera di maggio, la giovinetta assetata d'amore, che tutto accetta fuorchè la solitudine del cuore, scivola alla gita in vettura, alla cena in trattoria, alla notte passata fuor di casa, al concubinaggio che la toglie al lavoro. Presto, troppo presto, l'illusione cade; ma quelle povere donnine hanno del fegato, e poche di esse cadono nella rete della prostituzione irreggimentata, il cui maggior contingente, nelle metropoli, è dato dalle ragazze di campagna, dalle serve, dalle straniere. Cercano, esse, di reggersi in equilibrio: tornano, se abbandonate, al mestiere: si dibattono, tentano, nuotano, insomma, per non affondare; e trovano spesso qualche tavola o qualche scoglio a cui aggrapparsi.

La maternità illegittima ridona, in casi speciali, alle isolate di maggior fibra, con un magnifico ritorno di forze, la nativa indipendenza morale. Le migliori fra esse non sono quelle che noi troviamo negli ospedali filantropici all'uopo, la cui carità, troppo curiosa e avida del protocollo, va diventando — secondo la Bodève — sistematicamente umiliante. Le migliori sono quelle che vogliono e sanno attraversar la crisi da sè, tenendosi il bambino.

Sui varii modi d'esercitare una simil forma di carità (e poi, perchè chiamarla, ancora, carità?... e quando mai questo nome, nel campo economico, sarà cancellato dal vocabolario sociale?...) le dense pagine accumulano, qui, documenti dolorosi, cifre su cifre. Enumerano quanto si compie per le madri illegali all'Assistenza Pubblica, all'Ospedale, nei molti Asili di Maternità. Ma come farà poi la madre, lasciata sola, a mantenere il proprio bambino, se vuol tenerselo?... È costretta, necessariamente, al lavoro a domicilio; cioè, alla nera miseria. La scrittrice, dopo una seria e, direi quasi, ansiosa disamina, conclude infine che deve venire il tempo in cui la madre che voglia esserlo in tutta l'estensione del suo dovere, debba poter *non* lavorare per vivere, almeno per qualche mese o anno; e altro rimedio non trova, se non una ricca e ben amministrata Cassa per la Maternità. In caso contrario, il mondo continuerà a deplorare procurati aborti, infanticidii, moltitudini di figli d'ignoti abbandonati nei brefotrofi.

Le discussioni sono molte, ed asprissime, su tale soggetto; e la scrittrice lo sa; ma conclude, fiera, ed io la ringrazio del suo coraggio:

« La miseria e la vergogna attaccate alla funzione più naturale e più santa della donna sono assurdità insopportabili; e tocca alle nostre leggi di moltiplicare e di rendere tutt'affatto semplici e accettati dall'unanime consenso gli esempi dati sinora da qualcuna fra le più coraggiose nel mondo del lavoro. »

***

Dove la penna di Simona Bodève s'intinge veramente nell'inchiostro indelebile, è nella seconda parte del volume, che tratta delle impiegate.

Con nettezza e somiglianza che io direi quasi crudele, fissa — nero su grigio — sullo sfondo affaccendato delle case di commercio, degli uffici di magazzino e degli uffici pubblici, figurette femminili che tutti abbiamo viste, che formano falange, stenografe e dattilografe, cassiere e segretarie, telegrafiste e telefoniste, e via via. Nessun particolare è dimenticato. Di bellissime, non ve ne sono quasi mai: non le vogliono, per prudenza, a scanso di.... complicazioni: l'impiego più facile, più naturale delle belle fanciulle povere è nei lussuosi negozi di mode, come provatrici e venditrici. Anemiche o clorotiche sono quasi sempre, al pari di giovani arbusti trapiantati nel fondo di una cantina. Mancano d'aria, mancano di luce, mancano di moto. Si nutrono di cifre, di formule commerciali e di ardenti letture, male assimilate durante i rapidi quarti d'ora di libertà. Mangiano male, avvezzandosi a non dare alcuna importanza al sapore dei cibi, in causa della sempiterna fretta: spesso, in ufficio, con roba fredda: anche, alla più vicina trattoria, confuse cogli uomini.

Non sanno che cosa significhi « andamento di casa », ed è naturale: non sono massaie, arrossirebbero di lavare un piatto. Sugli uomini, che per ragioni d'ufficio le fiancheggiano trattandole a tu per tu, da camerati, non conservano illusione alcuna: li vedono come sono, nella loro schietta brutalità, piccoli impiegati e viaggiatori di commercio, col loro grasso, inguaribile bisogno di avvilir la donna colla parola e col gesto; bisogno che dinanzi ad esse non si curano punto di trattenere; quasi che il lavoro al quale son costrette le ponga in condizioni di poter udire anche delle volgarità.

Le *midinettes* che, la sera, sulla porta del laboratorio, trovano lo studente innamorato che le aspetta, sono in questo assai più fortunate di loro; — se è vero che l'illusione sia un pane del quale, per vivere, è necessario aver fame.

Dove si andrà, di questo passo?... Simona Bodève non se lo chiede, e tanto meno va in cerca d'una risposta: ella constata, e va oltre.

Vede e nota, anche, passando, il martirio della poveretta che « cerca un posto », e non lo trova; e, nell'umile, affannoso pellegrinaggio lungo le porte degli uffici, s'accorge con terrore che i suoi guanti si bucano, le sue scarpe si tritano, e s'avvicina il giorno di scadenza della pigione. La scrittrice propone, direttamente, il Sindacato professionale: le operaie, le maestre sono già in lega: le domestiche pure: lo devono essere anche le impiegate. Ella va più in là, con la sua tranquilla audacia di donna che nessun problema spaventa; e aggiunge:

« La donna proletaria deve emanciparsi e dai pregiudizi che la schiacciano perchè è povera, e dalle convenzioni che l'imprigionano perchè è donna, e dai sentimenti che la paralizzano perchè è tenera di cuore ».

Perfettamente sincera, la Bodève, che ha vissuto e vive nel mondo operaio e in quello delle impiegate, e assiste all'enorme, formidabile dibattersi delle forze e delle debolezze femminili che la necessità del pane quotidiano vi porta, — non fa della poesia, che sarebbe ridicola — fa della logica, secondo la propria coscienza.

In Francia, secondo l'ultima statistica, su circa diciannove milioni di donne, sette milioni esercitano, per guadagnarsi da vivere, professioni diverse, comprese le operaie, le domestiche e le chellerine. Le fanciulle così dette da marito, che una volta eran di peso nella famiglia fino a quando non avessero trovato l'uomo che le mantenesse, ora mantengono esse medesime, in gran numero di casi, padre e madre col proprio guadagno. Sono esposte a tutti i rischi, a tutte le responsabilità, ma anche a tutte le fiere soddisfazioni del lavoro. La loro coscienza si libera, a poco a poco. L'esercizio della volontà, l'abitudine della quotidiana difesa personale, il prudente maneggio del denaro guadagnato, le avvezza ad un continuo controllo su loro stesse. Non per elezione son divenute quelle che sono; ma per forza di cose.

In tali condizioni, qual parte rappresentano l'amore ed il matrimonio?... Simona Bodève affronta la complessa questione, senza pertanto osar di risolverla, nell'ultimo capitolo del volume: « Il nido ».

La donna che basta a se stessa colla propria attività, difficilmente vorrà rinunciare a questo stato di grazia per dipendere in tutto, finanziariamente, dal marito: chiedergli denaro per rendergliene poi minuto conto sarebbe per lei una sofferenza.

L'uomo, dal canto suo, per le sempre crescenti difficoltà materiali, non può sposare se non una donna che, in mancanza di dote, apporti nella famiglia il prodotto del suo lavoro.

Il « *nido* », per chiamarlo col vecchio nome idilliaco che assolutamente non gli si adatta più, prende, quando riesce a formarsi, un aspetto e una sostanza affatto diversi da quelli d'una volta. Fra due lavoratori, uguali l'uno all'altra come valori produttivi sociali, a volte esso non ha nemmeno bisogno della sanzione della legge per ritenersi da loro valido e rispettabile.

A nuove coscienze, nuovo amore. A gente moderna, nido moderno. Questi uomini, queste donne che si sentono liberi perchè si guadagnano il pane quotidiano, non sanno ormai più vivere e morire in nome di qualche vaga, onnipotente ragione legislativa. L'individuo si sovrappone a ciò che una volta era forse, soltanto, cifra di censimento; e distingue con sicurezza la vanità della formula dall'intrinseca importanza della propria ragione di vivere.

È dunque con una recisa affermazione d'indipendenza, ma d'indipendenza ordinata e cosciente, che Simona Bodève chiude il suo studio sulle lavoratrici, e sui loro rapporti coll'uomo e colla società. Ne traduco testualmente, per debito di fedeltà e perchè il pensiero della scrittrice venga compreso nella piena sua forza, l'ultima pagina:

« Se la donna è libera, ella libera altre coscienze. Dovunque ella non dipende più dall'uomo per sostentarsi, porta, col dono di sè, la fiducia e l'amore. Dovunque ella possiede, col chiaro conoscimento di sè, anche un chiaro conoscimento delle difficoltà della vita, ella istituisce fra sè e il compagno al quale si dà, nel matrimonio e fuori del matrimonio legale, il regime superiore della libertà.

« Tutti gli ostacoli contrapposti all'emancipazione della donna hanno aggravato la crisi presente, senza nulla impedire. Le donne non si arresteranno più nel loro cammino ascendente, fino al giorno in cui il posto che dai pensatori e dai poeti fu accordato soltanto alla madre nel dominio del sogno, sarà finalmente conquistato da tutte nel dominio dei fatti — poichè questa è la giustizia. »

Zurigo.

Ada Negri.

(1) Simone Bodève, *Celles qui travaillent*. Avec préface de Romain Rolland. Paris, Ollendorff, 1913.

Le antiche origini dell'antagonismo greco-bulgaro

Coloro che si dilettano di studi storici hanno lungamente trascurato l'analisi delle vicende da cui fu tormentato l'Impero romano d'Oriente, dimenticando che fra il VI e il XII secolo l'Europa non ebbe che due sole città paragonabili alle luminose moderne: furono Costantinopoli e Cordova; cristiana di rito greco l'una; musulmana di rito sunnita l'altra: ed infine che, solo nello scorcio di quel periodo, alle due città se ne aggiunse una terza, Palermo. L'istesso Gibbon, non ostante i meriti della sua opera intorno alla decadenza ed alla fine dell'impero romano, non loda a sufficienza l'organismo politico che mantenne per quasi 1000 anni la tradizione della monarchia amministrativa creata dai Cesari di Roma (specialmente da Tiberio) e di cui i Flavi, gli Antonini, Settimio Severo, Diocleziano, Costantino, Teodosio, Giustiniano, Basilio II e Alessio Comneno mantennero le linee maestre, decretando pur nondimeno certe mutazioni che lo svolgersi dei tempi imponeva. La resurrezione degli studi di storia bizantina si deve a Alfredo Rambaud, a Carlo Diehl e a Gustavo Schlumberger. Essi hanno rivelato all'Europa nostra contemporanea la intensità di un faro situato sulla ripa occidentale del passo tra l'Asia e l'Europa, a cavallo a due mari, faro che rivolse i suoi fasci di luce sulla Russia, sull'Armenia e sulla Transcaucasia. Li avrebbe anche proiettati sull'Europa barbarico-occidentale se il dissidio insanabile tra la Chiesa latina e la Chiesa greca (il quale tuttodì si perpetua) non avesse steso un torbido vapore tra Roma e Bisanzio. Esso era così spesso che i *Basilei* di Costantinopoli e i loro alti ufficiali amministrativi, poliglotti per cagione dei popoli soggetti all'impero, ignoravano la lingua latina. Persino Anna Comnena, porfirogenita studiosa, nonchè scrittrice elegante e raffinata, non aveva cognizione dell'idioma regale dei *Romani transadriatici*. Romani, infatti, sino al giorno in cui Costantino XI perì difendendo la propria capitale — i turchi lo seppellirono sotto un albero di alloro — romani si dicevano ufficialmente i Basilei e le Basilisse, romano dicevasi il popolo, quantunque parlasse greco e quantunque in greco si promulgassero le leggi, intendo le *Novelle*, posteriori al Codice Giustiniano scritto in latino. Oggi che il dramma balcanico si va complicando per cagione dell'antagonismo dello zar bulgaro e del basileo ellenico, entrambi rappresentanti forestieri delle passioni del proprio popolo, nelle opere dei *bizantineggianti* di Parigi testè nominati vanno ricercate le antichissime origini dell'antagonismo presente tra elleni e bulgari.

Allorchè nell'anno 395 Teodosio il Grande morente spartì l'impero fra Arcadio ed Onorio, assegnando al primo l'Oriente ed al secondo l'Occidente, la parte europea dell'impero levantino era chiusa nei limiti segnati dall'Adriatico, dal Danubio, dal Mar Nero, dall'Arcipelago e dal Mare Jonio; conteneva scampoli dei popoli che le aquile latine non erano riuscite nè a debellare completamente, nè tampoco a fissare sul suolo, durante frequenti emigrazioni, temporaneamente da essi occupato. Vestigia di Roma fu, a guisa di isolotto in mezzo ad onde frangenti, la Dacia colonizzata dalle legioni di Traiano.

Il Basileus, al di fuori di forze militari organiche e di ricchezze che, per via delle imposte gravissime, confluivano nel Tesoro dello Stato, disponeva di tre forze morali possenti. Egli è invero erede di Cesare, perchè imperatore romano; di Alessandro Macedone, perchè parla l'idioma da questi usato e condotto sino alle sponde dell'Indo: è erede del Salvatore del mondo perchè porta ufficialmente titolo di *Isapostolos*, vale a dire di *eguale agli Apostoli*.

Quando nei mosaici di San Vitale in Ravenna mi sono indugiato a guardar lungamente le immagini di Giustiniano e di Teodora sua consorte, desse non mi sono apparse come forme iconografiche di sovrani, ma bensì di divinità innanzi alle quali i sudditi si prostrassero. Di umano Teodora non ha che gli occhi scintillanti di donna attraverso alla cui vita l'amore ha impresso il suo solco profondo. Domate da armi mercenarie ed agguerrite, capitanate da condottieri eccelsi (l'Europa occidentale di allora non ne contava alcuno che valesse i Belisari, i Narsete, i Mundus, i Maniace, i Bardas, i Focas e tanti altri meno celebrati) le tribù balcaniche, prive di lingua organica, soffocate da superstizioni puerili, uscite a malapena dal regime pastorale per praticare una primitiva agricoltura, subirono il fascino di Costantinopoli come le tribù celtiche e le iberiche si erano un tempo inchinate al prestigio romano. Bisanzio diede ai Goti il battesimo ed anche l'alfabeto di Ulfila; come, più tardi, diede il battesimo e i caratteri di Cirillo e di Metodio agli Slavi. Le tribù domate e, se indomite, trucidate, oppur trapiantate altrove, risposero al beneficio col prestare tributo di sangue, cioè col fornire contingenti all'esercito imperiale, contingenti dai quali uscirono generali di grido che talvolta calzarono i sandali porporini dell'*Autocrate dei romani*. Leone I, Giustino, il costui nipote Giustiniano e Basilio il Macedone, semislavi di sangue, romani di titolo, greci di linguaggio, ferventi cristiani di rito, sono esempi principali dell'esaltazione di barbari al soglio bizantino. Illirici, Daci, Goti, Albanesi, Molossi, Dardani, Mesi, qualunque fosse la loro remota origine, si confusero nel crogiuolo dell'ellenismo assimilatore. Anche i Serbi, slavi puri, soggiacquero all'influenza della Metropoli e con essi i consanguinei di Croasia e della Rascia. Ma il popolo che apparve nella Balcania durante il VI secolo e che chiamava sè stesso *slava* cioè *gloria*, e che gli storici greci e l'Europa nomarono bulgari, si mostrò sin da allora ostinato trasgressore dei confini dell'impero e spesso vincitore di eserciti capitanati dal Basileus in persona: fu restio al battesimo; insomma si palesò avversario di tutto ciò che era vanto ed orgoglio dell'ellenismo trionfante.

Nell'anno 679 codesti bulgari, venuti non si sa precisamente da dove, forse dalle rive della Volga, traghettano il Danubio e inondano la Mesia che d'allora in poi prenderà da essa il nome, ed impongono tributo all'imperatore Leone IV. Nel 695 hanno già acquistato tanta possanza che Giustiniano II, deposto dal Senato di Costantinopoli, trova asilo nel paese dei bulgari che lo aiutano nel 705 a riconquistare il trono. Ma la terra non basta più alla figliuolanza delle feconde donne bulgare la quale nel 746 invade l'Ellade ed il Peloponneso; ed ancora in ambedue le regioni sussistono alcune loro colonie. Nell'811 il re bulgaro Krim debella ed uccide l'imperatore Niceforo nei campi della Tracia; nell'813 sconfigge un secondo esercito imperiale; e nell'814 l'augusto Leone V in persona nella giornata di Mesembria, dopo la quale trasferisce trentamila cristiani captivi nelle provincie settentrionali della Bulgaria. Ma ecco le sconfitte materiali dell'impero trovare il proprio com-

penso in una grande vittoria morale; perché nell'anno 844 Boris re di Bulgaria accetta il battesimo, lo impone al suo popolo e riconosce Michele III come suo imperatore ed anche come suo padre spirituale. Dai giorni di Boris, e sotto l'influenza probabile della comunanza di culto che rese frequenti i rapporti tra i due Stati limitrofi, la Bulgaria diventò una monarchia militare. Non è fuor di proposito segnare che codesto carattere essa ha ripreso quando nel 1879 è risorta. E sin da quel giorno memorando dell'844 si manifestò nella Balcania una rivalità politica tra il greco di Costantinopoli e del littorale governato dal Basileus, il bulgaro stabilito tra il Rodope e il Danubio ed il serbo-croato disseminato tra l'Adriatico ed il Danubio. La rivalità tra codesti tre popoli accesasi più vivace nel secolo X e mantenutasi nella segreta loro coscienza, noi la vediamo rivelarsi anche oggi. Gl'imperatori, gli sar bulgari e i *kral* serbo-croati si sono contesi la supremazia nei Balcani dall'anno 850 sino al 1453, sinché furono tutti successivamente soggiogati dal turco campeggiatore. Ma la loro reciproca rivalità non fu spenta, come l'animo collettivo non mutò. I serbo-croati avevano (e l'hanno tuttavia) una ragione intima di debolezza; gli uni essendo cristiani cosiddetti ortodossi, mentre gli altri seguivano il rito latino. Né questo basta, perché quantunque il croato ed il serbo parlino quasi la medesima lingua, il primo la scrive in caratteri cirillici e il secondo in caratteri latini. I serbo-croati ricordano con dolore l'egemonia bulgara a lungo subita, e i bulgari il periodo breve (1331-1335) durante il quale Stefano, non più *kral* dei serbi, ma glorioso del titolo di *sar dei serbi e dei romani*, si istituì protettore dei bulgari e assediò Costantinopoli per farne la propria capitale. Perito il grande Stefano sotto le ardue mura, la rivalità tra greci e bulgari si mantenne anche più ardente. Anche quando furono schiavi del turco ad egual titolo di *raià*, cioè di *gregge*, ciascun popolo mantenne la propria unità etnica e il medesimo comune culto, ma eziandio ricordò le antiche lotte per il predominio politico e guerresco.

La notte dei popoli si presta al loro sogno; e nel torpore della schiavitù i ricordi si custodiscono meglio. Così durante i secoli che si seguirono dal 1453 ai nostri giorni, greci e bulgari si cullarono nelle memorie antiche. Erano memorie tragiche! Vittorie di Krim e di Simeone il Grande, seguite dalla sconfitta di Samuele erede di costui sul trono bulgaro. I greci, memori di Costantino I (dimenticarono ch'egli era il frutto dell'incrocio di un dalmato romanizzato con una catecumena di razza franca) e di Costantino XI morto nel difendere la città costruita e decorata dal primo, trasformarono entrambi in eroi ellenici, epigoni di Milziade e di Alessandro. I bulgari, da cui Costantinopoli è chiamata *Zargrad*, cioè *città dello sar*, la proclamarono cosa loro, ricordando di averla assediata, comunque non la espugnassero. Nelle vicende della lunga e ferocissima tenzone tra le due stirpi, la marea bulgara erasi estesa insino al mare e persino nel cuore dell'Ellade, mentre i greci (quantunque alieni dall'allontanarsi dal lido) avevano oltrepassato spesso la catena del Rodope; di guisa che anche oggidì colonie bulgare e colonie elleniche si spartiscono l'entroterra in Macedonia ed in Tracia, serbando gelosamente linguaggio e costumanze proprie. Il dominatore turco col non accordare ai *Raià* l'onore di portar le armi in difesa dell'impero, non diede ai vinti quell'eccellente mezzo di coesione che è il servigio militare prestato sotto lo stendardo del Principe. È noto che sino al 1908 né bulgari né greci di Macedonia e di Tracia vestivano la divisa di soldato del Padiscià. Altro mezzo di cementare i popoli è multiplicare le vie di comunicazione nel paese; ma la Turchia che aveva ereditato le bellissime strade dell'impero romano, alcune lasciò invadere dall'erba (e furono le più), altre mantenne; di nuove non ne tracciò che a partire dal 1850. Questo duplice stato di cose contribuì a che i due popoli rimanessero divisi od eziandio tenacemente memori dell'antica rivalità. Ma alle ragioni esposte altre se ne aggiunsero. Il Patriarca Ecumenico capo della comune religione, dal Sultano nominato, fu greco di sangue durante un lunghissimo periodo. I *Fanarioti*, residui dell'antica aristocrazia bizantina e da Maometto II privilegiati in mille guise, gran procaccianti, sottili cortigiani e diplomatici raffinati, fecero pesare sul bulgaro rimasto cristiano una nuova forma di oppressione. Tale lo stato degli atti nel 1825, l'anno in cui i greci dell'Ellade e del Peloponneso, riscattati dal giogo musulmano, manifestarono audacemente la cosiddetta *grande idea*; cioè lo sforzo continuato del popolo risorto teso verso la formazione di una neo-Ellenia la quale, erede dei Paleologhi, dei Comneni, dei Doukas, degli imperatori Macedoni, Frigi, Isaurici, Eraclidi e Traci, governasse dalla sua capitale, Costantinopoli cristiana ed ortodossa, i due mari. I bulgari sentirono allora riaccendersi dentro tutti gli antichi livori che la politica turca erasi studiata di non sopire. E siccome greci e bulgari, di fede comune ortodossa erano retti religiosamente (il che secondo il regime ottomano equivale a dire nazionalmente) dal Patriarca Ecumenico sedente a Costantinopoli, i bulgari inchinatisi al Sultano dimandarono di essere rappresentati da un Esarca proprio, indipendente dal Patriarca. Dimodoché in pieno secolo XIX si è rinnovato un caso che presenta qualche analogia alla contemporanea esistenza nella Chiesa latina medioevale del papa e dell'antipapa.

Tale essendo lo stato d'animo delle nazioni greca, serba e bulgara, le quali, l'una dopo l'altra, scossero il giogo turco, era naturale che, lungi dal nutrire la mutua fiducia che aspettar devesi da chi ebbe comune la passione, s'incontrassero nel terreno mal sicuro del mutuo sospetto. Per conseguenza la tenzone a mano armata che insanguina la Balcania ed anche l'Egeo altro non è che un nuovo atto del dramma nazionale di cui nel secolo X Basilio il Bulgarotono e lo sar Samuele furono i protagonisti; dramma che nel secolo XII ebbe nel re bulgaro Ioannice detto il Romatotono e nel costui antagonista Isacco II Comneno, i loro sanguinari continuatori.

Jack la Bolina.

Futurismo passatistico

Quale? Quello del maestro Balilla Pratella. E questo articolo vuol esserne la dimostrazione.

E comincio non dall'analisi delle musiche e dei manifesti teorici del giovane artista, ma da una osservazione generale che non pretende di essere originale, ma è certo abbastanza convincente. Io mi domando se proclamare un futurismo musicale non sia, per avventura, fare un'affermazione tautologica o, se meglio vi piace, incorrere in una specie di pleonasmo estetico. Mi pare che, in fondo, tutti i veri creatori abbiano fatto del futurismo o semplicemente della musica, e che futurismo non significhi nulla se non significa musica nuova o viceversa.

Paradosso? Eh! non tanto! La musica è, per sua essenza, futuristica, perché è la più instabile delle arti, quella che più di ogni altra ha bisogno di rinnovarsi di forme e di spiriti. Non a torto, è stato detto che la musica, ogni trenta o quarant'anni, rinnova il suo materiale sonoro. Ma l'espressione è troppo positivistica — o di corta vista, se preferite un chiaro equivalente di questo epiteto — per poter essere accettata. Perché, in verità, il materiale sonoro ha mutato relativamente assai meno dell'aspetto stilistico, nella musica moderna. In poco più di un secolo e mezzo, dagli oratori di G. S. Bach ai poemi sinfonici di Riccardo Strauss, la sola musica tedesca ha mutato stile per lo meno una ventina di volte, a voler considerare i vari campi della musica. Ogni musicista di vaglia è anzi come il centro di un'oasi che si allarga un po' a fatica, quasi volesse giungere a toccarne un'altra lontana. E il deserto che rimane tra mezzo è popolato dagli imitatori i quali, poiché, per fortuna, è di moda la Libia, li chiameremo veri ed autentici beduini, predatori infecondi dell'arte altrui. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner: ecco altrettante oasi nelle quali è scaturita, volta per volta, la linfa sotterranea dell'arte.

E persino quelli di costoro che pur sembrano aver vissuto nel deserto degli imitatori, a un certo punto della loro vita seppero, come Mosè, fare zampillare l'acqua dalla roccia e coltivare, intorno ad un filo d'acqua, le proprie piante. E W. A. Mozart beve alla fresca polla del *Flauto magico*; J. Brahms acqueta la sua arsura accademica nella Festwiese, nel «prato di festa» del suo *Requiem tedesco*; J. Haydn si riposa nel boschetto pagano delle sue sinfonie londinesi e lo Schubert riempie di canti notturni — pastore errante d'Europa! — il deserto del classicismo, intorno al trenta. E aggiungete, per l'Italia, il sinfonista Sanmartini, il polifonista Cherubini, l'umanista Jommelli, il virtuoso M. Clementi, per parlare soltanto dei più noti. Ma vi sono poi, oltre ai rivoluzionari taciti, ai rivoluzionari, intendo, che operarono ma non predicarono, quelli che fecero e l'una cosa e l'altra: Schumann, Wagner, Strauss, e, se volete uscire di Germania, Rameau, il piccolo grande Rousseau, Berlioz e Debussy.

Insomma i migliori nomi — e i più essenziali — del movimento musicale degli ultimi due secoli (o presso a poco) sono tutti nomi di.... futuristi del loro tempo. E però non è arrischiata l'affermazione che fare del futurismo e fare della musica, vale a dire della musica degna del nome, geniale, nuova e duratura sia proprio tutt'uno. Ciò premesso, potrebbe darsi che il Pratella, che opera e predica insieme, fosse un vero futurista, nel senso ora definito.

E, per vedere se ciò effettivamente sia, cominciamo, come è logico, dalle prediche, vale a dire dai manifesti teorici della musica futuristica, per essere poi più liberi nel giudicare l'artista.

***

Questi manifesti sono tre. Nel primo si invitano i giovani a disertare i conservatori, a disprezzare i critici, ad astenersi dai concorsi, a tenersi lontani dal commercialismo artistico, a liberarsi dalla influenza del passato, ad odiare la musica «fatta bene», a dichiarare «odiosa, stupida e vile la frase torniamo all'antico», a rinnovare di nome e di spiriti il libretto d'opera, a combattere i cantanti, gli scenografi, i romanzisti uso Tosti e Costa, i canzonettieri napoletani, i fabbricatori di musica sacra e finalmente gli esumatori di quelle opere vecchie che vietano (*sic*, ma ci credete?) l'apparizione dei maestri novatori.

In questo manifesto, la rivoluzione è apparente o, per meglio dire, è più nel tono che nella canzone; e qui non è davvero *le ton qui fait la chanson*. D'altra parte, io stesso son d'accordo, e da anni, con questo programma, compreso il disprezzo di quei critici che sono soltanto critici o, per essere più esatti, cronisti musicali; e non sentono né il bisogno né il dovere di essere colti e onesti, di fare seriamente della storia o della filosofia, di immergersi compiutamente in quell'atmosfera ideale che sola può permetterci di comprendere tanto il passato quanto l'avvenire dell'arte.

Ma non son d'accordo contro l'esumazione delle opere *vecchie*, a meno che per vecchie non si intenda deboli e fiacche, perché sono convinto che non vi può essere futurismo migliore di quello che riesca a comprendere tutti coloro, che secondo quanto abbiamo esposto, furono i futuristi del loro tempo. Solo il rivivere profondamente i rinnovamenti artistici del passato può darci animo a concretare, con la maggiore precisione e con la maggior coscienza del *veramente nuovo*, i rinnovamenti futuri. E, sopra tutto, può ammonirci a non prendere per rivoluzioni *ex novo* certi ricorsi storici che sono ineluttabili nello svolgimento della stessa musica, per quanto siano rimasti sinora inosservati dagli storici e molto tempo occorra a chiarirne l'essenza e il significato ideale.

Ed era troppo naturale che, nel secondo manifesto, lo stesso Pratella dovesse finire per concedere che «tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi in relazione ai loro tempi».

Questo è il «manifesto tecnico» e però quello che meno si presta ad essere discusso dinanzi ai nostri lettori, ma ci limiteremo a dire che, in fondo, nulla di veramente nuovo esso afferma. In molti punti, anzi, esso coincide con idee da noi stessi espresse nei nostri lavori di estetica e di critica. E, in altri punti, esso non fa che esprimere a parole fatti di già concretati, nelle loro musiche, dai rivoluzionari stranieri. Che poi la musica sia fondamentalmente enarmonica, che il ritmo debba liberarsi dalla quadratura «del ritmo di danza borghese», sono cose su le quali, oramai, tutti i nuovi critici e musicisti sono d'accordo. E persino i didattici, come il passatista (dico così perché è compositore di musica sacra) Giulio Bas tendono alla fusione ideale dell'armonia e del contrappunto, a quella fusione che il Pratella proclama come una delle conquiste a venire del futurismo.

Di nuovo non c'è, in fondo, oltre le intenzioni liriche atte a rivelare, sino ad un certo punto, il temperamento del compositore (cantiamo l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri; concepiamo l'opera teatrale come una forma sinfonica, riconosciamo nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica) null'altro che il tentativo di fare la teoria del ritmo nuovo o che si presume tale.

E questo, che è la cosa più importante del secondo manifesto, per quanto messo nascosto nella congerie delle demolizioni estetiche, è infatti il soggetto del terzo proclama: la distruzione della quadratura.

E qui, mi conceda il Pratella di dirglielo, si resta delusi. Quello che il Pratella propone è, in fondo, il verso libero nella musica: la musica respiri d'ora innanzi a suo agio, come la poesia in versi liberi.

Cosa, come ognun vede, accettabilissima e logicissima. Ma il Pratella tenta di fondarla sul principio che «la successione istintiva degli accenti nel ritmo musicale e nel ritmo delle parole è la medesima, poggiando sopra una base unica». Benissimo: ma questo è lo stesso principio che passatisticissimamente governava l'antica arte ellenica dei lirici e dei tragedi e che le teorie di Aristosseno, il grande *musico* — vale a dire filosofo e critico — allievo di Aristotile, misero sempre più in chiaro. Più audace passatismo di questo non saprebbe davvero immaginarsi.

Benissimo, dunque, ma malissimo anche; e malissimo in quanto che la musica moderna è andata troppo innanzi, ritmicamente, perché si possa davvero pensare a fondarla di nuovo su questo principio che imbarazzò, a un certo punto, lo stesso Aristosseno. La musica, infatti, non è sillabica come la poesia, poi che una sillaba musicale, vale a dire una nota, può suddividersi in molte note di minor valore e formar dei gruppi (quartine, terzine, sestine, ecc. ecc.)

D'altra parte, il verso libero non ha nulla che corrisponda a quella costruzione elementare della musica che è data da quell'aggruppamento costante di più unità di tempo che si chiama battuta. Logicamente bisognerebbe distruggere la battuta e il Pratella, come vedremo, fa proprio l'opposto: l'analizza e tenta di darne.... una nuova classificazione!

E ci fermiamo a queste obbiezioni, che sono già sufficienti ad infirmare il valore non solo attuale, ma anche futuristico, del tentativo teorico del Pratella.

***

I futuristi non vogliono evidentemente convincersi del fatto che si è sempre figli di qualcuno e che per ciò niente è assolutamente nuovo sotto il sole. Occorrono altri esempi? Eccone due notevolissimi. Che la parola sia un canto articolato e che il ritmo sia costituito dall'alternarsi più o meno vario degli accenti di posa e di moto sono cose dette da duemila anni almeno e contro i termini insignificanti di allegro, allegretto, andante, era lo stesso Beethoven, cento anni fa! Ora, nello stesso modo che questi termini italiani, diffusi presso ogni nazione, sono altrettanti ruderi attestanti — ancora e nei secoli a venire — l'antica universalità della musica italiana che imponeva agli stranieri le musiche e la tecnica, gli stili e la nomenclatura atta a designarli, nello stesso modo la nuova maniera di segnare e di considerare il tempo proposto dal Pratella è, in fondo, tutt'uno con la vecchia.

La stessa minuzie e vorrei dire quasi la pedanteria passatistica con la quale il maestro romagnolo espone queste sue vedute in diagrammi e quadri sinottici che, per la fatalità... matematica dell'argomento, non possono avere nulla di nuovo né di rivoluzionario, ci prova che il futurismo musicale è, caso mai, ancora di là da venire dato che rispetta, della musica vecchia, la più dura schiavitù: quella della battuta.

Se una lotta è necessaria e urgente, non è già quella contro la nomenclatura musicale ma quella contro il fenomeno che oramai tiranneggia la musica: il tagliuzzamento, l'affettamento, vorrei dire, che la battuta opera nella compagine musicale.

La battuta è troppo dispotica nella musica attuale, e in quella stessa che il Pratella compone; e questo a cagione della polifonia ancora troppo tradizionale e che, per riuscir chiara, ha bisogno, ogni tanto, di un accento forte, quasi a dire di un *nodo* che la tenga stretta. E un'altra lotta è necessaria contro la concezione *tematica* della musica: tema e svolgimento costituiscono oramai la dialettica elementare di tutte le composizioni e impediscono alla musica di spaziare liberamente.

Anche questo si nota nella musica del Pratella la quale, per quanto squisita e audace, specialmente dal punto di vista dell'armonia, è ancora troppo tematica per potersi dire emancipata dalla vecchia orditura musicale.

Col tema, la storia, vale a dire il passatismo, prende il sopravvento sul non eccessivo futurismo di certi particolari armonici, di orchestrazione o di istrumentazione e specialmente sul futurismo *metrico*, più che ritmico, proclamato nell'ultimo dei tre manifesti.

Ma è certo che il Pratella è un giovane ricco di sensibilità e che accenna, qua e là, ad una visione sua propria. La quale è palese specialmente nella scelta dei temi — quasi sempre tra popolareschi e barbarici —, nella audacia di impasto di certi episodi orchestrali e in una foga tumultuosa, ardente, sanguigna, che sa investire tutta la composizione da capo a fondo.

E questa genialità in germe, o appena sbocciata, è la sola cosa veramente futuristica del futurismo del maestro Pratella.

Fausto Torrefranca.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

MARGINALIA

★ **Il significato di un nastrino.** — *I giornali italiani che spesso destinano numerose colonne ai resoconti di qualche volgare processo criminale han dato, a quel ch'io so, fuggevolmente una notizia che valeva la pena di far conoscere in tutti i suoi particolari, feconda come è di considerazioni e d'insegnamenti. Si sa che a Parigi la* Société des gens de lettres, *un'associazione privata che non ha mai chiesto alcuna investitura officiale e che stringe nel suo seno tutti coloro i quali si sono dedicati alle arti e alla scienza — uomini eminenti e modesti, divisi d'altra parte e per loro ideali letterari e per quelli politici — ha celebrato con grande solennità il settantacinquesimo anniversario della sua fondazione. La cerimonia più significativa ha avuto luogo alla Sorbona, il più insigne centro di cultura che vanti la Francia ufficiale, e lo Stato e il governo non sono stati estranei al compiacimento legittimo di tutti gli associati di trovarsi stretti in una fiorente lega che tutela vigorosamente gli interessi morali e gli interessi materiali di ciascuno di loro.*

Lo Stato e il Governo hanno fatto di più, hanno mostrato che è la Francia stessa che ha ragione di compiacersi di questa unione delle sue forze intellettuali e, hanno riconosciuto con una larga distribuzione di onorificenze — tra le più alte che la nazione destini ai suoi figli — i meriti eminenti di alcuni, la cui fama ha varcato da un pezzo i confini della patria, e l'operosità più modesta di altri, pur in un campo più ristretto, agitatori di idee e indici lesti verso ideali di vita. Romanzieri e poeti, filosofi e sociologhi, cronisti di giornali, redattori di riviste, quanti insomma contribuiscono allo splendore della vita intellettuale francese e con la forza del loro pensiero e con l'assiduità della loro opera, hanno visto riconosciuto solennemente il loro merito.

Egli è che la Francia ha la fortuna di avere nei suoi due capi — quello della Nazione e quello del Governo — due dei suoi più eminenti uomini, la cui attività della mente, e la cui ambizione non si limita soltanto ad essere un insignificante tratto di unione tra i vari partiti politici, o un'abile manipolazione di piccoli, di meschini interessi parlamentari. Raimondo Poincaré — quali che possano essere le nostre simpatie personali d'italiani per l'uomo politico — e Luigi Barthou sono uomini di alta coltura, sono uomini di pensiero, che sono consci dell'importanza che ha nel mondo la coltura e il pensiero di una nazione. Questi due uomini hanno mostrato nei loro discorsi che han tenuto l'uno alla Sorbona, l'altro al banchetto della Société des gens de lettres, *di comprendere e di valutare quale è la funzione altissima che ha nel mondo l'operosità letteraria di un popolo.*

« Je vous félicite, messieurs, — diceva il Presidente della Repubblica, rivolto ai membri dell'Associazione — de maintenir avec cette fermeté les grandes traditions de notre génie national. C'est vous qui détenez la meilleure part de notre influence extérieure. Depuis les chansons de geste jusqu'au roman moderne, notre littérature, constamment animée de l'esprit social et pénétrée du besoin d'agir sur les hommes, habile à conquérir les intelligences par son art de la composition, par son instinct de l'ordre, par son respect de la beauté, soutenue en outre par une langue qui semble l'expression naturelle de la logique et de la raison, a toujours porté en elle une incalculable force d'expansion et n'a cessé de jeter à travers le monde les étincelles de la pensée française ».

E Luigi Barthou non dissimilmente salutava nei letterati adunati attorno a lui « des hommes qui ne sont pas insensibles aux souvenirs, aux espérances du pays ». E aggiungeva subito dopo: « A l'heure où tant de soins me préoccupent.... je tiens à dire bien haut que vous êtes, vous autres, comme les ambassadeurs de la langue française au delà des frontières et que vous avez à coeur de ne pas écrire une ligne qui puisse amoindrir le respect qu'on a à l'étranger pour la littérature française et pour la France elle même ».

Si pensi se un simile fatto avrebbe potuto avvenire in Italia, nel paese che pure è stato di Lorenzo dei Medici, degli Estensi, degli Sforza e — perché no? — di Carlo Emanuele I di Savoia; e mi si sappia dire se l'incredulità da una parte e l'eco di queste parole dall'altra non mettono una grande amarezza nel cuore. Eppure — chi ne può dubitare? — i letterati italiani stanno anch'essi riprendendo nel mondo la parte che già vi tennero un giorno con incontestata supremazia. Non vale che essi non abbiano saputo ancora unirsi in un saldo organismo, ma è certo che una grande e feconda operosità si è risvegliata da noi e che l'Italia ufficiale ne ignora la forza, e ignora i benefici che essa — e non la sua politica — diffonde al di fuori delle nostre frontiere. Credo che Gabriele d'Annunzio non sia che cavaliere — forse dei soliti santi, ma sono e furono, ad esempio, commendatori, i mestatori più oscuri di interessi affaristici. I nostri uomini ufficiali so bene che qualche volta vanno a dormire decentemente a qualche seduta accademica, ma sono certo che ignorano completamente e nomi ed opere di cui dovrebbero essere informati se la coltura fosse una qualità essenziale dei governanti; e son certo altresì che il concetto che essi hanno dei letterati è quello stesso che ne aveva un Borbone di triste memoria — quello di essere dei pennaioli. E allora vien fatto di domandare se si deve veramente continuare a parlare della nostra rinnovata coscienza. Una simile domanda — osserverà un maligno lettore — per un petit ruban? Già, quando il significato che si dà a un nastrino è messo in valore da uomini che si chiamano Raimondo Poincaré e Luigi Barthou.

Ignotus.

★ **Cospicui avanzi di San Pier Scheraggio.** — Tristi furono le sorti di questa celebre chiesa che nei primi anni della Repubblica vide le più solenni feste e le più belle cerimonie che la città facesse, svolgersi tra le sue spaziose navate. Consacrata, secondo che rammentava un'iscrizione, nel 1068 da Rodolfo vescovo di Todi, essendo papa Alessandro II, o sullo scorcio del secolo XIII per dar luogo al sorgente Palazzo del Popolo, e — come sembra più probabile — nei primi anni del XV per allargare la strada che scendeva lungo il detto palazzo e che è l'attuale via della Ninna, le fu tolta la navata sinistra. E per non lasciarla così equilibrata, fu ridotta ad una sola nave, chiudendo quella di destra ed assegnandola ad una Compagnia. Ma quando nel 1561 Cosimo I ideò la grandiosa fabbrica degli Uffizi, San Pier Scheraggio perdette la sua loggia e il suo campanile; poi, nel 1582, anche il titolo di parrocchia; e fu ceduto al padre Inquisitore. Finché, soppressa l'Inquisizione, nel 1743 anche la chiesa fu soppressa e incorporata nei locali dei Tribunali. Oggi la nave maggiore e quella di destra formano il vestibolo della Galleria degli Uffizi. Nel qual vestibolo lavorando or son pochi mesi, apparvero in luce due robuste colonne della nave maggiore, e più su — al primo piano della Galleria — una finestrella centinata della medesima nave. Ma un ritrovamento più importante si è fatto in questi ultimi giorni, buttando giù un sopramattone al livello di via della Ninna e penetrando in un pertugio, che forse un tempo servì di bottega. Qui, removendo l'intonaco e togliendo via del riempitivo, si è messa in luce la base di un bellissimo pilone sul quale forse s'impostava l'arco trionfale; pilone costituito da quattro grosse mezze colonne di blocchi di pietra forte addossate ad un pilastro quadrato. Le colonne, per troppo, sono in gran parte scarnite o smussate; ma non tanto da impedire d'avere un'idea precisa del pilone; mentre è possibile misurare la larghezza della nave e studiar meglio la disposizione della chiesa. E chi sa che cercando ancora accuratamente non si abbia a fare qualche altra scoperta fortunata.

★ **Antiche meridiane sui ponti di Firenze.** — Uno solo rimane di questi pubblici orologi dei tempi passati, posti di contro al sole sui nostri ponti fiorentini: quello del Ponte Vecchio costituito da una graziosa colonnetta ottagonale che sul capitello fiorito reca una mezza ruota di carro lavorata nel marmo e portante nel mezzo il lungo ago per segnare le ore. Ma il dottor Salomone Morpurgo, in una notizia che uscirà prossimamente nella *Rivista d'Arte*, parla di due altre meridiane, che ancora a mezzo il cinquecento si vedevano e sul Ponte a Santa Trinita e su quello alla Carraia. Della prima fa ricordo Benedetto Varchi in quella sua descrizione della città di Firenze nel 1520, che si trova nel nono libro delle *Storie*, dicendo che su detto ponte « non è altro che un piccolo capitaio di frati... e un gnomone di pietra, il quale mediante l'ombra dimostra l'ore »; gnomone certamente ruinato insieme col ponte dalla piena del 1557. Della seconda meridiana, sul Ponte alla Carraia, rimane invece l'epigrafe in versi scritta su di una colonna che sopra una spalletta del ponte serviva di base ad un putto di marmo, nudo, con un ginocchio a terra e l'altro mezzo piegato e su cui appoggiava la mano sinistra, mentre con la destra reggeva su alta la mezza ruota delle ore. Tutto andò distrutto da un uragano nel giugno del 1558, e non ne rimane ricordo preciso che nella copia dell'epigrafe in forma di sonetto e in persona del putto stesso che si rivolge ai passanti. Copia diversa però in due codici riccardiani: uno della metà del quattrocento, che offre il sonetto in una forma popolaresca non senza sgualataggini; uno della prima metà del cinquecento — vi si accenna al Duca Alessandro — contenente poesie di Girolamo Benivieni, e offrente del sonetto una redazione più castigata. Dinanzi alle due redazioni il Morpurgo ha fatto una duplice ipotesi: o l'iscrizione era in antico quale appare nel manoscritto quattrocentesco, e fu poi modificata e sostituita ai tempi del Benivieni, uno dei più famosi piagnoni, oppure il sonetto sbocciò da prima tra il popolo e corse per la bocca di tutti, senza che ne fosse traccia sulla colonna, e solo più tardi il Benivieni gli dette quella più letteraria e meno sbracata forma che fu incisa nel marmo. Comunque sia, un vivace scorcio di vita fiorentina balza su da questa notizia, ma specialmente dal sonetto nella sua forma popolaresca che qui riproduciamo

> In su questa colonna sfigurato
> di marmo sono a guisa d'un garzone,
> e mostro a tutte quante le persone
> le masseriole e la ignude-nato.
>
> Gia è più tempo mi sono ingegniato
> di rizzarmi, e ancor sono ginocchione:
> Con questa mezza ruota ogni stagione
> mostro dell'ore quand'è il sol levato.
>
> E tutta la giente di me si fa scherno,
> perch'io non mi ricuopro di nie 8,
> d'niuno tempo, e di state e di verno.
>
> Per me freddo nè caldo non si sente,
> e mostro delle gote il bel quaderno
> con questa bocca che non ha ancor dente.
>
> La man manca sovente
> appoggiata ho al ginocchio, e, mezzo ritto,
> co l'altra tengo il peso e non lo gitto.

★ **Ciò che insegnano le antiche ville italiane.** — Una signora inglese un po' troppo petulante dichiarava giorni sono in una conferenza che nulla avrebbe potuto indurla ad ammettere in un antico giardino inglese una pergola italiana. Ma — scrive una collaboratrice della *Nineteenth Century* — se ella ed i suoi ascoltatori si fossero voltati e guardati attorno, avrebbero veduto che in un vecchio giardino inglese.... tutto è italiano. Infatti se l'arte dei giardini è stata negli ultimi secoli presa a prestito dall'Inghilterra, dalla Francia e dall'Olanda ed ha acquistato speciali colori locali a seconda delle nazionalità diverse, il giardino moderno è ancora quello che nel secolo decimoquarto tutti hanno copiato ed importato dall'Italia. Anche prima che il Rinascimento fosse in piena fioritura, inviati, prelati, letterati, uomini di mondo e di cultura mantenevano stretti i rapporti tra l'Italia e l'Inghilterra ed erano pronti ad apprender mode e costumi. Chaucer, che menziona e descrive così spesso e così vividamente i giardini, fu in Firenze e a Padova nel 1373. Nel secolo decimoquinto operai italiani furono largamente impiegati a costruir giardini in Inghilterra e non v'è alcun carattere che i giardini inglesi d'oggi non debbano a quelli del Rinascimento. In Italia, naturalmente, l'arte dei giardini era stata tramandata da una tradizione greco-latina e bisogna confessare che ancora le antiche ville, gli antichi giardini italiani conservano un aspetto e un'ordinanza che sfidano le ingiurie e i mutamenti della moda e del tempo ed hanno una bellezza ed un riposo indipendenti dagli effetti transitori. L'insegnamento che viene a questo proposito dall'Italia è che l'arte del giardinaggio ha seguito e deve seguire l'arte della vita. Ville e giardini si compongono secondo linee razionali e il giardino è parte d'una più vasta concezione totale. Il giardino e la villa debbono intanto servire « per rallegrare lo spirito », « per dare il più puro dei piaceri », « per il dolce riposo ». Perciò debbono essere adattati alla vita, al paese nel quale sono situati, alle persone che vi debbono vivere. Proporzioni classiche, armonia di disegno: ecco le regole essenziali. La casa e il giardino venivan costruiti poi tenendo presente il panorama della natura. Gli uomini del Rinascimento, come i loro maestri antichi si curavano sopratutto di godere dalle loro ville delle belle « vedute ». Dalla villa si doveva vedere quasi un grande anfiteatro naturale ed il giardino a sua volta era disegnato per rispondere al colore ed al carattere del paesaggio, ma sempre su linee regolari e fastose, in armonia colla casa. L'ultima cosa di cui i costruttori italiani di giardini si curavano erano i fiori e le frutta. Essi amavano principalmente la bella architettura, la bella inquadratura, le linee della costruzione come nelle ville amavano le belle loggie, le terrazze aperte adatte per i freschi banchetti e gli allegri conversari, i « belvederi ». I fiori e le fontanelle, se mai, erano lasciate al « giardino segreto », all'« hortus inclusus » pieno di solitudine adatta ai colloqui a due....

★ **La malattia di Elisabetta Barrett-Browning.** — Nella poesia di Elisabetta Barrett-Browning manca la gioia della vita, manca l'aperto sentimento della natura. Elisabetta fu sempre ammalata, senza contare che per lei, com'ella canta in un suo bel poema, spetta al poeta di soffrire e di trangugiare tutte le acque amare e luttuose del mondo. I dolori — ricorda un articolo della *Nineteenth Century* — avevano già fin dai primi anni abbattuta la fibra della scrittrice. A vent'anni ella perdé la madre, né l'affetto e la simpatia che la univano al padre poterono sostituire per lei l'amor materno. La morte del fratello Edoardo la gettò più tardi in una prostrazione profonda. Fu per lei questo un dolore terribile che ella sfogò nel suo grande *De Profundis*. Questi dolori furono più intensi di quelli che ella avrebbe potuto sopportare. Una debolezza la colse che per esser appassionata ed ardente non era meno debolezza. Per questo ella scriveva ad una amica che per lei non si trattava di sollevare e di trascinare il mondo, ma semplicemente di riuscire a viverci. Per questo scriveva che tutta la forza e la vita di cui si era sentita capace ella le aveva trasfuse nella sua poesia. Non dobbiamo credere, leggendo certi suoi versi dolorosi, che ai tratti di romanticismo e che Elisabetta fosse una malata immaginaria. La sua malattia era una cosa molto reale, anzi si può dire che la sua esistenza non sia stata altro che una serie di malattie, da quella alla spina dorsale che ella soffrì nella prima giovinezza sino a quella polmonare che la condusse alla tomba. L'angoscia della morte, poi, la spaventava assai ed ella fu curata in modo da non rendere certo agevole cosa il guarirla almeno dallo spavento. Nei metodi di cura della tisi è avvenuto un tal cambiamento dal tempo della poetessa ai nostri giorni che oggi ci sembra pazzesca la cura fatta subire alla povera Elisabetta. Essa fu lasciata per giorni e settimane immersa in una perfetta oscurità, a finestre quasi totalmente chiuse. Ella accusava Horne di avere esagerato nel narrare in un articolo questo suo imprigionamento nelle tenebre e sorrideva narrando l'aneddoto d'un avvocato che incontrato dopo aver letto l'articolo di Horne, il fratello di lei gli aveva domandato: — Tua sorella dunque è morta? — Morta? Morta? Perché? — L'hanno lasciata tanto tempo al buio che a quest'ora deve esser morta e sepolta!... Ci sarà stata un po' d'esagerazione, forse; ma resta il fatto che la malattia di Elisabetta fu curata in modo da non infonderle coraggio e speranza di vita. Del suo abbattimento, del suo bisogno di solitudine e di riposo troviamo accenni frequenti in lettere sue. « Io non cerco eccitazioni, cerco il riposo. La mia conversione al *quietismo* è stata ottenuta senza troppe prediche! — scrisse ella una volta — ed i passi della Sacra Scrittura che mi piacciono di più sono quelli che parlano di pace, promettono la pace.... ». Non essere eccitati, trovare il silenzio e la calma fra pensieri e sentimenti che vorrebbero turbarci: ecco la speranza di Elisabetta che anche nella vita si adagiava nella morte.

★ **La psicologia di Octave Mirbeau.** — Un espressivo ritratto di Octave Mirbeau è pubblicato dalla *Grande Revue*. Quando il Mirbeau scrive, egli è dovunque nel suo racconto, combattendo pel suo eroe o contro di lui, soffrendo con i miserabili, odiando i suoi nemici, tutto afferrato dalle circostanze che egli crea, discutendole, ribellandosi loro come se esse gli pesassero veramente sul petto. La maggior parte dei suoi personaggi, quelli che hanno più rilievo e più umanità sono dei sofferenti e dei ribelli perché Mirbeau si sente tutto trasfuso e palpitante dentro di loro. Ma anche quando Mirbeau si lascia trascinare dalla passione, la sua lingua resta sempre pura e sicura, ricca di espressione, colorita, ritmica. In fatto di lingua, il Mirbeau non è un rivoluzionario. Si serve semplicemente e robustamente del buon francese tradizionale. Mirbeau è, con tutte le sue arie rivoluzionarie, un idealista che vuol soltanto cacciare i mercanti dal tempio della bellezza, per farvi entrare gli artisti veri. Fu il primo a comprendere il Maeterlinck, a difenderlo, ad imporlo alla Francia. Egli si fece egualmente il campione di Charles-Louis Philippe: confortò con tutti i mezzi gli inizi artistici di Rodin. Cavaliere del bello sempre, lo si è veduto leggere una sera il manoscritto d'una ignota e, caldo d'entusiasmo, senza calcoli, farlo pubblicare all'indomani da una rivista o da un editore. Sì, Mirbeau è un Don Chisciotte disinteressato, tutto pieno di bontà, di giustizia, d'amore, pronto a montare in sella, con la lancia in resta, per castigare i reprobi. I bei costumi letterari della grande epoca letteraria dei Balzac, dei Flaubert, dei Maupassant, degli Zola sarebbero già tramontati in Francia, se non rivivessero in Octave Mirbeau. Ma uno scrittore come Mirbeau intanto, non può vivere a Parigi. Egli si è allontanato dalla metropoli veramente come un misantropo e vive nella sua casa di campagna di Triel, fra i fiori. Coltiva la sua terra, s'immerge nelle sue meditazioni, stretto in amicizia solo con un vecchio giardiniere che ha il giardino vicino al suo. Mirbeau guarda lavorare il vecchio giardiniere e raccoglie le rade parole che gli escon di bocca. « Quando parla è come se parlasse Tolstoi! » esclama Mirbeau, ed egli, lo scrittore dice che preferisce tacere per non vergognarsi e non dire delle sciocchezze dinanzi a quel vecchio sapiente che è l'amico contadino. Mirbeau — scrive a sua volta Paul Flat nella *Revue Bleue* — è tutto il contrario di quel che si dice un buono scolaro e un buon professore e non fa i soliti libri privi di fantasia, di sensibilità, d'amore, messi insieme a furia d'appunti e di schede: non è, per usare l'espressione di Barbey d'Aurevilly, « di quella razza di parassiti che si ficcano in un grand'uomo per ficcarcisi dentro e viverne.... pulci rannicchiate nelle pieghe di porpora di qualche celebrità »; e non è nemmeno di quei romanzieri « ben pensanti » che carezzano le idee fatte del pubblico borghese; anzi contro costoro egli rappresenta ed opera come un reattivo necessario, salutare di cui si sente tanto più il bisogno e la bontà quanto più il rigido senso della grande arte s'affievolisce e viene a mancare.

★ **Un'acquaforte unica del Callot.** — Giulio dei conti di Montauto, succeduto nel luglio del 1618 all'ammiraglio Iacopo Inghirami nel comando delle galere di Santo Stefano, mosse l'anno dipoi verso levante con sei vascelli: la *Capitana*, la *Padrona*, la *Santa Cristina*, il *San Carlo*, il *San Cosimo* e la *Santa Maria Maddalena*, a portar nuove glorie e nuovi trionfi all'Ordine istituito da Cosimo I. Lasciato Livorno il 18 di marzo, giunse il 28 sulle coste della Calabria, ed ebbe la fortuna di avvistare un galeone d'Algeri che insieme con una tartana turchesca stavano attaccando un veliero di Zante. Allora, l'ammiraglio, lasciando alle cinque galere la cura di circondare e catturare il galeone, si dette con la *Capitana* ad inseguire la tartana che velocissima si avviava a terra, e dopo cinque ore di caccia la prese insieme con una scialuppa montata da quattordici turchi. Intanto il suo luogotenente Alfonso Sozzifanti con le cinque galere andava all'abbordaggio del galeone e se ne impadroniva. Vi furono, nella lotta, otto toscani morti e sessantacinque feriti; ma dei turchi, quaranta furono uccisi e ottanta fatti prigionieri; e si liberarono venti cristiani e si catturarono venticinque cannoni. Ripreso il mare, il Da Montauto è il 20 d'aprile dinanzi al golfo di Volo, difeso all'entrata dalla isola munita di Ischiatti. Là sta sotto le difese del forte una galera turca di 24 banchi. Ma i cavalieri l'attaccano con la *Capitana*, la *Santa Cristina* e il *San Carlo*, la prendono e fanno centoventidue prigionieri, liberano duecentododici schiavi. Muoiono altri sei toscani, altri ventitré son feriti; ma Mustapha lascia la vita con sessanta dei suoi. Poi la crociera continua per Negroponte, Cerigo, Cefalonia, finché le sei navi rientrano in Livorno il 31 maggio, cariche di bottino. A celebrare l'impresa fu stampato un volumetto, forse redatto da Andrea Salvadori ed abbellito da una acquaforte, ove Jacques Callot narrava in due distinte vedute, magistralmente ma anche affrettatamente, i due episodii della trionfale crociera. Questa *Relatione della presa di diversi legni Turcheschi, Fatta dalle Galere della Religione di Santo Stefano nel primo viaggio di Levante l'anno 1619*, sembrava perduta in ogni suo esemplare; lungamente e inutilmente la cercarono gli studiosi del Callot; finché l'ha ritrovata tra le Miscellanee della Biblioteca Nazionale di Firenze Edward Brewaert, che ne dà diligente notizia in un suo opuscolo, che ora vede la luce.

★ **Le donne nelle biblioteche.** — Via via che le signorine le quali intraprendono studi universitari crescono di numero, si rende più interessante e più urgente il problema della professione pubblica che esse possono abbracciare. Bisogna offrir loro la possibilità di guadagnarsi la vita onorevolmente in situazioni che siano in dignitoso rapporto con la loro cultura intellettuale. Queste situazioni sono assai rare e perciò le donne laureate sono oggi costrette a far la concorrenza all'uomo in carriere che non convengono loro o convengono male. Perché — domanda la *Revue Internationale de l'Enseignement* — non s'apre maggiormente alle donne la carriera delle biblioteche? In fondo l'uomo bibliotecario non è al suo posto. Questo posto subordinato conviene male ad un uomo di cultura che deve servire altri uomini di cultura. Molti ritardi, molti screzi nel servizio bibliotecario provengono proprio dal fatto che gli studiosi vogliono essere rapidamente serviti e considerano i bibliotecari come semplici impiegati; mentre, a loro volta, i bibliotecari son portati ad immaginare che il pubblico studioso non abbia abbastanza considerazione per il loro valore scientifico e pel loro lavoro. Il bibliotecario ha una tendenza a confinarsi nel suo gabinetto per dedicarsi a studi propri, oppure, geloso della sua piccola parte d'autorità, oppone il testo dei suoi regolamenti alle domande più ragionevoli. Il suo trionfo è di fare il vuoto nella sua biblioteca in modo che i libri non siano mai messi fuori di posto. Il bibliotecario vuol vivere in pace nella sua sinecura. La donna invece non si sentirebbe troppo umiliata a servire gli studiosi. Più docile, più dolce, più compiacente, essa può essere un'ottima bibliotecaria, specialmente se posta alla distribuzione dei libri. Questo è tanto logico ed ovvio che è permesso stupirsi che non si sia prima d'ora pensato ad affidare ad un personale femminile il servizio delle pubbliche biblioteche. Un tempo si poteva dire che era impossibile reclutare tra le donne un personale sufficientemente istruito. Oggi questo non si può più dire. Per esempio la conoscenza delle lingue straniere così indispensabile nelle biblioteche è diffusa oggi tanto tra le donne quanto tra gli uomini. Non si può più trovare una buona ragione per tener le donne lontane dalle biblioteche. Ma qualche cosa si è già fatto a questo proposito anche fuori di Francia. La stessa rivista constata che son già dieci anni che amministrazioni diverse da quella della pubblica istruzione hanno ammesso le donne pel servizio bibliotecario. Il ministero del Commercio in Francia ha posto una signora alla testa della biblioteca del servizio della Statistica generale francese. Questa biblioteca è tenuta benissimo: tutti i documenti, francesi o stranieri, relativi alla statistica ufficiale vi sono mirabilmente classificati e si tratta di un genere di pubblicazioni e di documenti difficilmente classificabili. Perché dunque il ministero dell'Istruzione Pubblica non imiterebbe gli altri ministeri? Queste considerazioni hanno un valore anche per l'Italia.

★ **La pigrizia e gli scrittori.** — Il dottor Emile Tardieu studiando nella *Revue* il problema della pigrizia, dice che vi sono pigrizie feconde, passività assimilatrici, riposi rigeneratori, estasi sdraiate e geniali. Amiel scrive: « Qualunque sia il fascino delle emozioni, non so se esso eguagli la soavità di quelle ore di muto raccoglimento in cui si intravedono le dolcezze contemplatrici del paradiso.... Ci si sente esistere sotto una forma pura, nel modo più etereo dell'essere, cioè la coscienza di sé. È lo stato domenicale, forse lo stato d'oltretomba dell'anima. È la felicità come l'intendono gli orientali, la felicità degli anacoreti che non lottano più, non vogliono più, adorano e godono ». La pigrizia è stata cantata dai poeti che giocano con la vita, colgono il fiore delle cose e non son buoni che a godere. De Musset esclama:

> J'aime et je veux chanter la joie et la paresse,
> Ma folle expérience et mes soucis d'un jour

La Fontaine non ha raccolto le sue maliziose osservazioni sulla natura umana durante un vagabondaggio delizioso e quasi senza pensarci? Il pigro, l'indolente sono generalmente dei rassegnati pieni di buon umore, placidi, di poca emotività; essi godono profondamente di loro stessi e delle loro forze dormenti.... Il loro più grande difetto, quel che attira loro le peggiori disgrazie è l'imprevidenza, ma essi non [illegible] che i colpi assestati duramente. Verlaine dichiara che l'ospedale non lo spaventa più di quel che l'ambulanza spaventi il soldato o il supplizio spaventi il missionario. Il pigro diventa il *bohème* che andrà da sé a rinchiudersi nelle prigioni o il dilettante per cui la tragicommedia della vita è uno spettacolo al quale egli assiste stando seduto in una poltrona. Egli non ha passioni che durano, ha l'animo tiepido e il cuore che si stanca presto. Egli sa attendere, sa riservarsi e questo costituisce talvolta il suo trionfo. Così si spiega il detto di Galeot: « I pigri sono la riserva della Francia! » Molti grandi lavoratori hanno confessato un gusto speciale per l'infingardaggine. Nietzsche lamentava che si avesse oggi quasi vergogna del riposo e della pigrizia e diceva prossimo il tempo in cui nessuno avrebbe voluto più cedere alla propria inclinazione verso la vita contemplativa, mentre una volta era proprio il contrario. Lo stesso Nietzsche ha scritto: « Se la pigrizia è davvero il principio di tutti i vizi, essa si trova anche almeno nella più prossima vicinanza di tutte le virtù. L'uomo ozioso è sempre migliore dell'uomo attivo.... » La infingardaggine può essere un male dolcissimo, è certamente, però, un male e deve essere curata o che dipenda dalla neurastenia, e cioè sia una malattia dell'energia, o che dipenda dal piacere, dal compiacimento, cioè sia una malattia della volontà. Vi può essere però il caso misto e vi può essere il caso che la pigrizia provenga da un periodo di sterilità passeggera, di astenia. Racine e Diderot ne hanno sofferto, con molti altri.

★ **L'incendio del teatro del Globe.** — Un interessante anniversario ricorre in questi giorni per le cronache teatrali, il terzo centenario dell'incendio del famoso teatro del Globe sulla riva sud del Tamigi durante una rappresentazione dell'*Enrico VIII*

di Shakespeare. Il Globe era stato costruito dai fratelli Burbage nel 1599 con i materiali del teatro di Shoreditch ed era di forma circolare con una superstruttura di legno basata su una struttura di mattoni. Shakespeare fu associato al nuovo teatro fin dal suo inizio e il Globe, finch'egli si ritirò a Stratford nel 1611, fu la scena di tutti i suoi più grandi trionfi drammatici ed istrionici. È curioso — ricorda l'*Observer* — che mentre noi abbiamo poche e scadenti descrizioni contemporanee del teatro e delle recite che vi si davano, abbiamo numerose descrizioni del suo bruciamento. La più interessante è quella che si trova in una lettera di Sir Henry Wotton datata 2 luglio 1613. Egli scrive: « Vi racconterò quel ch'è accaduto questa settimana sul Bankside. Gli attori del re stavano recitando un'opera nuova intitolata *All is True* raffigurante alcuni dei principali episodi del regno di Enrico VIII che davano modo di far mostra di molti avvenimenti pomposi e regali sulla scena. Mentre il re Enrico stava facendo una sua parata dinanzi alla casa del cardinale Wolsey e si dava fuoco ad un certo cannone, ecco che un pezzo di carta o di stoffa accesa appiccò le fiamme al tetto. Gli spettatori videro subito un po' di fumo, ma non ci badarono perché stavano più attenti alla rappresentazione e così il fuoco poté liberamente estendersi in modo che bastò meno di un'ora per consumare tutto l'edifizio dalle fondamenta. Questa fu la fine fatale della virtuosa fabbrica nella quale perirono solo una grande quantità di cenci e di paglia e pochi costumi dimenticati. Un uomo soltanto stava per aver bruciate le brache, ma per sua fortuna ebbe lo spirito previdente di versarsi addosso una bottiglia di vino! ». John Chamberlaine scrivendo a sir Ralph Winwood l'8 luglio descrive anch'egli l'incendio aggiungendo: « Fu gran meraviglia e grazia di Dio che il pubblico avesse così poco danno, considerato che esso non poteva fuggire che da due piccole porte ». All'incendio del Globe allude anche Ben Jonson in certi versi della sua *Esecrazione di Vulcano* da cui si desume che anch'egli si trovava in teatro quando occorse la catastrofe. Il Globe fu ricostruito nel 1614, in forma d'ottagono, ma sembra che Shakespeare non avesse, dopo l'incendio, alcun rapporto col teatro nuovo che sparì nel 1648. È da ricordare, inoltre, che un terzo teatro del Globe sorse a Londra. Esso fu aperto nel 1868. Vi furono rappresentate opere di J. Byron, Jerome K. Jerome, A. Pinero, Roberto Buchanan ecc., ma, a malgrado dei molti successi ottenuti sulle sue scene, il teatro dové cambiare continuamente di proprietari, finché chiuse le sue porte al pubblico nel marzo del 1902. È inutile dire che questo teatro non aveva alcun ricordo di quello shakespeariano.

⁂ Il poeta Léon Deubel. — È noto che il poeta francese Léon Deubel si è suicidato il mese scorso gettandosi nella Marna. Ora sta fiorendo intorno a lui ed all'opera sua una letteratura apologetica. Una grande casa editrice prepara una raccolta dei suoi ultimi versi; molti amici del suicida intendono dedicargli, non soltanto la loro postuma ammirazione, ma anche un ricordo funerario in bel marmo, molte riviste letterarie più o meno ignote continuano a pubblicare articoli di ricordo e di rimpianto paragonando Léon Deubel a Chatterton ed a Werther. Nel *Mercure de France*, però, Georges Duhamel getta un po' d'acqua fredda su tanti entusiasmi romantici, tratteggiando criticamente la figura del poeta scomparso. Deubel — egli scrive — non era né un Werther, né uno Chatterton. Deubel s'è ucciso a trentaquattro anni e la sua morte non potrebbe essere paragonata a quella di quei giovani pazzi e nemmeno all'atto romantico degli adolescenti ammalati di letteratura che vanno a suicidarsi a Venezia. All'età in cui Deubel ha giudicato necessario di morire si posseggono sulla vita informazioni che tengono luogo della ragione e non ci si uccide senza aver a lungo premeditato il suicidio. Perciò la morte di Deubel è stata la conclusione logica d'una esistenza penosa e mancata. Di statura e di taglia media, le braccia corte, tozzo, il Deubel conservava nella povertà più estrema un'attitudine serena e dignitosa. Nulla di scapigliato in lui. La testa bionda e barbuta non aveva rughe, il suo sguardo era limpido e chiaro anche se la bocca era tormentata. Non era che un uomo timido e cordiale e, a malgrado della miseria, faceva l'impressione d'un organismo solido, raccolto, vigoroso, atto alla lotta. Aveva una voce grave e seducente e se ne serviva volentieri nell'intimità per recitare alcune poesie di Paul Verlaine di cui era uno dei più fervidi ammiratori. Or sono dieci anni aveva pubblicato due raccolte diverse: *La Chanson balbutiante* e *Le Chant des routes et des déroutes*, versi ispirati da Laforgue. Nel 1903 pubblicò senza firma d'editore i suoi *Sonnets intérieurs*. Da un viaggio in Italia, compiuto a spese d'una insperata eredità riportò un altro volumetto, *La lumière natale*, anche questo ispirato da Laforgue, Verlaine, Samain. Il Deubel era avaro della sua poesia, non era ambizioso o almeno non lo faceva vedere e l'intimità fra sé stesso ed i suoi versi evidentemente bastava a soddisfarlo. Quattro anni fa pubblicò i suoi *Poèmes choisis* in soli sessantatre esemplari, poco dopo pubblicò altri versi, *Ailleurs*, in un opuscolo che conteneva sei sole corte poesie. S'accontentava davvero di poco il povero poeta, oppure era troppo esigente con le Muse? Certo egli deve aver affrontata meditatamente, lentamente l'idea della morte, come la vita gli aveva fatto accettare la necessità della povertà. Indosso non gli furono trovati che sei soldi e il suo libretto militare, per l'identificazione....

⁂ Nuovi doni al Gabinetto delle stampe e dei disegni agli Uffizi. — L'opera della direzione delle nostre Gallerie posta nel completare ed aggiornare la meravigliosa collezione con stampe e con disegni di artisti moderni è generosamente aiutata dalla liberalità dei donatori. Joseph Pennell, del quale furono acquistate le due magnifiche serie di litografie del Panama e della California, già esposte alla « Leonardo », ha inviato in dono, per completare la seconda serie, altre cinque litografie ove sono fantasticamente rievocate le solitudini della valle di Jusemite, dalle vette luminose e dai profondi burroni silenziosi, rotti appena dal lontano fragore di gigantesche cascate. La signora Léontine De Nittis, vedova di Giuseppe De Nittis, ha inviato per mezzo di Ugo Ojetti, quindici acqueforti e punte secche squisite, tutte nella tiratura originale eseguita dall'artista e alcune anzi in più *stati*: e sono ritratti muliebri ora dal segno netto e incisivo, ora dal tocco morbido che fa palpitare le carni, ora invece fluide, sfumate in gradazioni delicatissime; oppure vedute di Parigi in un contrasto di bagliori e d'ombre. Contemporaneamente il colonnello R. Goff — del quale or sono due anni gli Uffizi comprarono alcune magistrali acqueforti, e che è uno dei più noti e famosi incisori inglesi — ha donato due grandi cartelle contenenti due serie delle sue numerosissime acqueforti e punte secche stampate mirabilmente da Federigo Goulding, il calcografo della R. Società di Londra. La prima cartella, la quale s'inizia con un frontespizio volante che reca la scritta e una decorazione d'ottimo gusto — v'è un torchio e una vedutina dello studio del Goff a Brighton — contiene venticinque acqueforti di soggetto inglese: vedute di Londra con Westminster severo, o il Tamigi dalle tardissime onde; vedute di Brighton battuta dai cavalloni, e del ponte di ferro ruinato nel dicembre del 1896, e che il Goff poté ritrarre pochi momenti dopo la catastrofe; il canale di Bristol che s'incurva lontano, solcato da vaporetti; oppure le tranquille campagne dagli stagni silenti folti di piante, dalle casette tranquille mezzo nascoste tra gli alberi, dalle vaste praterie popolate di bovini; oppure marine affollate di navicelli, mentre qualche volta su tutta questa pace, su tutta questa serenità irrompe furiosa la tempesta e piega, rompe, travolge. La seconda cartella, oltre un identico frontespizio, contiene venticinque acqueforti italiane eseguite nei lunghissimi anni passati dal Goff nel nostro paese. E queste ci dimostrano come egli intenda ed ami questa nostra Italia, sia che egli rievochi un cantuccio operoso di Viareggio, o le magnificenze di Venezia, o le grandezze delle ville romane. Ma specialmente Firenze e la sua campagna il Goff interpreta con acutezza mirabile. Tutto lo interessa: dal movimento del Ponte Vecchio alle solitudini delle rive dell'Arno presso alle Cascine; dall'abbandono dei nostri giardini abitati da statue sognanti, alla serena quiete delle nostre villette affacciate tra gli alti muri su di una stradicciola remota; da una ciocca di giaggiolo, ad un ramo di ulivo. Sì che il dono, oltre che un omaggio alla celebre collezione, è anche un omaggio alla città che è lieta di ospitare questo mirabile incisore. Pei disegni, due ne ha voluti aggiungere liberalmente Maxime Dethomas e quelli acquistati dagli Uffizi alla mostra fatta dalla « Leonardo »; tre ne ha donati proprio in questi giorni Giulio Aristide Sartorio; due di Leonardo Bistolfi sono stati acquistati alla Esposizione degli Amici dell'arte, di Torino. In tal modo sarà forse possibile preparare per l'anno venturo una bellissima mostra di incisioni e di disegni di artisti contemporanei. N. T.

COMMENTI E FRAMMENTI

⁂ Ancora per la Piazza delle Erbe.

LETTERA APERTA A ENRICO CORRADINI.

Caro Corradini,

Ho letto il Suo articolo pubblicato nel *Marzocco* d'oggi *Rispettosi a parole, distruttori a fatti* a proposito della Piazza delle Erbe di Verona, e ne ho riportata un'impressione penosa, perché si potrebbe dedurne esistere nella mia città natale un branco di affaristi pronti a sottomettere le ragioni dell'arte e della storia a volgari fini di materialismo economico.

La realtà è diversa. Si tratta di vedere se nella Piazza delle Erbe di Verona sia possibile sostituire a certe casupole brutte e malsane, che costituiscono il Ghetto, un edificio che, intonandosi opportunamente alle linee architettoniche della piazza, non ne guasti o eventualmente ne accresca la bellezza. Alcuni (e tra questi sono degli artisti) negano *a priori* una tale possibilità; altri (e anche tra questi sono degli artisti) affermano che da un concorso internazionale, quale fu bandito dalla Cassa di Risparmio, possa trarre nobile impulso il genio artistico contemporaneo.

Non bisogna infatti dimenticare che le casupole del Ghetto, se possono offrire motivo a qualche quadretto di genere, non hanno nessun valore né storico né artistico, e che la Piazza delle Erbe non ha nei suoi edifici un solo stile, ma un complesso di stili diversi risultanti dalla collaborazione varia e successiva di epoche diverse.

Che cosa ci dà il diritto di proclamare l'incapacità dell'epoca nostra ad aggiungere l'opera sua? Sarebbe mai sorto sullo sfondo della piazza, nella seconda metà del secolo XVII, il palazzo Maffei, se una schiera di cittadini fosse sorta allora a proclamare l'intangibilità della piazza e l'impossibilità di armonizzare lo stile medievale col barocco?

Coloro che hanno avvezzato l'occhio alle odierne linee della piazza cadono nella curiosa illusione che la piazza stessa non possa essere se non così e nell'illusione ancora più strana che anche il brutto sia bello perché è pittoresco, che anche l'indecoroso, anche il prodotto farraginoso del cieco caso debba essere rispettato per un culto irragionevole e feticista del passato.

Dove sono dunque gli affaristi iconoclasti?

Legga, caro Corradini, il testo del concorso bandito dalla Cassa di Risparmio di Verona, e vedrà di quante cautele sia circondato, legga l'ordine del giorno degli artisti veronesi favorevoli al concorso e vedrà quanto dignitosa e prudente sia la loro attesa; e Lei, che al culto del passato unisce una mirabile e splendida fiducia nelle nuove e costanti energie della stirpe italica, modificherà forse un poco la sua opinione.

Venezia, 6 luglio.

GIORGIO BOLOGNINI.

Ed ecco quanto replica in proposito, Enrico Corradini:

La poesia è delicata, la discussione è grossolana. L'argomento di Piazza delle Erbe è di quelli su cui si può molto discutere, e invano. Ma chiunque abbia anima, avverte, o ripensandoci deve avvertire, che Piazza delle Erbe trae il suo pregio dall'essere così com'è, ora. I monumenti hanno la loro vita come gli esseri animati. E Piazza delle Erbe, fragile com'è, trita, guasta dai secoli, è in un momento della sua vita che la rende unica al mondo, e quindi massimamente preziosa, e quindi intangibile. Certe case di Piazza delle Erbe sarebbero brutte, se insieme con altre non formassero Piazza delle Erbe, così com'è, in questo momento della sua vita. Tutte insieme, formano non soltanto un caratteristico unico al mondo, ma un *momento unico al mondo*, di questo caratteristico, il che è più prezioso. Né il dire che si deve aver fiducia « nelle nuove energie della gente italica », è dire cosa che abbia un qualche senso per Piazza delle Erbe. Il genio creatore ha da provarsi nella vastità e nella potenza del mondo moderno, ed io ho la massima fiducia in lui; ma circa Piazza delle Erbe la miglior cosa che esso può fare è di rispettarla e non toccarla, perché essa, ripeto, vive in un momento unico al mondo, della sua vita, unica al mondo.

ENRICO CORRADINI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Con una lunga, prolissa, antibiologica prefazione Francesco Pastonchi ci presenta un libro, *Le voci nel deserto*, nel quale Emilio Roncati ha raccolto la bellezza di millenovecentocinquantasei suoi pensieri. Con buona pace del Pastonchi, il quale per dovere d'ufficio asserisce che « mettendo i diversi generi d'opere letterarie in scala, il libro di pensieri, di memorie, di confessioni (e non ci vede differenza il Pastonchi?) sta in sommo », quando si vedono circa duemila pensieri stampati l'un dopo l'altro, ognuno col suo bravo numero di catalogo a lato, vien fatto di pensare a una cosa sola: che tutto ormai è stato pensato e che non val più la pena di pensar neppure ai pensieri del pensoso autore. Ma Francesco Pastonchi ci ricorda, sempre nella prefazione, che vi sono i *Pensieri* del Pascal, quelli di Napoleone, quelli del Nietzsche, quelli di Novalis, quelli di Giacomo Leopardi, quelli di Martin Lutero, quelli di Marco Aurelio (e vi si possono aggiungere quelli di Leonardo da Vinci) sui quali la nostra mente s'inchina con venerazione e con dolcissimo appagamento, e non c'è da contraddirlo: soltanto è probabile che la importanza massima di quei pensieri sia data proprio dal fatto che sono del Pascal, del Nietzsche, di Napoleone, di Marco Aurelio ecc. ecc. Pur troppo è così, ed oggi può esser benissimo che interessi maggiormente il conoscere il più banale pensiero di una celebrità per nulla metafisica piuttosto che il più profondo di quanti possa averne meditati, non che il Roncati, il suo stesso presentatore.

Con tutto ciò non s'intende qui davvero di fare una carica a fondo contro le *Voci del deserto* tra le quali se ve ne sono non poche che abbiam già sentito echeggiare in altre lingue o in altra forma, ed altre che non ci dicon nulla di più di quel che la esperienza e la letteratura han già posto nell'animo di ognuno, ve ne sono alcune che meritavano veramente d'esser pensate e d'essere scritte e di non naufragare, come fanno, nell'ampio fermo lago delle altre millenovecento. E del resto, sempre per non andar d'accordo col Pastonchi, era preferibile che queste giungessero dalle pagine di un ben costrutto romanzo o dalla bocca di attori recitanti una bella commedia.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

I manoscritti non si restituiscono

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia.	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero.	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 29 — 20 Luglio 1913 — Firenze

SOMMARIO

LEONE POETA

Questo mirabile scritto fu dettato subito dopo la morte di Leone XIII, e sebbene forse nell' intensione del Poeta fosse destinato a qualche giornale, è rimasto inedito sino ad ora. Per gentile concessione di Maria Pascoli, lo pubblichiamo oggi nel decennale della morte del Pontefice, sicuri che sarà letto con un senso di viva e profonda commozione.

> Splende per l'ultima volta.... ravvolgesi il sole nell'ombra
> pallida, e muore . . già è nera la notte su te,
> [illegible], o Leone [illegible] vene sono arse, nè il sangue vi scorre
> più ... già nel corpo esaurito ecco la vita finì!
> Morte saetta lo strale: e velato di funebre panno
> sotto la gelida sua pietra uno scheletro sta

Così parlava della morte il vecchissimo Pontefice: il quale pareva da lungo tempo sedere, bianco, diafano, tremulo nel vestibolo dell' infinito. Milioni di uomini ve lo vedevano, ed erano tentati di crederlo il Dio del luogo, il Dio avanti cui dovessero passare a uno a uno tutti i viventi, con molli passi, con tenui stridii d'ombre — interminabile fiumana di onde fantastiche — ed entrare, dopo gettato l'occhio sul vecchio eterno seduto in disparte, entrare e dileguare nella porta buia, della quale esso aveva le chiavi. Tutti gli uomini avevano a passare a uno a uno avanti a lui. Ed esso empiva i lunghissimi ozi dell' aspettazione eterna mormorando suoi canti, fiochi e pallidi e gravi e monotoni. E la lingua, nella quale li diceva, era di morti, era morta; e il tema di essi era la morte, che egli seduto nel vestibolo, sentiva ventare perpetuamente dalla porta buia. Ma egli era mortale anch'esso, e un giorno gli uomini non lo videro più al suo posto. Era entrato anch'esso nella tenebra aperta, e dileguato.

* * *

Era mortale, e lo sapeva. I canti che mormorava nella sua lunga vigilia — già lunga, ora un attimo senza tempo — quei canti non accompagnavano l'interminabile processione di quei passi e stridii d'ombre; quei canti egli li diceva a sè stesso rabbrividendo al freddo di quel ventilare continuo. Povero vecchio! era un uomo anche lui, e aveva comune con noi non solo la morte, ma, sebbene custode dell' infinito, sebbene da gran tempo — un nulla, ora — seduto nel vestibolo, sebbene, seduto lì, avesse veduto tutti i suoi coetanei del mondo arrivare, entrare e dileguare; con noi aveva comune il timore della morte. E con quei canti consolava il suo timore. L'elegia, per esempio, di cui ho riferiti, traducendoli, i primi tre distici, continua così:

> Ma da suoi vincoli alfine (uggendosi libera via
> l'anima [illegible], arde di andare lassù;
> [illegible], e accelera . è quella la meta del lungo cammino
> se la clemenza sua Dio compiaml i voti che fo
> Giungere in pace nel cielo, godere de l'ultimo dono
> la visione di Dio splenda in eterno per me!
> [illegible] regina nel cielo, regina del mondo, Maria,
> che tra i nemici la via, guida sicura, mi apri
> come io lamerveli alla patria. Lassù cittadino del cielo
> già *Perchè tu mi guidasti, ho tanto premio,* dirò.

* * *

Maria! Il bianchissimo vecchio, avanti la gelida oscurità, si rivolgeva spesso alla soave visione, che lo veniva a trovare, della Vergine Madre. Veniva nell' atrio immenso, dove sostava appena il decrepito custode delle eterne chiavi, rannicchiato e tremante nella sua sedia; veniva luminosamente la Donna Nazzarena. Ed esso le indirizzava, in un suo ritmo di monotoni e rapidi singulti, preghiere insistenti, umili, lunghe come d'un bimbo spaurito che chiami la mamma nel terrore del buio nella solitudine della morte:

. . . .

> Freddo! le braccia materne aprimi, o Vergine, tu!
> [illegible] via! ne l'Inferno urtalo, il dèmone, già!
> Madre, sta qui: sono un vecchio, io, che più forze non ha!
> gli occhi mi chiuda la tua mano ch' ha tanta pietà.
> L'anima vola già via, buona, tu rendila a Dio!

Non è qui il sommo Pontefice che concepisce e dice una preghiera destinata a essere ripetuta dai credenti. È proprio esso, il *languidulus senex,* il povero vecchio che non ne può più, che prega, singultendo il ritmo del dolore comune. E quei singulti ci echeggiano nell' anima con una pietà che ha del profondo e del solenne, come non mai. Fratelli inconsapevoli, la Morte è. Non sentite il lamentio, il balbettio del vecchissimo custode dell' infinito? È, è! Pensiamo a questo, non ci si distragga. In tali distrazioni, noi usiamo fare il male agli altri fratelli.

* * *

Non tutte le sue ultime poesie sono così lugubri. I « fioretti » da lui offerti a Maria Vergine, ora sono brevi epigrammi, ora elegie più lunghe, ora odi. Egli canta « con maggior plettro » in una elegia l' aiuto che dalla Madonna ebbero i cristiani nella battaglia di Lepanto, canta in un' ode saffica la santa famiglia.

Era questo un soggetto a lui caro, se volle proporlo con un premio ai pittori, nella Mostra Sacra di Torino. Traduco anche quest' ode, nella quale è molta grazia: molta grazia anche nei ricordi oraziani che vi si mostrano, come in una chiesa cristiana capitelli e fregi tolti ai templi degli dèi tramontati.

> Già la chiesa raggia di lampadari
> molti, l'ara già di ghirlande è cinta
> e d'incenso pio fumigando odora
> l'incensiere.

Viene in mente quel soavissimo principio oraziano (IV-II) nel quale si prepara la festicciola di mezzo Aprile, la festa di Venere marina:

> D'un Albano più che novenne ho piena
> piena un caratello, ne l'orto ho l'appio
> buono, o Phylli, per intrecciare i serti;
> edera ho molta
>
> che sul d'essa adorna i capelli, belli;
> e d'argenti ride la casa; e l'ara,
> di verbene pie coronata, il sangue
> vuol d'un agnello,
>
> ha la sua faccenda ogni mano; attorno
> vanno in fretta misti a le ancelle i servi;
> la fiammata trema rotando in nero
> vortice il fumo

* * *

Il poeta cristiano continua così:

> Forse che vogl io celebrar con l'inno
> gli avi re del figlio del sommo Dio?
> di David la casa e di quell' antica
> gente la gloria?
>
> No: più dolce m'è ricordar la casa
> piccolina di Nazaret, e quella
> povertà del bimbo Gesù, e quella
> tacita vita
>
> Da l'estreme piaggie del Nilo, come
> il conduce un angelo, il Dio fanciullo,
> dopo molti affanni, ritorna in casa,
> salvo, del padre.
>
> Imparando l'arte del padre gli anni
> prende e passa di giovinezza, occulto;
> e da sè compagno si presta a l'umile
> opra di fabbro
>
> — Il sudor m'irrighi le membra — disse,
> pria che il sangue che verserò, le bagni
> anche questa pena, a salvar l'umano
> genere voglio! —
>
> Sta seduta presso il figliuol la madre
> pia, la sposa pia presso l'uomo, lieta
> se con dono amico ella può gli stanchi
> rinvigorire.

Il quadretto è disegnato con parca soavità. Ora viene una nota più forte ancora che soave, ma l'uno e l'altro:

> Aiutate, voi che il sudor provaste,
> che il dolor sapeste, i meschini al mondo,
> cui la povertà tra le spine, aiutanti, sospinge!
>
> A cui splende felicità, togliete
> voi superbia; ovunque voi date pari
> alla sorte: e chi vi domanda aiuto
> voi sorridete!

* * *

Un' altra ode saffica, questa al modo pindarico d'Orazio, è per la conversione di Clodoveo e a glorificazione di Francia.... Leggendola, dopo l' idillio precedente, dopo l' amorosa pittura della famigliuola povera, dopo l' invocazione che ricorda le fiere e sante parole del *Magnificat,* provo ciò che chi era alla luce e al tepore del sole, prova al repentino sopravvenire di una nuvola. Ahimè! la nuvola che abbassa ad un tratto il tutto, è la politica. Ahimè! mi ci par debole anche il latino, qui. *Tua maior natu* può significare « la tua figlia primogenita »? Dubito.

Ma altro che proprietà di lingua! Udite!

> *O quei illustres animos refunde*
> *Mantra Caleius domoque....*

Ahimè! Ahimè! qui si celebra anche la *Saint-Barthelemy!*

Passiamo ad altro. Rifugiamoci in casa di Opello. Il *bonus Ofellus* è un personaggio oraziano, un buon contadino che loda la frugalità e biasima la ghiottornia. Al medesimo uffizio lo resuscita Leone, in una « Epistola » di 85 versi.

L'imitazione è certo soverchia; i versi composti di mezzi-versi oraziani, non mancano; pure vi abbonda la solita grazia. Il rammodernamento è fatto con molto spirito; quando poi si pensa che tale dettatore di precetti di lunga vita era il decrepito e frugalissimo Leone, il diletto col quale seguiamo la garbata poesia si fa intenso e noi sorridiamo di compiacenza.

. . . .

> Cura primissima, la pulizia! senza sfoggi apparecchia;
> netti, che lustrino, i piatti, su bianca tovaglia, di neve.
> Fatti servire de' vini, nè poco intrugliati nè punto;
> e distraendoti al fine, carezza il tuo cuore col dolce
> bere e ricrea, desinando con lieta corona d'amici;
> ma dall' ebbrezza ti guarda, non troppo ti fida del vino,
> nè ti rincresca sovente ne' calici mescer l'acqua
> l'acqua! non ebbero gli uomini un dono maggiore di questo,
> nulla che sia per più cose diverse più utile in uno;
> scegliti i pani di fior di farina, non messi nel forno
> prendili i cibi che dà la gallina, l'agnello ed il bove,
> senza timore; le forse ti ascodano questi nel corpo
> ma che sien frolle le carni, ma che le vivande non guasti
> la pastinaca e la salsa di feccia di vino, e di pesci!

. . . .

> Poi prediligi le uova del giorno o ti piaccia a leggiero
> fuoco scaldarle o mangiarle assodate ne' brevi tegami,
> o più gradito ti sia in un sorso succhiartele crude
> come che tu te le mangi, son l'uova vivanda salubre.
> Poi, qualche erbaggio e legumi novelli, sfioriti d'allora.
> Poi de la fertile vigna li dolci pimdalе, le dolci
> pigne spiccate a la vite, di mezzo a le pampane; prugne,
> pere, ma prima di tutte, le mele mature, che bellamente allogate in canestri coronino cosce la mensa.
> Ultima venga la bruna bevanda di sucche tostate,
> quella che Moka ti manda ferace da l'Araba lide
> tu centellina pian piano ed a fior di labbra la nera
> bibita, il tiepido sorso e lo stomaco è molle carezza.
> Questo pel viver parco: tu questi consigli senz' altro
> segui se giungere vuoi sino a tarda vecchiezza robusto.

* * *

E sino a tarda vecchiezza giunse il Pontefice poeta.... Poeta? Il lettore può giudicarlo. Certo egli non era un vecchio dilettante, che scambiasse lodi coi letterati, minori nel tempo stesso e maggiori di lui; cambiasse le lodi sue con le loro, come a dire piccole e preziose monete d'oro con grossi patacconi d' argento. Non era un Arcade che nel poetare avestisse la sua personalità per indossarne un' altra — questa è l' Arcadia, credo. —

Anche l' uso della lingua latina è in lui, e per la sua condizione e per il genere degli argomenti, naturale; nè solo perchè è lingua universale ma perchè è morta; nè tanto perchè è la lingua di Roma, quanto perchè è quella dei riti e delle preghiere. Ed è poesia sincera la sua; quindi, bene o male, più o meno, *poesia.* Nel fatto se noi non ne vogliamo conchiudere, per questa parte almeno, ch' egli fosse un grand' uomo, troviamo per altro in questi suoi sospiri e sorrisi, quello che di lui spariva sotto il « papale ammanto » tra il ventilare dei flabelli e il fumigare dei turiboli: troviamo l' uomo.

GIOVANNI PASCOLI.

GOLDONI GIUDICATO DA UNO DEI SUOI COMICI

Antonio Vitalba, detto Ottavio, *primo amoroso* della Compagnia Imer per la quale cominciò a scrivere Goldoni, fu un comico eccellente. Basterebbe, per convincersene, leggere quanto ebbe a scrivere di lui nelle Memorie lo stesso Goldoni: « Antonio Vitalba Padovano [fu] il comico più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le scene. Parlava bene, e con una prontezza ammirabile, e niuno meglio di lui ha saputo, come dicono i commedianti, giocar le *Maschere;* cioè sostenere le scene giocose colle quattro *Maschere* della commedia italiana, e farle risaltare e brillare. Qualche volta però gli arlecchini si dolevan di lui perchè scordandosi il carattere dell' amoroso, faceva egli l' arlecchino. Mi sovviene che rappresentandosi il mio *Bellisario* (in cui sosteneva egli un tal personaggio) nella scena tenera e dolente in cui comparisce senz' occhi, con un bastone alla mano, moralizzando sulle vicende umane, diede un colpo di bastone a una *guardia* per far ridere l' uditorio. Nelle scene più serie e più interessanti cercava di *cavar le risate;* e non esitava a rovinar la commedia quando gli potea riuscir di far ridere. Eppure piaceva al pubblico; ed era l' idolo di Venezia; e licenziato qualche anno dopo dalla Compagnia di San Samuele, fu preso con avidità dalla Compagnia di San Luca ».

Questo giudizio — a parte la grandissima, speciale autorità di chi lo esprime — è tanto meno sospetto in quanto che Goldoni avrebbe avuto seri motivi per serbare rancore al Vitalba. Leggansi ancora le Memorie: chi non ricorda il famoso episodio della *Passalacqua,* la comica perfida e astuta che tenendo a bada l' autore comico prossimo alla celebrità, per goderne la protezione e i favori, lo ingannava ripetutamente e sfacciatamente con l' intraprendente *primo amoroso?*

All' infuori di quanto ci narra Goldoni, poche altre notizie riportano il Bartoli prima, il Rasi poi intorno ad Antonio Vitalba: nato a Padova in sul finire del 600 o al primi del 700, fu ammogliato a una Costanza che lo lasciò vedovo nel 1736; girò per le varie città d' Italia, come solevan fare i suoi compagni d' arte, con questa o con quella compagnia, raccogliendo più allori che quattrini; fu al servizio di S. A. S. il Duca di Modena Francesco I; e nel 1738 dedicò una traduzione in prosa dell' *Alzira,* tragedia di Voltaire, all' ambasciatore di S. M. Cattolica in Venezia don Luigi Regio principe di Campo Fiorito. Entrato a far parte della Compagnia di Antonio Sacco, il celebre *Truffaldino,* si recò con essa in Portogallo e con essa ritornò in Italia, continuando a recitare. Morì ancor giovane nella primavera del 1759 (non 1758 come afferma il Rasi sulla fede del Bartoli).

A proposito del viaggio in Portogallo traggo da alcune sue lettere dirette a S. E. Vendramin, proprietario del teatro San Luca, queste curiose e interessanti notizie.

Fino dal luglio 1753 era giunto in Genova al Vitalba e compagni un diploma, firmato dal Re, il quale accettava la Truppa al suo servizio con l' appannaggio di 12000 Filippi l' anno e per quattro anni, viaggi pagati e alloggio per tutti in Lisbona, oltre ad altri utili rilevanti annessi al servizio del teatro. La partenza avvenne sulla fine dello stesso anno 1753 e per due anni gli affari prosperarono nel modo più splendido. Ma non era destino che la scrittura dovesse finire felicemente. Infatti il terremoto che il 1° novembre 1755 distrusse Lisbona — « l' orribile flagello » — come scrive il Vitalba — « che in cinque minuti, due ore prima del mezzogiorno, rovesciò dai fondamenti la più ricca città dell' Europa » causò anche la rovina dei poveri comici italiani. Per quattro mesi, seguita a scrivere il Vitalba, gli convenne stare con la famiglia sotto una piccola baracca, attendendo qualche soccorso; ma invano, perchè altro soccorso non venne che il viaggio per mare e in forma molto più modesta che nell' andata. Essendo rovinata la casa, i mobili, che erano suoi, s' erano quasi tutti sfasciati, e i rimanenti gli erano stati rubati e rubati pure i vestiti e la biancheria, e mille altre cosarelle. Perfino il quartale di 270 zecchini che doveva essergli pagato proprio a mezzogiorno del primo novembre andò all' aria, e per di più rimase bruscamente interrotta la pingue scrittura!

Ma un' altra lettera del Vitalba, pure diretta a S. E. Vendramin, da Milano, 1° giugno 1757, è così importante, che credo opportuno riprodurla testualmente quasi per intero:

« .... *Sento con mio infinito piacere la bontà che ha per me e quello sarebbe nelle occasioni; V. E. dice benissimo di essere provveduto di parti serie, ed io lo so perchè tutti hanno recitato con me, che lo sia poi oltre il bisognevole può darsi, ma per quanto è a mia notizia credo che V. E. non abbia che tre Morosi, il Maiani, il Landi e il Falchetto; onde se questo è, non parmi sia oltre il bisognevole, ma il solo puro necessario già che quando io ero al servizio di V. E. eravamo quattro Morosi. Pure stante che ora non rappresentano che cose del signor dottor Goldoni così recitando anche qualche Maschera saranno sufficientissimi; spiacemi solo che V. E. tenga così sinistro concetto di me dicendomi che temerebbe che io soffrir non volessi la gran suggezione d' imparare le Comedie del signor dottor Goldoni. Sappia l' E. V. per sua regola che non credo siavi per li Comici cosa la più facile e la più plausibile che l' imparare le Comedie del signor Goldoni; ma tutta è la fatica e lo studio, ma fatta che sia la Comedia che è l' impegno maggiore qual fatica fa il comico nell' impararla e nel rappresentarla? Tanto più che il signor Goldoni tiene questo dono particolare, oltre li tanti altri, di vestire il Personaggio conforme il suo naturale, onde abbiamo veduto e tuttavia vediamo Comici che non sanno dire quattro parole all' improvviso, con le commedie del signor Goldoni e la sua buona direzione fare una buona figura all' occhio del mondo; grande obbligazione hanno certi Comici ad un uomo così celebre. Io imparo ed ho imparato prima d' ognuno le Opere del signor dottor Goldoni, come lui stesso può confermare, allorchè per la prima volta venne in San Samuele, feci il Belisario, il Giustino, l' Enrico, il Convitato novo, la Rosmunda, la Griselda e molte altre che non mi rammento, e in tutte queste facevo la prima parte, e senza offesa della modestia le feci in guisa da ottenere in Venezia un applauso universale; il signor Goldoni stesso vi era presente e interrogato da V. E. non dirà diversamente; ora ho imparato molte delle sue Comedie quali si vanno facendo, il Molier, la Vedova scaltra, la Dama e il Cavalier, il Festino e molte altre che non mi sovvengono; onde sappia V. E. che io posso e imparo le Comedie del signor Goldoni quanto può fare un altro, e che io le rappresento quanto può e sa rappresentarle un altro Comico. Di questa verità me ne fa fede il Mondo dove le ho rappresentate. Scusi Eccellenza la digressione lunga, ma io per me la ritenevo troppo necessaria per non dispensarmene* ».

Conoscevamo già il giudizio dei letterati e dei critici contemporanei intorno all' arte di Carlo Goldoni — giudizio che, a parte le intemperanze di avversarii invidiosi o partigiani, fu di sincera ammirazione e di plauso incondizionato per la riforma da lui iniziata e vittoriosamente introdotta nel Teatro italiano; ma non avevamo — per quanto io ne sappia — alcuna testimonianza diretta dell' accoglienza che tale riforma ottenne presso i comici del tempo, obbligati per essa ad abbandonare la parte più importante e più cara dell' arte loro, voglio dire le improvvisazioni e i lazzi delle commedie a soggetto, sangue del loro sangue, fonte inesauribile di sicuri e immediati successi.

La lettera di Antonio Vitalba toglie, secondo me, ogni dubbio in proposito; poichè vi troviamo espressa con sincerità — malgrado il personalissimo e, se vogliamo, meschino, punto di vista professionale — l' ammirazione e la gratitudine che i comici italiani nutrivano per il grande autore comico.

Essi riconoscevano, per bocca del Vitalba, di essere divenuti gli interpreti, i collaboratori di una forma d' arte superiore e definitiva, se ne compiacevano e se ne gloriavano.

Frutto di intelligenza? di adattabilità? o più semplicemente di furberia? Non saprei; nè vorrei fare insinuazioni. Ho però potuto constatare nei registri (1) del teatro di San Luca che allorchè si recitava una nuova commedia di Goldoni, gli incassi si triplicavano o quadruplicavano, e le repliche si succedevano per molte sere!

Aldo Ravà.

(1) Questi registri, fonte importantissima di notizie sconosciute, come pure le lettere del Vitalba, fanno parte dell' Archivio Vendramin che l' avvocato Antonio Marigonda ha promesso con generosa munificenza in dono al *Museo dell' Arte drammatica italiana* che sta per essere creato nella Casa di Goldoni a Venezia.

Gaston La Touche

Dieci giorni or sono il pittore delle *Fêtes galantes* lasciava il suo quieto e gioioso studio della rue Dailly a Saint-Cloud, per entrare in una casa di salute a subirvi un' operazione pericolosa, e sperava forse di tornarvi ad iniziare gli studi per la decorazione della chiesa di Val-d'or: lui, il continuatore del Fragonard e del Watteau, il rievocatore della Versailles del secolo decimottavo, il narratore della vita notturna della Parigi moderna! Si dice però che avesse deciso di ritirarsi per qualche tempo nella quiete di un convento, per prepararsi piamente e puramente alla nuova impresa pittorica. Invece è morto; e il *Figaro* gli ha dedicato due articoli: uno ove Maurice de Fleury descrive l' uomo « très élégant, presque coquet, vêtu de simples et claires étoffes anglaises, chaussé de guêtres, cachant sa rosette rouge sous une fleur épanouie ». L' altro, nel quale Arsène Alexandre dice di lui come artista: « Ce n'était plus seulement un aimable fantaisiste, un observateur également amusé du drame et de la comédie, un transcripteur des scènes aujourd' hui et un improvisateur de fêtes galantes le lendemain. Il avait fini par se restreindre, semble-t-il, à ses évocations de féeries, d' allégories voluptueuses et riantes; mais loin de se borner, ce faisant, il avait au contraire, étendu son domain, augmenté la puissance de ses moyens, la richesse de ses procédés, la diversité de ses effets. Il avait introduit, dans ces fêtes pour le regard, un plaisir pour la pensée ».

Queste evocazioni erano state, nell' arte sua, una specie di ritorno all' origine di quell' arte stessa.

Nato, di famiglia normanna, nell' ottobre del 1854 a Saint-Cloud, fino da piccolo aveva aperto gli occhi curiosi dinanzi alle meraviglie di quel parco reale e di quello di Versailles, e forse — come acutamente osserva Vittorio Pica in un recente studio sul La Touche (*Em-*

portum del maggio) — le cose «che avevano formato il naturale sfondo delle sue fantasticherie infantili, dovevano, serbate nei più intimi ricettacoli della memoria e trasfigurate ed intensificate dal trascorrere degli anni, servire da scenario vaghissimo alle tele della sua età matura». Tra quegli antichi parchi ove a poco a poco la natura aveva ripreso il dominio sull'artificio, sì che essi sembravano creati così, spontaneamente, sorse nel fanciullo, irresistibile, la passione per la pittura. Come egli ebbe a dire più tardi ad un amico, essa era in lui un'idea fissa; egli era nato pittore come altri nasce scrittore, soldato od uomo d'affari. A dieci anni aveva bisogno di disegnare e di scarabocchiare così come si ha bisogno di bere e di mangiare.

I suoi — è la solita, eterna vicenda — che avrebbero voluto farne qualcosaltro che un artista, cominciarono col concedergli di seguire un corso di disegno presso un tal *Monsieur Paul* — non ne ricordava più il cognome — insegnante modestissimo di un ginnasio provinciale, ma che il La Touche tenne sempre per l'unico suo maestro; finché abbandonati gli studi classici, tentato inutilmente il commercio, lo lasciarono fare a suo modo.

Intanto però, con la guerra, la sua famiglia aveva lasciato Saint-Cloud e si era ritirata in Normandia, ove una nuova visione, una visione tutta fatta di semplicità e di schiettezza, si offrì agli occhi del giovine. Lasciava i sogni del passato ed entrava nella verità d'ogni giorno; dell'oggi e del domani. Verità, che, quando tutto si fu dedicato all'arte, lo signoreggiò lungamente.

Poiché, dopo avere esposto nel Salon del 1875 alcune acquetorti e un medaglione dell'attore Got, frequentando al *Café de la Nouvelle Athènes* Manet e Degas, Duranty e Zola, si dette completamente al verismo, affermandosi con tele divenute celebri quali *Lo sciopero dei minatori, Il voto di una donna, I funerali di un bambino in Normandia*.

Intanto illustrava alla punta secca l'*Assommoir* di Zola.

Ma intanto anche le antiche, fantastiche visioni della fanciullezza gli ritornavano nella memoria e quasi dinanzi agli occhi, e gli offrivano tutta trasformata la realtà circostante, mentre il celebre incisore Bracquemond lo persuadeva a liberarsi da un rigido verismo per ritrovare sé stesso.

E si ritrovò: e tutto diverso si presentò al *Salon du Champ de Mars* del 1890 con quattro tele, quattro pastelli e tre punte secche; ed a quelle tele, che erano, oltre un ritratto, *Les Pivoines, Le Phlox, Un jours de fête*, aggiunse più tardi *Le quattro stagioni, L'Apoteosi di Watteau, Dante*. Ma alle lodi tributate al verista si sostituirono gli scherni gettati in faccia al sognatore. Egli che sempre mal sopportò le critiche, quando le lesse, ne soffrì; lo scoraggiamento lo prese; anche una malattia lo rese più debole di contro agli attacchi degli avversari.

Ma finalmente lo salvarono e la gioia che il lavoro gli dava e certe gite ch'egli faceva di tanto in tanto, attraverso il parco di Saint-Cloud, ad una casetta della rue du Brancea, a Sèvres. V'abitava il buon Bracquemond, pronto ad accoglierlo amorevolmente ed a confortarlo di saggi consigli, così come lo ha ritratto in una ben nota tela Gaston La Touche: vi si vede il vecchio incisore che toglie gli occhi, ma non le mani, dalla lastra preparata, per parlare al discepolo che gli siede da presso, ascoltando.

Allora, pur conservando gli insegnamenti degli impressionisti, e di Manet specialmente, nella fattura larga e piena, pur avendo del colore una visione tutta sua, originalissima, mentre da un lato si ricollegava al Verlaine delle *Fêtes galantes*, dall'altro riprendeva la tradizione del Fragonard e del Watteau, dei quali fu piuttosto un continuatore che un imitatore. Più tardi amò anche i grandi veneziani da Tiziano a Tintoretto e Paolo Veronese.

Allora, se pur qualche volta l'attrasse l'aspetto semplice e sereno della vita nella sua Normandia — come in *Piccole spese*, gioiello di sole nella esposizione veneziana del 1899 — più l'affascinò la vita notturna della Parigi elegante: luci fantastiche, riflessi fantasmagorici, ombre e penombre suggestive. Forse in quei banchetti, in quelle feste, in quei ritrovi affollati d'uomini in marsina e di donne mezzo nude egli vide la continuazione della Francia dei tre Luigi, quella della quale aveva colto i segreti tra i viali discreti e i boschetti compiacenti di Saint-Cloud e di Versailles. Durante la giornata la severa tensione all'avvenire; nella notte un frivolo ritorno al passato.

Oltre a ciò, queste scene notturne gli permettevano di avvolgere i suoi personaggi in una strana atmosfera che li allontanava, in qualche modo, da noi; mentre ove questa atmosfera manca, ove abbiamo la luce del giorno, allora è il *mezzo*, l'*ambiente* che allontana. Così nel *Bersaglio* cinque giovani dame scagliano a gara, in atteggiamenti vivaci, una pioggia di fiori contro una statua d'Apollo. Di che tempo sono queste gaie damine? A giudicar dai vestiti e dalle pettinature sembrano del tempo nostro, ma quel cantuccio di vasto salone barocco, quella statua, quella loro stessa gaiezza, un non so che d'indefinibile che è in loro, ci riportano in pieno settecento e noi perdiamo così la cognizione precisa del tempo, e col La Touche sogniamo fuor del tempo, una scena d'ieri, di oggi, di domani.

La stessa cosa si può ripetere per l'*Amabile accoglienza* e per il *Viaggio di nozze*. Ricordate il primo di questi quadri?

Due giovani, in un luminoso giardino, ove sotto una pergola è imbandita una tavola, sono accolti amabilmente da un cuoco tutto candido, col coltello a cintola, il berrettone in mano. Dove siamo, quando siamo? Una specie di giovine satiro, cogliente dei fiori da un lato, sconvolge ancora più i nostri riferimenti cronologici. E nel *Viaggio di nozze* un altro satiretto, che modula furbescamente un gaio motivo sul suo rosso flauto, sta appollaiato dietro la ricca berlina volante per una strada tagliata nel bosco. Berlina dorata e cocchiere in parrucca e tricorno ci richiamano al settecento; ma gli sposi — per quanto se ne veggano solo le teste, sono gente che visse ieri, che vive ancor oggi. Eppure in questo accozzo fantastico di mitologia, di barocco e di modernità niente ci turba e disturba; poiché il pittore ha saputo dargli una unità decorativa.

Così è degli altri suoi satiretti inframmettenti e indiscreti, di quelle sue scimmie che sbucano tra la folla umana, umanizzate esse stesse, come nell'*Udienza del Ministro*. Così è pure delle ninfe che appaiono ancora pei boschi, o come nel *Guado* sbucano dalla selva e si tuffan nell'acqua, gioiose e ridenti, per trarre dal difficile passo la berlina tutta fiorami e tutta oro. Allo sportello ridon curiose le dame all'improvviso spettacolo.

Tutto è trasformato dalla fantasia dell'artefice: anche ciò che non è più gioioso, più scherzo, più voluttà.

Basta pensare alla *Guerra*, ora nella Galleria Moderna di Venezia, ai *Trofei*, alla *Rivolta* per persuadersene; e tutto, al tempo stesso, è unito da uno squisito e raffinato senso decorativo. Ogni sua tela può essere una decorazione. E ciò ha inteso anche il mondo officiale che ha chiamato il La Touche a rallegrare delle sue sbrigliate fantasie le severe aule di un ministero.

E decorativi sono pure i suoi pastelli e i suoi acquerelli. Anche in questi egli era lo stesso sognatore fantastico, lo stesso innamorato di luce e di colore, gaio e spensierato. Sempre gaio e spensierato? Chi sa? Quei suoi fauni han qualche volta alcunché di rimpianto romantico e quelle sue scimmiette non sono là soltanto per farci ridere coi loro atteggiamenti e con le loro smorfie.

Tale questo che tra gli artisti francesi è dei più noti al pubblico italiano, avendo esposto a Venezia, dal 1899 al 1907 una dozzina di opere, e venticinque tutte assieme, nella mostra individuale del 1912.

A Parigi una mostra più completa aveva fatto nel 1908 alle *Galeries Georges Petit*, raccogliendovi qualche centinaio di tele, di studi e d'incisioni. Ma la critica non l'accolse favorevolmente. Reymond Bouyer nel *Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*, pur dicendolo «un poète à ses heures» nelle evocazioni settecentesche e negli adattamenti contemporanei, riserbava la sua ammirazione ai piccoli studi dal vero; e Pierre Hepp nella *Cronique des Arts* anche più acremente rimproverava al La Touche di avere abbandonato lo studio diretto della natura, e di insistere eccessivamente nella nota satirica.

Ma pochi giorni or sono egli era stato eletto a succedere ad Albert Besnard nel seggio di presidente della sezione di pittura della Società Nazionale.

Nello Tarchiani.

ANTICHI SPETTACOLI A PISTOIA

Nei registri amministrativi del Capitolo pistoiese son menzionate le spese «per far di nuovo o racconciare o dipingere la testiera o visiera del diavolo, o per farla munire di due code di cavallo, o per far riparare le ali». Il *diavolo* — è bene ricordarlo — era uno dei personaggi più importanti nei sacri Misteri del medioevo: ed il pubblico, anche se composto di spettatori che non avevano diritto d'esser troppo esigenti, come quelli che non pagavano, mal si sarebbe acconciato alla privazione del *diavolo*, tale e quale come un pubblico moderno all'assenza del brillante: il *diavolo* era infatti il personaggio incaricato di tener allegri gli spettatori con lazzi e facezie grossolane: come più tardi, nel teatro inglese il *clown* e in quello spagnuolo il *gracioso*, come l'Arlecchino del teatro italiano e il *Hanswurst* del teatro tedesco. Colui che si assumeva di rappresentar la parte del «demonio» era remunerato a Pistoia con cinquanta uova (c'era di che farsi una famosa frittata!): è vero però che un tal prete Filippo non aveva per la parte di Cristo più di «una lira e soldi sei».

Altre spese «di panelli, di solfo, di bambagia, di acqua arzente, di polvere da ischioppetti o razzi» sono pur registrate per le rappresentazioni sacre dei primi secoli. E ne dà notizia Alberto Chiappelli in un bel volume, copiosamente illustrato, pieno di curiosità interessanti sul *Teatro a Pistoia* (1). Sulle rappresentazioni pistoiesi dei primi secoli ben poco potè raccogliere l'erudito e paziente compilatore del volume; e la storia delle persecuzioni della Chiesa contro gli spettacoli e contro gli istrioni è un po' la storia di tutto il teatro dei popoli cristiani: i Concilii cominciarono col bandire le rappresentazioni dalle chiese, e, dopo averle proibite anche sulle piazze, quando l'argomento profano si univa al sacro in un'impura promiscuità, i Padri della Chiesa e i Concilii tuonarono contro i buffoni e gli istrioni che seminavano la corruzione dovunque passavano. Soppresse definitivamente le rappresentazioni nelle chiese di Pistoia nel 1476, verso la fine del XVI secolo si recitavan le commedie nelle sale del Palazzo Comunale: qui si improvvisava un teatro, e gli istrioni di passaggio vi recitavano le loro commedie.

La passione per gli spettacoli teatrali era tale, che non soltanto si recitavan commedie nelle case private, ma puranco nei conventi. Racconta il Chiappelli che nel 1648, assistendo alla rappresentazione in un convento due meretrici, e accortisi della cosa gli altri spettatori, il Camarlingo diede ordine che si smettesse il festino e fosser tutti licenziati, «della qual cosa avvedutesi le infami donne si dolsero col Camarlingo minacciandolo quasi di percuoterlo».

Fondata nel 1642, ad iniziativa di Monsignor Felice Cancellieri, l'Accademia dei Risvegliati, con intenti letterari e musicali, prima cura dei nuovi soci fu quella di cercar uno stanzone nel Palazzo Comunale per recitarvi la commedia: e poco dopo un tiratoio dell'Arte della Lana fu adibito a teatro: ecco la prima sala di spettacolo a Pistoia! Inaugurata nel 1694, questa sala fu trovata squallida e misera: aveva l'aspetto di «uno stanzone da fieno»: primitiva ed incomoda. Circa mezzo secolo dopo vennero fatti, sotto la direzione del Bibbiena, lavori di miglioramento; ed anche quarant'anni dopo si cercò abbellire il teatro, ma invano, ché la sala era sorda, e il teatro passava per uno dei peggiori della Toscana.

A poco a poco l'attività dell'Accademia fu completamente assorbita ad assicurare la buona riescita degli spettacoli teatrali. Col crescere dell'amore agli spettacoli, il teatro divenne durante tutto il Settecento il ritrovo preferito della nobiltà e del clero: anzi al teatro dei Risvegliati alcuni abati e sacerdoti non si limitavano a far da spettatori, ma suonavano pure in orchestra. Il Chiappelli racconta anche di un prete morto in teatro, durante lo spettacolo. La frequenza del clero ai pubblici spettacoli durò fino al 1752, anno in cui si proibì ai sacerdoti di intervenire al teatro: ed essi si limitarono allora alle meno gaie recite del teatrino del Seminario, da poco istituito.

Il teatro si apriva a Pistoia due volte l'anno: in carnevale e d'estate. In genere eran preferiti gli spettacoli musicali a quelli drammatici: né questi ultimi dovevano esser troppo buoni, almeno a giudicar dai documenti dell'epoca: nel 1732 si rappresentano tre commedie, che non piacciono perché assai cattive: e «con poco concorso di pubblico» (pare il resoconto di un teatro di Firenze ai nostri giorni): ed anche *Il Misantropo* di Molière non «à auto applauso» (e qui il torto mi sembra dei pistoiesi!).

L'Accademia esigeva dagli impresari degli spettacoli dieci scudi come tassa di locazione del teatro, più sei lire per l'affitto del *diacciatino*, cioè della stanza per la vendita delle bibite, attigua al teatro. Ma se l'impresario non faceva buoni affari, chiedeva la riduzione della tassa oppure qualche regalo o mancia. Però l'impresario, prima di prender in affitto il teatro, faceva una «ricognizione» per far abbonare nobili e cittadini. Più tardi il sistema di affitto fu modificato: l'impresario pagava all'Accademia da tre lire e mezzo a cinque per ogni rappresentazione; e in ultimo dieci lire per le opere buffe e dodici per la prosa.

Nulla trascura l'autore di questo volume di quanto possa interessare la storia del teatro a Pistoia: nè la forma e il prezzo dei cartelli d'invito o «bullettini», nè l'elenco delle persone che avevan diritto ad entrar gratuitamente.

Nella platea del teatro dei Risvegliati, tutti i posti erano eguali; più tardi gli Accademici, che non volevano «esser esposti agli urti e alla calca della plebaglia del parterre», fecero mettere quattro file di panche distinte. Il prezzo dei posti variava da due ad otto crazie, e, nella seconda metà del '700, da 10 a 20 soldi. Il prezzo non variava soltanto secondo i posti che gli spettatori occupavano, ma anche secondo la classe sociale alla quale appartenevano: i nobili pagavano di più dei cittadini e dei preti, e questi più degli artieri: i forestieri poi più di tutti: anche il doppio di quanto pagavano i nobili: un ben curioso modo di esercitare l'ospitalità!

Oltre ai due Accademici deputati alle recite, entravano senza pagare il Gonfaloniere e i Priori del Comune, il medico del teatro, il muratore, i legnaiuoli e gli altri inservienti e qualche volta (ma non sempre) «i manifattori delle acque gelate». Più tardi anche il Commissario regio, il Giudice, il Fiscale e il Capitano di piazza con alcuni soldati (da sei a dodici), incaricati di mantener l'ordine, avevano l'ingresso gratuito: questi ultimi anzi ricevevano dall'impresario cinque o sei paoli che si distribuivano fra di loro.

V'è, a questo proposito, riportato un piccante aneddoto di tre ufficiali francesi (siamo nel 1797), che si erano rifiutati di pagare l'ingresso, e che, dopo molte proteste, eran stati costretti a sborsare la loro piccola quota.

Non sembra che anche gli spettacoli musicali fossero di grande importanza al teatro dei Risvegliati: durante il Settecento, l'epoca dell'opera buffa, naturalmente le solite opere, le più famose, come *L'Albergatrice vivace* o l'*Amore in musica*, alle quali le dame della nobiltà pistoiese — come quelle di ogni altra città d'Italia del resto — assistevano distratte, sorbendo gelati e sgranocchiando dolciumi nei palchetti, mentre che i cicisbei facevan loro la corte: chiacchieravano, facevano della maldicenza, civettavano, come le donne di tutti i paesi e di tutti i tempi. Il costume della società pistoiese del '700, al quale il Chiappelli consacra un intero capitolo, non era dunque troppo diverso da quello delle altre città. Sembra che grandi celebrità canore non sieno passate per Pistoia: come «virtuosi» di qualche fama, il David, Rosa Ungherelli e il celebre Caffariello, per sentir il quale nel *Sirbace* vennero molte persone sin da Firenze.

Come Compagnie drammatiche, vediamo i nomi di quella di Pietro Andolfati (venuta tre volte: nel 1755, nel 1787 e nel 1791), quelle di Rosa Medebach, di Luigi Del Buono, creatore della maschera dello Stenterello, e del Mancini, dove recitava il celebre Morrocchesi: ed è ricordata nei documenti del 1797 una compagnia Bianchi, come «cattivissima», «meschinissima», e composta di «istrioni cattivi, pessimi»: ma di queste Compagnie nulla sappiamo: non il repertorio, non le nuove produzioni: e queste notizie sarebbero state le più interessanti per la storia della fortuna dei più celebri autori. Di Goldoni vediamo più spesso ricordati i drammi e le opere buffe, quali *Il Tigrane, Il Filosofo di campagna, La Buona Figliola, La Contessina*; di Corneille il *Cid* (nel 1699) e il *Nicomede*; del Maffei la *Merope*: più spesso qualche commedia del Cicognini, in omaggio forse all'autore pistoiese.

Del teatro dei Risvegliati era rivale il teatro del Seminario, molto frequentato, perché non vi si spendeva niente, e nel quale si rappresentavano anche commedie di Goldoni (*Il Raggiratore* e *La Famiglia dell'Antiquario*); ed oltre ai teatri privati, a quelli delle altre Accademie e a quelli dei burattini, faceva concorrenza al principale teatro il cosiddetto *teatrino*, aperto nel 1696 da una società di artigiani, e dove si spendeva da una a sei crazie, ed anche meno: talvolta vi si davano anche spettacoli gratuiti, ed in quelle sere il teatro dei Risvegliati era mezzo vuoto: una sera l'incasso scese a quattro scudi. *Il Cicisbeo sconsolato* del Fagioli era una delle commedie preferite dal pubblico del *teatrino*. L'illusione scenica non doveva però essere straordinaria, dopo che Cosimo III, nel 1697, proibì alle Compagnie girovaghe di far recitare le donne: degli artieri camuffati da «fresche donzelle» dovevan toglier non poco al piacere della rappresentazione: Gian Gastone dei Medici tolse poi il divieto.

Queste ed altre molte notizie interessanti riporta l'autore di questo bel volume sul *Teatro a Pistoia*, al quale aggiungon pregio le belle fototipie, riproducenti il teatro, i «bullettini» e gli avvisi teatrali.

Utilissime tali monografie sui teatri di una particolare città per quella Storia del teatro italiano, che resta ancora a scriversi: molti volenterosi già diedero il volume definitivo per gli spettacoli di una città, in un certo periodo di tempo; altri, più modesti, si limitarono alla cronistoria di un teatro particolare: opera più limitata, ma non meno preziosa. Fra i primi occorrerà appena rammentar l'Ademollo per *I Teatri di Roma nel secolo XVII* (Roma, Pasqualucci, 1888), Corrado Ricci per *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* (Bologna, Succ. Monti, 1888), Benedetto Croce per *I Teatri di Napoli - sec. XV-XVIII* (Napoli, Pierro, 1891), Alessandro Gandini, G. Ferrari-Moreni e V. Tardini per la *Cronistoria dei Teatri di Modena*, in 4 volumi (Modena, 1873-83): meno note le opere del Radiciotti sul *Teatro e Musica in Roma nel secondo quarto del sec. XIX* (Roma, Lincei, 1906), e sul *Teatro, Musica e Musicisti in Sinigaglia* (Milano, Ricordi, 1893), del Maragliano su *I Teatri di Voghera* (Casteggio, 1901), del Ferrari sugli *Spettacoli drammatici, musicali e coreografici in Parma dall'anno 1618 all'anno 1883* (Parma, Battei, 1884) e del Crocioni su *I Teatri di Reggio nell'Emilia* (Reggio Emilia, 1907). Fra i secondi ricorderemo la preziosa monografia del Cosentino su l'*Arena del Sole* di Bologna (Bologna, Garagnani, 1903), ed i volumi del Protomastro sul *Teatro di Trani* (Trani, Vecchi, 1899) dei fratelli Raggi sul *Teatro Comunale di Cesena* (Cesena, Vignuzzi, 1906), del Bottura sul *Teatro Comunale di Trieste* (Trieste, Schmidl, 1885), del Segrè sul *Teatro Pubblico di Pisa nel '600 e nel '700* (Pisa, Mariotti, 1902) e della Scalera sul *Teatro dei Fiorentini dal 1810 al 1860* (Napoli, Melfi e Joele, 1909).

Sarà con queste cronistorie di teatri locali — piccole pietruzze alla costruzione del grande edificio — che potrà scriversi con precisione ed esattezza di documenti la Storia del nostro teatro: ad essa porta oggi un contributo prezioso il Chiappelli con la sua minuziosa e documentata monografia sul teatro pistoiese dalle tenebre del medioevo all'alba del XIX secolo.

Cesare Levi.

(1) ALBERTO CHIAPPELLI, *Storia del Teatro in Pistoia dalle origini alla fine del sec. XVIII*. Pistoia, Offic. Tipogr. Coop., 1913; 8°, pp. VIII-261.

Per la storia del Risorgimento italiano

Sono stati pubblicati, in questi giorni, gli *Atti* del VII congresso della «Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano», tenutosi in Napoli tra il 3 e il 5 novembre 1912. Le benemerenze della Società sono ancora una volta luminosamente dimostrate, e la buona volontà di far cosa utile e decorosa per gli studî e per il paese ha qui un'altra prova della sua tenacia e del suo nobilissimo disinteresse. Anche il critico più austero e più incontentabile non potrebbe disconoscere che i sette congressi tenuti finora dalla Società hanno reso un servigio inestimabile alla causa ideale che essa propugna, ed hanno agitato problemi che parevan dimenticati, sollevato questioni delle quali pochissimi sentivano la importanza scientifica e pratica, prospettato programmi che non potranno non conquistare la pubblica opinione. E, anche dal punto di vista di chi voglia giudicare l'opera sua dalla quantità e dalla qualità del lavoro scientifico prodotto o, comunque, incoraggiato, non si può disconoscere che effettivamente in Italia si è cominciato con una certa dignità a studiare la storia del Risorgimento principalmente per opera e impulso di quel manipolo di volenterosi che, primi, ebbero l'idea felice e formarono il proposito ardimentoso di far conoscere agl'italiani le sorgenti del loro diritto nuovo, le vicende del loro riscatto, le vie lunghe e difficili per le quali la nazione ritrovò sé stessa e tradusse in atto il sogno unitario che fu conforto e martirio delle anime più pure.

***

Ma, questa constatazione doverosa di un fatto che altamente onora il nostro paese, pur così torpido e pigro nel seguire il movimento vertiginoso della cultura internazionale moderna, non può e non deve impedire che si facciano alcune osservazioni pregiudiziali sia intorno alla disposizione d'animo, diremo così, della maggior parte degli studiosi della nostra storia contemporanea, sia intorno alle condizioni fatte in Italia a chi voglia studiare con la maggiore obbiettività e compiutezza d'informazioni e rigidità di metodo la storia del Risorgimento.

Una prima osservazione ci viene suggerita direttamente sia dalla lettura degli *Atti* dei congressi della Società benemerita, sia dalla produzione libraria di questi ultimi anni: e consiste in questo, che il dilettantismo prevale, in genere, sul rigore scientifico, prevalenza tanto più notevole quanto più intenso e riformatore è stato e continua ad essere il movimento di idee nel campo degli studî storici, in tutti i paesi civili del mondo. Appare evidente che chi non ha una seria e profonda preparazione scientifica, chi è scarsamente informato della difficoltà enorme che qualsiasi ricerca storica offre allo studioso, chi non sa valutare esattamente lo sforzo tenace che la ricostruzione del passato richiede allo spirito dello storico, chi dell'Economia e del Diritto e del pensiero filosofico moderno non ha che nozioni vaghe e indistinte, anzi sospetti più che nozioni, crede di saperne abbastanza per «coltivare storia del Risorgimento». Generali pensionati e uomini politici, più o meno attivamente partecipanti alle imboscate e agl'intrighi della vita pubblica, piccoli letterati e piccoli eruditi di villaggio che nulla sanno e nulla forse sapranno mai dei fini e dei metodi di ogni ricerca storica dignitosa, gentiluomini di razza che hanno la fortuna di vantare degli antenati illustri e delle preziose raccolte di libri e di carte, medici, avvocati, uomini d'affari che hanno o credono di avere una irresistibile passione per le ricerche storiche, tutta questa gente rispettabile è diventata in pochi anni entusiasta della storia del Risorgimento e, quel che più importa, ha scritto e scrive dei libri, fa dei discorsi commemorativi, occupa con le sue proposte le sedute dei congressi, e si ritiene, forse, la depositaria autorizzata del sapere scientifico che alla storia dell'Italia nuova si riferisce. Evidentemente, molti non hanno fatta una semplicissima riflessione, che cioè non basta avere un certo interesse per le ricerche, né basta avere amato o amare con puro amore la patria. Se ciò bastasse, io credo che non solo l'Italia, ma le più grandi e le più nobili e colte nazioni del mondo ci darebbero tanti storici che.... non si troverebbe più un calzolaio o un contadino.

L'altra osservazione, connessa intimamente con la prima, è che gli studî di storia del Risorgimento sono ancora affaticati e dominati da una preoccupazione patriottica che, se può essere ed è una bella e nobile preoccupazione se volgiamo le attività del nostro spirito alla politica interna ed estera dello Stato, non può che determinare uno dei più profondi turbamenti possibili nella coscienza di chi si accinge alla ricerca della verità storica, e non può che essere deleteria alla produzione scientifica del nostro paese. L'apologia si sostituirà necessariamente alla serenità dell'indagine; le difese e le requisitorie prenderanno il posto della narrazione, cioè dell'analisi e della sintesi; le piccole pietose bugie saranno pienamente giustificate dall'amor di patria che tutto subordina, come tutti gli amori umani, alle proprie imperiose esigenze; piccoli fatti e piccoli uomini assumeranno proporzioni cospicue o addirittura gigantesche; piccoli e insignificanti episodî diventeranno manifestazioni stupende di un altissimo principio politico e morale. La esaltazione del particolare offuscherà la visione della realtà tutta quanta; la retorica scalzerà il parlar proprio; il romanzo storico risorgerà dal ben composto sepolcro manzoniano, ma il progresso degli studî storici sarà impossibile. E, si badi, nessuno desidera o crede che lo storico debba disporsi di fronte al passato con la stessa inanimata freddezza di un obbiettivo fotografico di fronte alla *vita*, sia paesaggio o persona; ché, anzi, comincia ad entrar nel patrimonio intellettuale di tutte le persone colte il concetto che lo storico vive i tempi e i personaggi che furono e perciò drammatizza, cioè vivifica e colorisce uomini e cose sepolti nell'oblio, e che, poiché egli è uomo e sente e soffre e ama e odia, l'opera sua sarà inevitabilmente, tinta del particolar colorito del suo temperamento, della luce del suo spirito. Ma qui si tratta di ben altro, si tratta cioè di affermare che *tutte* le preoccupazioni son contro la severità della storia, tutti gli stati d'animo passionali sono, per definizione, i peggiori nemici dello storico. L'aver dato, quindi, un «carattere ufficiale», cioè intimamente politico agli studî sul Risorgimento credo che costituirà la debolezza e la poca consistenza scientifica di quell'opera che si ispirerà a quel carattere; e credo altresì che lo strano concetto di insegnare agl'italiani ad amare la patria, che tanti dolori costa e tanto sacrificio, sia proprio il concetto che dovrebbe esulare dal campo delle ricerche. L'insegnamento — se ancora crediamo che qualche cosa la storia possa insegnare agli uomini, ahimè! — scaturirà dalle cose, dalla realtà scientificamente accertata, disinteressatamente esposta, vissuta e sentita dal nostro spirito che l'ha discoperta e restituita ai fremiti della vita.

***

Naturalmente, il consenso assoluto non è possibile su queste osservazioni, e non è escluso che si possano escogitare degli argomenti per dimostrare la ragionevolezza dei punti di vista che noi non crediamo di seguire. Ma molto probabilmente (e gli *Atti* del VII congresso della Società per la storia del Risorgimento ci dànno il diritto di pensare così) il consenso degli studiosi, e crediamo anche dei dilettanti e dei «curiosi», è concorde nel constatare che in Italia gli studî sul Risorgimento procedono attraverso difficoltà infinite, tali appunto da rendere possibile soltanto, forse, il dilettantismo. La Germania, l'Austria, la Francia, che hanno subìte nel secolo decimonono crisi formidabili e rivolgimenti memorandi, ammantano, è vero, del segreto più pudico e prudente le carte dei loro archivi, ma l'interesse politico non è stato mai così cieco da ostacolare gli studî storici di più delicata natura. È noto, anzi, che Bismark mise a disposizione del von Sybel i più importanti documenti dell'attività dello Stato prussiano, perché il grande storico se ne servisse.... Il Sybel, è vero, se ne servì da perfetto prussiano; ma questo non importa in questa discussione. L'Italia, invece, ha dichiarato pubblici soltanto i documenti anteriori al 1830! Come studiare la storia del Risorgimento? Il governo si riserba la facoltà di concedere, caso per caso, il permesso di consultare le carte posteriori al '30; ma

tutti sanno che un permesso siffatto non serve che a consegnare lo studioso alle paterne cure dei direttori d'Archivio, ai quali è giunto preventivamente l'ordine di non dare al ricercatore se non ciò che è «innocuo» e si può gridare dai tetti a tutti i passanti.... Si tratta di ricerche addomesticate che possono non aver nulla di comune con le necessità più gravi di una ricerca storica. Si tratta di un ordinamento poliziesco che soffoca, ottunde, snerva il lavorio dello storico, e, talvolta, lo rende assolutamente impossibile — se si pensa che, fra l'altro, è di una facilità incredibile che il servizio doganale degli Archivi italiani, in qualche luogo veramente divertente, crei al malcapitato studioso un'altra infinita serie di difficoltà d'ordine finanziario da scoraggiare e avvilire i più tenaci uomini di lotta. Se, infatti, voi volete studiare quanta parte ebbe la costituzione economica delle regioni italiane su la formazione unitaria, vi troverete senza dubbio di fronte ai dazieri-archivisti che pretenderanno da voi il pagamento di lire due per ogni ora di lavoro!

Si aggiunga, infine, che buona parte del materiale riguardante il Risorgimento italiano si trova all'estero. Notò già, due anni fa, questa difficoltà di ricerca il Bourgin, in uno scritto che è per questo rispetto veramente fondamentale, e l'ha notata in una delle sedute del congresso di Napoli il dottor Silva, con quella bella chiarezza che caratterizza tutte le cose sue. Non è possibile scientificamente studiare la storia del Risorgimento senza una ricerca sistematica negli Archivi stranieri, specialmente in quelli della Francia, dell'Inghilterra e dell'Austria; ma è proprio quello che finora non è stato fatto né, pare, si farà presto, poiché gli studiosi italiani sono poveri, quasi tutti, e non possono muoversi di casa senza che un provvidenziale aiuto venga in loro soccorso.

Lo Stato italiano non ha compreso finora né la sua missione né il suo interesse, in questo campo. Irretito in mille preoccupazioni poliziesche, non degne di una grande nazione che nulla, assolutamente nulla, ha da temere dalla storia del suo passato più recente, continua a vietare agli studiosi lo studio dei documenti di quasi t... il periodo del Risorgimento, e continua a non occuparsi affatto di quel che io credo sia uno dei suoi più elementari doveri, della creazione cioè di qualcuno, almeno, di quegl'istituti storici all'estero, che tanto sussidio e decoro arrecano agli studiosi stranieri in Italia. Se la Società per la storia del Risorgimento non saprà indurre lo Stato a dichiarare pubblici almeno i documenti fino a tutto il 1849, e a fondare a Parigi, a Vienna, a Londra dei centri di studi italiani, la storia del Risorgimento continuerà ad essere studiata dai dilettanti, con metodo.... sommario e con l'unico risultato tangibile di rendere necessario un radicale rifacimento del lavoro compiuto. L'amor patrio, che tanti nobili propositi determina, può bene determinare nella Società il proposito di lottare con tutte le armi per il conseguimento di un fine che è, nello stesso tempo, scientifico e pratico, per l'attuazione di un programma che sarà decoro della storiografia italiana e omaggio devoto alle glorie più pure del nostro paese.

Romolo Caggese.

LA GELOSIA

Sull'alta terrassa a vetri multicolori, in faccia alla conca di Zurigo attraversata dai brividi d'oro della Limmat e della Sihl, ove si rifletteva in luce falsa un tramonto sparso di caotiche nubi rossastre, io leggevo alla mia compagna una novella italiana.

Nella breve prosa di un'eleganza rapida, agile, ma piena di muscoli, lo scrittore aveva disegnato — così, alla brava, due tratti e l'anima, uno schizzo in penna di Helleu — la figurina d'una donna felice.

Io leggo bene, quando ciò che leggo mi piace: non una sfumatura delle delicate pagine sfuggì alla mia voce e alla sensibilità dell'ascoltatrice. Quando ebbi finito, ella, colle mani intrecciate sulle ginocchia, col fiero mento teso in avanti e lo sguardo perduto verso la linea fosca e scheletrica delle foreste del Dolder, disse, piano:

— Ha ragione d'esser contenta, quella donnina. Ha ragione, perché ama suo marito. Meglio che — *contenta*, — si potrebbe dire — *fortunata* —. Noi non siamo padroni dell'amore. —

Trasse dall'inseparabile borsetta barbara, di cuoio rosso impresso a croci greche d'oro, un foglietto di carta giapponese e un pizzico di tabacco biondo: rotolò agilmente una sigaretta e me l'offerse per consuetudine, senza stupirsi al mio solito gesto di rifiuto: l'accese, e si mise a fumare, socchiudendo le ciglia lunghe.

Per me, ella era ancora un enigma. Stava all'albergo da un mese: nessuno sapeva donde venisse. Mi piaceva, e m'inquietava. Non più giovine, non ancor vecchia, attraversava quel bizzarro periodo, turbato e turbatore, nel quale la donna può apparire, nel medesimo tempo, vecchia e giovane, a lampi. Guizzi d'acciaio balenavano ne' suoi aspri capelli neri: rughe sottili si formavano fra il collo e la mascella, disegnandosi più nette al volger del capo, in quel punto spietato che porta ed indica il segno infallibile dell'età. Ma gli occhi oblunghi parevan di velluto, e la bocca poteva ridere senza paura, con trentadue forti denti serrati.

— Anch'io — mormorò, dopo un silenzio di qualche minuto, come parlando a se stessa — anch'io, come quella donnina, ebbi un marito che si compiaceva di condurmi nei negozi di mode, spendendo con gioia centinaia di lire in un cappellino, che però doveva piacere a lui; in un abito, che però doveva esser bello ed elegante secondo il suo gusto. Io ero la bambola che lui adornava: oh!... una bella bambola, ve l'assicuro. Veramente, io adoravo il bianco, il grigio, le tinte tenui, le fogge discrete, i cappellini leggeri. Lui, invece, preferiva il rosso antico, il turchino cupo, i contrasti di colori, i larghi Gainsborough piumati di nero. Com'era naturale, io non dovevo portare che i suoi colori e le sue forme. Diamine!... Chi spendeva era lui. A me pareva di amare mio marito, allora. Mi ero — cioè, mi avevano — sposata senza dote, ed egli maneggiava milioni. Intorno a me si bisbigliava: Come è stata fortunata la piccola Marika!... — Poi, bel cavaliere, robusto come un barbaro, a cavallo un centauro, al tiro un campione, in società un parlatore squisito. Non potevo, tuttavia, liberarmi da un oscuro malessere, da un senso come di aver perduto qualcosa di prezioso, che mai più mai più avrei potuto ritrovare.... Quel «qualcosa» era me stessa.

Io appartenevo a lui, avevo l'obbligo di pensare come lui, di adornarmi secondo il suo stile, di uscire quando a lui ne veniva il capriccio, di leggere i libri da lui stesso scelti, di dirgli di sì quando il mio cervello avrebbe così spontaneamente gridato: no. Mi aveva comprata, ero cosa sua. Il suo modo abituale di cingermi col braccio le spalle, attirandomi a lui, mi vuotava l'anima a un tratto, lasciandomi smarrita, senza volontà ma anche senza gioia — un piccolo niente che soffriva.

Egli si accorse di quella mia inconscia resistenza, e se ne irritò. E cominciò a farmi del male, così, pel piacere di farmi del male.

La mia cameriera mi aveva portato un gattino, un delizioso gattino bianco con una stella nera in fronte, che io m'ero messa a viziare, da quella bambinona che ero. Ingarbugliava le sete de' miei ricami, giocherellava colla catenella del mio orologio e colle mie collane di perle, mi mandava in estasi colle sue mossette feline, colla sua morbidezza di pallottola calda. Un mattino, mentre me lo tenevo stretto al petto, vezzeggiandolo infantilmente, susurrandogli in cantilena cento sciocchi nomignoli di carezza, — e lui faceva le fusa, tutto in un gomitolo — mio marito sopraggiunse, d'un tratto me lo strappò dalle mani, e lo lanciò dalla finestra nel giardino.

Un altro giorno mi sorprese a parlare con un giovane operaio elettricista, quasi un ragazzo, venuto per tramutare alcuni fili, e la posizione d'alcune lampade, nella camera da letto. Lo interrogavo, curiosa della sua esistenza di povertà, colpita dall'espressione energica e pensosa del suo volto malaticcio; ed egli stava rispondendomi che la sua felicità era di assistere, la sera, ai corsi di lingue straniere del Circolo Filologico, e, la domenica, alle conferenze dell'Università Popolare; e che gli sarebbe tanto piaciuto di imparar bene l'inglese e d'emigrare nel Canadà.... — quand'ecco, mio marito entrò, fissandolo duramente, costringendolo con le tenaglie dello sguardo a rimettersi al lavoro: e ordinando a me, con un cenno, di entrare nella sala vicina. Non vi descrivo la scena che ne seguì, di violenza cieca, d'ingiurie malvage che io subii senza udirle, ridotta ad un miserabile straccio umano, senza pensiero e senza sentimento.

Da quel momento odiai mio marito. So che molti dicono: La gelosia è una prova di amore. Io lo nego. La gelosia non è che una brutale forma di tirannide. O, se volete, una malattia. Ma a furia di chiamar malattie tutte le storte manifestazioni dello spirito umano, noi finiremo col lasciar la destra, per la strada, agli assassini. Anzi, abbiamo già cominciato; perché non si uccide solamente colla pistola o col coltello. Che ne dite?... —

... Scosse la cenere della sigaretta fuor del parapetto della terrazza, e si passò l'altra mano fra i capelli. Sollevata così, la ricca chioma scoperse una fronte alta e volontaria, e altre ciocche quasi bianche, celate dietro le tempie. Due placche rosse le erano salite agli zigomi, e gli occhi ardevano.

— Un anno dopo, mi nacque un bambino. Urlai di strazio, per metterlo al mondo, tutto un giorno e tutta una notte. Riposavo, finalmente, abbandonata in quel languore di delizia, in quella specie di soavissimo dissolvimento di tutto l'essere che solo le puerpere conoscono. Fu in una di quelle ore d'estasi che la voce di mio marito mi bisbigliò nell'orecchio: — Dimmi la verità, Marika. Ti perdono, se mi dici la verità. Mi puoi tu giurare che il bimbo sia mio?... —

Perdetti i sensi. Il giorno dopo, con febbre altissima e delirio, mi si dichiarava una flebite. Infermiere tenerissimo ed instancabile, mio marito non si staccò mai dal mio capezzale: ah, che fui proprio cosa sua, in quell'altalena fra la vita e la morte!... Ed io guarii; ma il bambino morì, pochi mesi più tardi. Sono convinta che, se fosse vissuto, egli l'avrebbe adorato. Non aveva mai alluso alla vergognosa scena — e pianse, pianse, sul lettino del bimbo spirato, mentre io rimanevo muta, estatica, senza lagrime, un sasso: e pensavo: Meglio così. — Le pure sorgenti della mia maternità, egli me le aveva avvelenate per sempre.

E gli anni passarono. Se avessi posseduto una sostanza mia, o un'arte dalla quale trarre guadagno, mi sarei divisa da mio marito. Ma che cosa potevo fare?... dove andare?... a qual lavoro adattarmi, avvezza com'ero ad una vita quasi principesca?... Non avevo ragioni sufficienti per chiedere la separazione legale. Non avevo contusioni da mettere a nudo dinanzi agli avvocati ed ai giudici. La mia povera anima, sì, era tutta contusa e sparsa di lividure; e mi pareva di vederla talvolta, staccata da me, ignuda e misera e senza difesa, come una piccola mendicante. Mio marito continuò ad accompagnarmi nei negozi di mode, a coprirmi di belle vesti e di bei gioielli, a mettermi in mostra nei palchetti di teatro, in carrozza, in automobile, accusandomi a tu per tu (cogli estranei non si tradiva mai) di esser l'amante di tutti gli uomini che entravano, sia pure come comparse, nella cerchia della nostra vita. Accusò suo cognato. Accusò un ufficiale. Un vecchio ingegnere. Un giovine medico. Un avvocato. Lo *chauffeur*.... Forse ci si divertiva, lui, nel terribile gioco. Mi vedeva con piacere, forse, tremare e piangere, e gridare: No!... no!...

Quando, stanca di lacrime e di singhiozzi, mi abbandonavo senza forze, invocando compassione, stringermi fra le braccia, così colpita e dolorante, era, forse, per lui, la più squisita delle voluttà....

Ma io m'indurii, a poco a poco, e non trovai più in me la possibilità delle lagrime. Gli rispondevo, cogli occhi fiammeggianti, colle labbra violette d'ira. Si svolsero fra noi scenate quasi feroci.

Non distinguevo più fra la morale che mi era stato insegnato di seguire e la legge della mia difesa personale. E mi presi, infine per provare, un amante. Oh, la gioia d'ingannar mio marito, di raggirarlo col raggiro che lui stesso mi aveva rinfacciato, di abbassarmi ad un tratto al livello delle cattive donne alle quali egli mi aveva, ingiustamente, paragonata!... Non per amore, sapete?... Io non ero più capace di amore: ogni gentilezza era paralizzata in me: solo, un'arsura inutile e stupida di vendetta covava nelle mie vene. — Hai creduto che ne avessi tanti, non è vero?... Ebbene, sì, guarda, ne ho uno!... —

Ebbi il folle coraggio di urlargliele in faccia, queste parole, una delle solite notti in cui, rientrati dal teatro, egli ricominciava a snocciolarmi l'insultante litania delle leggerezze non commesse e degli amanti immaginarii. E mi scagliai pazzamente incontro alla sua ira, volendo, nel mio parossismo, che quest'ira fosse giusta almeno una volta; certa, certissima, che egli mi avrebbe strangolata sull'atto. Ed ero lì, provocante, imperterrita, pronta a spiattellare il nome dell'altro, a confessare i particolari e tutto, a straziarlo alla mia volta con unghie più affilate dei coltelli.

Ma lui non mi prese per la gola. Non mi strappò di bocca nessun particolare. Cadaverico, tremante, col terrore della mia colpa negli occhi, aggrappandosi ad un mobile per non cadere, non seppe altro che balbettare: — Tu, Marika, tu!... Hai fatto questo, tu?...

— Capite?... *Mai* una volta quell'uomo aveva creduto alle cause della sua gelosia. *Mai* una volta aveva creduto alle infedeltà delle quali mi aveva accusata. La verità, ora, lo fulminava. Per tanti anni mi aveva fatta soffrire, così, per assecondare un suo perverso istinto, per sentirmi dibattere e sussultare, *innocente*, sotto l'accusa ingiusta. Adesso, davanti a me più forte di lui, e forte soltanto perché avevo commesso una mala azione, pativa, realmente, tutte le pene del mondo; e batteva i denti, immobile. — Di' che non è vero!... di' che non è vero!...

Non potevo dirlo, io, che non era vero. Nessuno avrebbe potuto trattenere sulla mia bocca la verità. Sgorgava dalle labbra frenetiche, come una fontana di sangue. E con essa il rimpianto della vita che avrebbe potuto essere così bella, dell'anima che avrebbe potuto conservarsi così pura, di tutto ciò che di sacro era stato brancicato, sporcato, guasto. A stremo di forze, mi afflosciai sul tappeto — e non seppi più nulla. Un mese dipoi, ritrovando la ragione dopo una febbre cerebrale che mi aveva condotta quasi alla bara, scorsi coi miei poveri occhi appannati da un velo il volto di mio marito chino sopra di me. Come mutato mi pareva!... Smunto, ansioso, trasfigurato dalla pietà, infinitamente più dolce. Io non riuscivo ancora a connettere un'idea coll'altra: ero simile ad una bolla d'acqua a fior d'un pozzo profondo. La ragione psichica del male, però, restava, viveva dentro la mia coscienza. Quando mi fu possibile di parlare, mormorai in un soffio, volgendo un poco, verso l'uomo immobile, la testa che mi doleva: — Perdono! — Lo chiedevo, o lo concedevo?... Non so. Certamente passò in lui, come passò in me, in quell'attimo, la sensazione ingannevole ma soavissima che una vita nuova poteva ricominciare per noi. —

***

— E.... ricominciò?... — osai domandare, dieci minuti dopo, alla mia compagna, che s'era rinchiusa in un improvviso, pesante mutismo.

— Oh!... che dite?... nulla ricomincia. Si crede, di poter ricominciare. In qualche modo bisogna ben vivere, non è vero?... Così, anche noi abbiamo raccolto i cocci rotti, e cercato di riappiccicarli insieme, con una colla di nuovo genere: la reciproca pietà. Ma guai a mal principiare!... Calmi ed uniti in apparenza, a somiglianza di altre centomila coppie che intorno a noi si sfregano spalla a spalla fino ad averne la carne piagata, abbiamo condotto a doppio guinzaglio l'esistenza, finché sopravvenne la morte a liberare uno dei due.... La morte corporale, dico. L'*altra morte* era già in noi da un pezzo, quantunque nessuno se ne avvedesse. Il mondo è pieno di ombre che fanno finta di vivere. Guardate, non v'è più una nube nel cielo adesso.... Non avete freddo?... Chiudetevi bene nel mantello.... e datemi un fiammifero, per favore. —

Accese un'altra sigaretta, e si rimise a fumare; mentre le stelle del cielo e le stelle elettriche sulle sponde del lago e dei due fiumi sbocciavano insieme, nella calma della prima sera.

Ada Negri.

L'Insonne

di Amalia Guglielminetti

Quante volte, a proposito di poesia femminile noi abbiamo lamentato l'insincerità della sua ispirazione? Se, una poetessa, osasse — abbiamo sempre ripetuto — rivelarcisi tutta distogliendo gli occhi dalle interpretazioni che della sua anima hanno dato gli uomini, quale fresca sorgente di nuove e acute sensazioni! V'immaginate Aspasia conscia di «ciò che ispira ai generosi amanti la sua stessa beltà» o rivelante i secreti motivi delle sue arti di «dotta allettatrice»? Amalia Guglielminetti ha voluto nell'*Insonne* (Milano, Fratelli Treves, ed.) avere il coraggio di questa franchezza, e il suo libro è pieno di femminilità, per quel che ci rivela di ardori erotici, e anche per quella eccessività, che pare essere uno dei caratteri, alle volte, dello spirito femminile. Si dice della corruzione degli ottimi che è pessima, e si potrebbe *forse* egualmente affermare della sincerità femminile che essa varca ogni segno quando sente il bisogno di affermarsi completamente. Varca ogni segno in questo senso, che per apparire più sincera, carica forse le tinte della realtà; e molte volte la spontaneità cede il passo ad un puro e semplice atteggiamento letterario. Il procedimento, è vero, pur essendo in gran parte spiegabile col sesso, non gli è assolutamente proprio: è lo stesso che rende meno attendibili certe pagine delle *Confessioni* di Gian Giacomo Rousseau; ma ha le sue seduzioni.

Per questa ragione noi tendiamo curiosi gli orecchi ai versi che ci cantano l'elegia di colei che non trova pace «e pur sempre con nuova speranza a cercarla s'avvia», che ci promette di dirci senza ipocrisie il suo bene come il suo male «con la voce più eguale e con il respiro più fermo»; e se una piccola delusione ci coglierà alla fine, non ne faremo troppo carico alla poetessa che ci ha dato di sé tutto ciò che ella poteva: non certamente quello ch'essa pareva prometterci. Noi lettori eravamo preparati a cogliere il segreto di un'anima insonne e di un cuore che ci si assicura è diventata una «fonte inaridita», eravamo disposti a scendere nei segreti più profondi di uno spirito di donna e a cogliere alle loro scaturigini le cause di un grande dolore nascosto e di un'amara ironia palese; disposti insomma ad assistere alle vicende di una tragedia interiore. Invece passiamo da una serie ad un'altra di esperienze puramente erotiche che non hanno quasi che una sola ed unica derivazione, quella «dell'uman bisogno che più rassomiglia alla fame», ed assistiamo per la milionesima volta allo spettacolo di quella amarezza che lasciano sempre dietro di sé i sensi placati. Eppure la poetessa o la donna — poiché nel libro le due personalità vogliono fondersi in una sola figura — è stata guidata nella sua avventurosa vicenda da un concetto che l'autrice si compiace di chiamare ardito. Essa ammonisce — e pare che spii sul nostro viso la meraviglia che provoca la sua arditezza —:

> Conoscere si deve. La conoscenza più intensa
> della vita compensa della sua parabola breve.
>
> D'uopo è saperne il bene exiguo e il moltissimo male,
> pensar che la fatale sazietà del cuor sopravviene
>
> Non rifiutare offerta né prova sia pur periglioss
> oprar senza posa per foggiarsi un'anima esperta,

Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu? — si chiederebbe il buon Orazio. Tutta la scienza del bene e del male di Amalia Guglielminetti non oltrepassa — ahimè! — la cerchia, non dirò delle pareti di una casa, ma di una stanza della casa stessa, o al più della piccola distesa di verde che troviamo ogni tanto tra gli annosi alberi di un bosco, il letto di tenere erbette come diceva Lodovico Ariosto. Non che un'anima tragica abbia bisogno, per rivelarsi di un più grande spazio: gliene basta una minima parte per empire di sé tutta la terra; ma quando nelle angustie di un luogo qualunque si trova un corpo sofferente e per di più un corpo avido di esperienze, è facile immaginare che la povertà dei risultati, anche molteplici, è di una monotonia sconfortante. Ci si potrebbe chiedere come mai la poetessa abbia potuto resistere, nelle quasi duecento pagine del suo volume, a dirci sempre la medesima cosa, e potremmo facilmente trovare la risposta nell'artificiosità letteraria la quale può prolungare a piacere i limiti naturali che trova in se stessa l'ispirazione, e nell'illusione che l'autrice ha continuamente di scambiare i movimenti della sua carne con quelli della sua anima. Di quest'ultima parola è un abuso veramente straordinario in tutte le cosiddette «elegie»; ma se ne parla discorsivamente sempre. Quando alla pura affermazione teorica succede la rappresentazione artistica (e qualche volta questa è efficace e viva) allora noi ci troviamo sempre invariabilmente dinanzi agli eccitamenti, ai fremiti, alla stanchezza e alle ripulse della carne. La poetessa può forse illudersi che si tratti di misteri della sua psiche e comunicare la sua illusione a qualche ingenua ed inesperta anima di fanciullo sognante, che le domandi perché ella abbia «gli occhi sì grandi, così ombrati di sfumature viole»; può credere ella stessa e far credere che i suoi occhi son dilatati dall'ombra vasta delle notturne insonnie, e che essi sono «urne ricolme di vita vegliata»; ma ad un attento, ad un mediocre ricercatore di sensazioni non sfugge che quell'ombra di viola ha una ragione assai semplice: vita vegliata, senza dubbio, ma non densa di oscurità interiori, e non solcata di bagliori egualmente interiori.

Forse la poetessa ha avuto nella sua vita un non felice destino. Gli uomini che hanno maturato la sua esperienza non hanno disgraziatamente contribuito ad acuire quel senso della «divina curiosità», come essa ci dice, che fa qualche volta capolino dal fondo della sua anima. Coloro nei quali essa si è imbattuta sono ordinariamente assai stupidi, belli e giovani, ma che al di fuori della loro bellezza non hanno altro e non provocano in lei altro che quell'inevitabile scontento che ha sempre la voluttà quando dagli occhi nostri è caduta la benda che nascondeva la mèta del nostro desiderio. E così assistiamo senza interruzione al giuoco di un gatto che si slanci continuamente su un topolino che è già morto e che pare sfuggirgli solo perché le sue zampine lo buttano ogni tanto lontano da sé. È un puro esercizio, un semplice susseguirsi di movimenti privi di interesse, perché mancanti di un vero contrasto. E a queste piccole e facili prede afferrate e lasciate, con continua instabilità, e che costituiscono il materiale della sua esperienza la poetessa getta ogni tanto negli orecchi una grande parola; il mistero della sua anima insaziata. A noi sembra di vedere ogni tanto aprirsi nella meraviglia gli occhi di uno stupido efebo, quando sente che egli si è imbattuto in una delle donne più straordinarie che mai abbiano attraversata la sua via; la donna dalla doppia anima:

> l'una che appar proterva, ma che si abbandona e s'illude
> l'altra che in sé si chiude, spettatrice scettica e osserva,

la donna, anzi, nel cui cuore sono raccolti «infiniti cuori di donne», e delle quali essa esprime l'essenza squisita. A queste che sono semplici parole, l'efebo pare che via via si esalti e si turbi: ed è naturale, poiché capisce tanto poco. Ma le parole bastano a creare nella poetessa l'illusione che quell'atteggiamento è provocato dalla intensità della sua vita:

> È la mia intensa vita ciò che in me t'esalta e ti turba;

un'illusione a cui partecipano soltanto e la donna e il suo amato, ma a cui il lettore è perfettamente estraneo, perché non ha mai sentito echeggiare nelle pagine del libro un solo accento rivelatore di un movimento profondamente interiore.

C'è nel libro questa superba ambizione, ma nel fatto esso è la testimonianza di una lussuria continua con tutti i suoi scomposti ed illogici movimenti, ai quali è assegnato come causa ultima una profonda ansia psicologica che noi non arriviamo mai a cogliere. La vita, e specialmente quella dell'amore allora ci interessa quando essa è non soltanto rappresentazione, ma anche interpretazione. Nella Guglielminetti non c'è che solo il primo aspetto di essa, e non di rado è vivo: il senso vi palpita con le sue acutezze e con i suoi languori, ma riesce poi di un tedio mortale alla fine. Essere sempre spettatori del medesimo atto non accresce per nulla la nostra particolare esperienza, non crea in noi nessuno di quegli stati che sono ricchi di echi e di consensi. Parole per accrescere l'intensità del fatto erotico e non altro. Un grande dolore è in fondo a tutta la lussuria di queste pagine, almeno così ci assicura la poetessa; ma quando essa si prova a farci

partecipi di questo ripiegarsi dell'anima su se stessa, vi dirà delle cose di questo genere:

> Calmati anche una volta, mio dolore, in me t' accovaccia
> come belva che giaccia sopra il suo torpore ravvolta.
>
> Strappa l' unghiuta branca da questa mia debole carne
> non accanirti a farne più scempio: essa è già tanto stanca!
>
> Lascia, o triste belvetta, ancora un po' troppo selvaggia
> ch' io ti trascini saggia pel mondo al guinzaglio costretta....

e così di seguito sino alla fine dell'elegia, sempre parlando della belvetta, che ora è accarezzata, ora incitata a placarsi, ora ad accosciarsi ai piedi della poetessa. Invece di un grido che finalmente speravamo di sentire uscire da un'anima di donna ecco che colpisce i nostri occhi la descrizione retorica una barocca immagine di animale feroce tenuto al guinzaglio. L'artificiosità del procedimento spiega tutta l'insufficienza dell'autrice a scendere nei penetrali dell'anima. Altro che per immagini retoriche fredde, strampalate hanno parlato i poeti che hanno veramente saputo esprimere il dolore! E non affermo che il dolore non sia vero. Il libro vuol essere sincero e sarà; ma è artisticamente falso; e ciò è quello che a noi naturalmente ripugna. Può darsi che una donna si senta più o meno triste; ma è affar suo, è affare delle sue piccole o grandi contrarietà quotidiane; ma quando vuol comunicare a noi il tedio della vita in una espressione d'arte, allora non può scuoterci con pure e semplici affermazioni, o con fredde similitudini:

> Son come onda di mare selvaggio che s' urta allo scoglio,
> e il mio breve cordoglio come il mar profondo mi pare

Sarà così, diciamo, ma non risentiamo dentro di noi nessuna impressione. E se leggiamo ancora:

> E il mal ch' oggi m' assale più forte è un mal senza rimedio!
> è della vita il tedio il mio grande piccolo male

rispondiamo ancora: sarà, perchè l'autrice ce ne dà l'assicurazione; ma siamo perfettamente estranei a questo suo sentimento. Noi sentiamo soltanto l'artifizio della rappresentazione, come abbiamo colto l'artifizio dell'espressione nella forma che hanno queste elegie. Quelle quartine di settenari e di novenari alternati nella loro successione e nelle rime, che non si sa perchè sono uniti a formare un distico di due esametri, sono la miglior riprova del nostro giudizio. Del distico l'autrice non ha il senso intimo, come non ha il senso di quel che sia l'esametro nel suo vasto periodo ritmico. Una monotona strofa sempre eguale è dissimulata sotto l'artifizio della composizione tipografica e non altro. È una disposizione fatta soltanto per gli occhi; come per parlare al senso soltanto è tutta la materia del volume. I due fatti fatalmente si corrispondono. Ma noi dobbiamo distruggere nei lettori quell'illusione che le parole e i procedimenti artistici della poetessa possono creare in loro: che ci troviamo, cioè, in presenza di una poetessa che ci riveli un qualche movimento dell'anima e che ci dia nel verso un'armonia più complicata e più profonda che quella di una monotona strofetta ripetutamente gettata in una solita ed unica forma.

G. S. Gargàno.

Heinrich Schütz

André Pirro, il valoroso musicologo dell'antica musica tedesca protestante e delle sue origini, già assai popolare pei suoi studi su Bach, ci ha dato un altro forte saggio della sua profonda conoscenza storica intorno all'epoca che dal rinnovamento musicale italiano (fine del secolo XVI) va fino a G. S. Bach (principio del secolo XVIII) e ci ha anche dato un altro simpatico frutto della sua predilezione per quella gloriosa schiera di musicisti tedeschi che, pur apparendo da prima pedissequi imitatori della grande rivoluzione musicale italiana compiuta dal Palestrina, dal Frescobaldi, dal Monteverdi, dal Carissimi, dal Pasquini, dagli Scarlatti ecc. ecc. in realtà erano come i preparatori di quella futura egemonia musicale tedesca, preludiata dagli Scheits, Schein, Froberger, Schütz, Buxtehude ecc. e finalmente inaugurata su basi incrollabili dal colosso di Eisenach. Il Pirro ha infatti scritto, quasi a seguito e a compimento della sua «Estetica di G. S. Bach», della sua *Vita e opere* di quest'ultimo, del suo *Dietrich Buxtehude* ecc. ecc., uno studio storico ed estetico preciso, serrato, denso di notizie e assai piacevolmente condotto, su Heinrich Schütz (1), il musicista che vissuto appunto dal 1585 al 1672, ebbe la fortuna di fiorire in un tempo in cui l'Italia, raggiungendo l'apice della sua meravigliosa egemonia musicale, rappresentava per l'Europa intera la sorgente inesauribile in cui trovavano alimento tutte le nuove civiltà musicali europee, come la spagnuola (si ricordi l'influenza di Palestrina sul Victoria!), la francese e quella scuola destinata più tardi a trionfare su tutte, la tedesca. A dire il vero lo Schütz (come molti musicisti tedeschi anche posteriori), non risentì delle scuole italiane che l'influsso di quella veneziana, scuola nella quale nomi celebri come Giovanni Croce e Claudio Monteverdi si raggruppano intorno alla breve ma famosa dinastia dei due Gabrieli, di cui Giovanni, nipote del grande Andrea, fu come il direttore della giovinezza musicale di Schütz. Tuttavia, sebbene non siano ancora messe in luce con certezza storica le reciproche influenze delle diverse scuole italiane, fiorenti o nascenti in un'epoca in cui questo nostro paese, vera fucina allora di rinnovanza musicale, poteva permettersi il lusso d'inventar generi musicali nuovi come il melodramma a Firenze, tenere organisti come Frescobaldi a Roma, e maestri di cappella come Claudio Monteverdi a Venezia, tuttavia, dico, si può affermare senza tema d'errore che quel musicista straniero il quale fosse venuto a formarsi in qualunque città dell'Italia, era impossibile che non risentisse, da qualsiasi punto della penisola, la totalità piena e ovunque progressiva, dell'immenso fervore di novità musicale propagantesi da una corte all'altra degli stati italiani ed espandentesi per tutto il mondo civile.

Comunque fu a Venezia che il non poi troppo giovane Schütz (vi andò a 24 anni e cioè dopo aver studiato legge all'Università di Marburgo) fu mandato a studiar musica dal suo protettore Maurizio langravo di Hesse-Cassel. Heinrich era veramente dai suoi parenti destinato alla legge. Tuttavia il caso e le sue magnifiche disposizioni musicali fecero sì che in mezzo a titubanze innumeri e anche dolorose egli potesse, però non prima dei 30 anni, esser del tutto musicista. C'è quasi da indurre da questo fatto assai significativo che nella Germania d'allora i giovani borghesi che avessero disposizione alla musica, si trovassero a un dipresso nelle condizioni dolorose e avantaggiose in cui trovansi oggi i giovani italiani; cioè ostacolati da un vero e strano odio dei parenti verso la musica, ben diverso dalla anche troppo eccessiva simpatia con cui oggidì gli stessi tedeschi incoraggiano quei loro figli che dimostrino una qualche disposizione musicale, sulla quale a volte assai comicamente tutti i membri della famiglia stanno soffiando come su un focherello che stenti ad accendersi. Ma a tempo di Schütz le parti dovevano essere inverse. Era in Italia che tutti si davano alla musica per la quale, allora — ohimè, soltanto allora! — si faceva fior di quattrini. In Germania, viceversa, dove le corti non erano paragonabili in ricchezza e anche in tradizioni alle nostre, molto probabilmente doveva esservi un certo scetticismo da parte di alcune caste di cittadini verso la musica; o, se non altro, i musicisti giovani della Germania per acquistare il *cachet* necessario, erano obbligati, per formarsi, a venire da noi; tal quale come oggi tocca a fare ai musicisti italiani coll'andarsene all'estero.

Ma lo Schütz potè esser mandato dal langravo di Cassel a studiare a Venezia. Meravigliosa di potenza di arti di coltura di civiltà umana, trionfava allora Venezia. Io non mi so immaginare senza un brivido di misteriosa nostalgia storica questa Venezia carica di ricchezze e di bellezze favolose, questa specie di giardino florido di fiori marmorei sbocciati per incanto attraverso a un lago d'acque glauche, questa affascinante e strana città dove al modo stesso che la pittura era potuta giungere, quasi direi, al delirio sensuale del colore, la musica doveva pur giungere all'intensità suprema della suggestione calda e trascinante raggiunta per mezzo dei prodigi d'un'armonia, d'una polifonia e d'una melodia fino ad allora sconosciute. Non per nulla Riccardo Wagner come ha scritto il D'Annunzio «nel silenzio dei canali.... aveva udito passare il più ardente soffio delle sue musiche: la passione mortale di Tristano e Isolda». L'essenza stessa di Venezia è ardore di vitalità: come dalla sua pittura i pittori stranieri, così i musicisti stranieri dovevano essere avvolti dalla sua musica come da una vampata d'entusiasmo.

E in realtà il Pirro, su testimonianza di cronisti e di scrittori del tempo, ci descrive la potenzialità straordinaria della tecnica musicale veneziana dei secoli XVI e XVII analoga alla tecnica potentissima della pittura del Tiziano e del Tintoretto. Scrive anzi a questo proposito il Pirro: «Nelle similitudini musicali che egli escogita per descriver meglio la *Crocifissione* del Tintoretto, il Taine, per divinazione, scuopre le qualità stesse di Andrea Gabrieli; è infatti nei suoi *mottetti* che si riscontra un' *armonia grandiosa sostenente un canto pieno e lucido*, e quando raggruppa le voci, e le coordina simmetricamente, il musicista distribuisce gli elementi della sua composizione, come il pittore quelli della sua rappresentazione: per il Taine, una parte della *Crocifissione* si dispiega *come un coro che corrisponde a un altro coro*». E l'Ambros (il musicologo sempre citato dal Pirro) scrive nella sua *Geschichte der Musik* di scoprire nelle opere di Andrea Gabrieli «lo splendore, la ricchezza, il colorito magnifico, e quella folla innumerevole di figure moventisi nella luminosità dell'aria, che noi vediamo nei possenti quadri dipinti nelle chiese sugli altari dai pittori veneziani dello stesso tempo».

Ora è addirittura commovente la figura di questo semplice, rude, cavalleresco giovane tedesco che per quanto trascinato nelle pompe e nei piaceri delle feste veneziane, non dimentica un istante solo, ardente e perseverante com'egli è, lo *Studium Musices* a cui si vota (son sue parole) con un' *accanita applicazione*, e tutto ciò in mezzo all'azione corrompente che doveva esercitare su di lui, barbara natura del nord, quel lembo italiano d'Oriente, e tutto ciò ancora in mezzo agli spaventi quasi tragici che durante interi anni egli provò temendo di non potere non dico emulare, ma neppure assimilare la ricchezza della tecnica posseduta e continuamente e audacemente ingigantita dal suo maestro Giovanni Gabrieli. E penso che quanti son oggi giovani che vogliano darsi tutti alla musica in un paese come l'Italia, dove le più alte tradizioni della loro arte sono disperse e confuse da una mediocre schiera di operettisti che passano per i rappresentanti della musica nazionale, facilmente comprenderanno l'ansia purissima di questo giovane barbaro, da un paese deserto ancora dalle muse più civili disceso in una terra ove queste muse parevano gareggiare nel porgere i loro doni più soavi e più preziosi. La stessa ansia e la stessa disperazione che coglieva lo Schütz in Italia, coglie oggi chi di noi, abituato alla gretteria del nostro povero ambiente musicale italiano, si trovi a un tratto lanciato all'estero, nel *mare magno* d'una civiltà musicale di primissimo ordine.

Ma il barbaro con la sua tenacia seppe trionfare. Nella seconda parte del suo studio, il Pirro fa una chiara esposizione e descrizione delle composizioni schütziane, attraverso la quale la bellezza dell'opera di questo da noi quasi ignoto compositore sentesi fraterna a quelle tante opere tedesche di Bach e dei predecessori in cui la rude possente anima germanica pur avvicinandosi alla sua completa individualità nazionale già destata dalla ribellione religiosa del protestantismo, si esprime con forme (tanto letterarie che musicali) ancora *latine*. Lo Schutz infatti riesce a trapiantare lo *stile recitativo* e tutte le conquiste ultimissime della musica italiana nel suo paese, conquiste che egli ammira con tale convinzione da sentire il bisogno, venti anni dopo il suo primo viaggio a Venezia, di tornarvi onde rimettersi al corrente del progresso compiuto dagli infaticabili novatori italiani. Non sembra anche in ciò di leggere la futura biografia di qualche nostro moderno musicista che ogni tanto senta il bisogno di andare all'estero, non a perdervi la propria personalità e ad abdicarvi alla propria nazionalità (come dicono i maligni) ma ad impregnarvisi dei progressi di un'arte nella quale purtroppo l'Italia oggi non splende davvero per il primato?

Nè lo stesso Schütz nei suoi due viaggi in Italia sciupava la propria personalità, o abdicava alla propria nazionalità. Sebbene il suo linguaggio musicale sia come il linguaggio letterario tedesco allora di moda, tutto riboccante di latinismi, il fondo della musica schütziana è profondamente tedesco. V'è, del tedesco, il rude, barbarico, guerresco, talvolta irruentemente giocondo, desiderio di dominio nella vita, e vi sono quei profondamenti religiosi nel mistero che fanno dei mistici tedeschi gli spiriti più contemplativi che forse siano esistiti, nonché quegli strani abbandoni sentimentali che poi trionferanno nei più tedeschi musicisti che siano esistiti sì per la forma, ormai completamente esente dai latinismi, che per il contenuto: voglio dire Wagner e Schumann. Al modo stesso che i contemporanei di Beethoven, i contemporanei dello Schütz sentivano nella vigorosa allegrezza che gonfia maestosamente le di lui *sinfonie sacre* e le di lui rappresentazioni sceniche, un'eco ampia della loro natura robusta e gioconda. Flessing, uno scrittore del tempo, scriveva infatti della musica del grande maestro queste parole che il Pirro riporta: «Quand les chants de Schütz retentissent, la joie de la Saxe grandit». Non sembra di udir parlare d'una sinfonia di Beethoven?

Giannotto Bastianelli.

(1) *Schütz*, di André Pirro ne «Les maîtres de la musique». Librairie Alcan.

I giardini d'Adone
di Emilio Bodrero

Emilio Bodrero ha pubblicato un bel libro che s'intitola *I giardini di Adone* (Roma, Bontempelli e Invernizzi, ed.) e se qualcuno, attratto dalla suggestività del titolo ma perplesso, per deficienza di cognizioni classiche, sul significato del medesimo si rivolgesse all'autore per gli opportuni lumi, ho motivo di credere che il Bodrero gli risponderebbe su per giù in questa guisa: «I giardini di Adone erano vasetti d'argento, poi di terra, che si scambiavano per cortesia, pieni di fiori, nelle feste di Adone in primavera (rimasti nei Sepolcri del Giovedì Santo); le feste di Adone si celebravano specialmente a Byblos, e per ciò i relativi giardini sono titolo opportuno per un libro; ma soprattutto il mio libro s'intitola così perchè, oltre a voler essere primaverile, storico ed aggraziato, quasi affabile dono, io non ho dimenticato che gli 'Adónidos kêpoi' erano modo proverbiale per dir di cosa effimera, senza radici, fatta di fiore e basta. Chi voglia saperne di più veda un bell'articolo di Ersilia Caetani Lovatelli in *Nuova Antologia*, 16 agosto 1894 (riprodotto in «Ricerche archeologiche», Roma, Loescher, 1903, pp. 81-92).

Gli scritti sono ancor definiti in una nota finale «esercizi di pensiero e di stile» e tale potrà essere il nostro giudizio dopo che avremo posto in evidenza come mai dei semplici «esercizi» si leggano con tanta curiosità e diletto in una musica di parole, in un tripudio di logica, in un zampillo di paradossi; come mai si ha a tratti l'impressione di cambiar paese, idioma, autore e sorgono affettuosi consensi di idee, incontri improvvisi di motti; come mai gli spunti di varie filosofie e di varie letterature antiche e moderne non contrastino fra di loro ma convivano pacificamente, fusi e omogenei.

Si ha una prima vittoria dello scrittore perchè l'esercizio dello stile è riuscito perfetto. Il Bodrero, saturo di letteratura greca, si è assimilato i più diversi atteggiamenti di quella prosa e persino di quella poesia con una immediatezza che raggiunge la natura. Nei suoi dialoghi c'è l'esperienza della tragedia e del mimiambo, di Platone e di Luciano, dell'età periclea e dell'alessandrina: esperienza critica, lirica, archeologica. All'antico si collega il moderno e il contemporaneo: Voltaire, Renan, Nietzsche, France. Così ne vien fuori una prosa a somiglianza della leopardiana: lenta, di un bizzarro seri, congegnata con forza e modata con abilità; salvo che qui c'è di più, o meglio di diverso, un impasto alla Renan col sapore di vino bianco colato.

Dopo simili lodi e prima di altre mi tocca prepararvi a riconoscere nei due terzi dell'opera uno svolgimento sistematico di quella bestia nera dei letterati originali che risponde al nome proprio di luogo comune. La cosa, a primo aspetto, è molto grave: non so se c'intendiamo bene! Aprite un qualunque Sesto Caio Baccelli, in cui si discorre del tempo che farà e s'intercalano massime auree con la ricetta per cuocere le scaloppine al marsala o per piantare gli asparagi e leggerete senza dubbio verità del seguente tenore: «L'ozio è il padre dei vizi», «Chi la fa l'aspetti», «Val meglio un uovo oggi che una gallina domani», ecc. ecc. Ora, poichè nulla più del paradosso si somiglia al luogo comune, in un Sesto Caio Baccelli meno provinciale potremmo leggere tutto l'opposto e cioè che l'ozio è la sola virtù dell'uomo, che se uno fa una cosa non è di rigore ch'egli ne abbia il ricambio (un solo padre fa molti figli ma molti figli non possono fare un padre), e così via.

Il Bodrero ha intravisto gli effetti artistici che era lecito trarre da una cultura intensiva del luogo comune, onde, per assicurarsi le retrovie, voglio dire per prevenire le critiche, ha cominciato col darne la teorica. «Amico mio — dice un suo personaggio — credi a me, tutta la vita in ogni sua manifestazione allor che s'esprima finisce in un luogo comune. Ognuno ritiene sempre il suo caso diverso da ogni altro, ma a furia di pensarci, di dolersene e di ripensarci ritrova gli umani dolori più o men grandi, ma pochi e sempre gli stessi e sempre eguali, e ciascun d'essi riconduce al suo corrispondente luogo comune; di cui però ogni uomo non si persuade se non vi giunga da sè, sospinto dalla propria esperienza, dalla propria sofferenza, dal suo sillogismo, nutrito dalla logica corporale del suo dolore».

Ciò mi ricorda la bella *Apologie pour la rhétorique* del Brunetière, secondo il quale la retorica o topica è la conoscenza degli stati d'anima che si formano in chi legge e sono diversi secondo la diversità delle letture, ode o elegia, dramma o romanzo: «Toute une province de l'âme humaine, et non pas la moins vaste, inaccessible, impénétrable aux démonstrations des savants et aux inductions de la métaphysique, elle s'en empare, elle s'y établit, et elle y règne souverainement».

La «retorica» del Brunetière è, dunque, altrettanta arte, il «luogo comune» del Bodrero è, dunque, altrettanta filosofia. A voler essere giusti, il nocciolo di molte opere è un luogo comune: non dico quello che il Marino pretese si trovasse nel suo *Adone* «sterminato piacer termina in doglia» e neppure i molti che sono disseminati nei drammi del Metastasio, ma, per citarne uno solo che li ammazza tutti, il Manzoni con i *Promessi Sposi* non ha forse descritto il trionfo della virtù sul vizio? Gli epigrammi più arguti non sono infine del buon senso messo in versi? Non è divenuto un luogo comune l'imperativo categorico del Kant; meglio ancora, non era luogo comune anche prima di lui? Si tratta però di punti di partenza; e invece si giudica dell'arte considerando i punti d'arrivo.

Che cosa è l'amore? Che cosa la ricchezza? Che cosa l'educazione? E la poesia? La bellezza? La realtà? La felicità? La verità? Il Bodrero si pone codesti problemi, ma come è naturale, non li interpreta che in uno dei due modi possibili o secondo il luogo comune o secondo suo fratello il paradosso. Se avesse una filosofia personale in cui credere, una mèta da conseguire, nelle sue dimostrazioni scorrerebbe un sangue più ardente. Ora egli ha un blando scetticismo, riflessogli dalla tradizione Voltaire-Renan-France, con tendenze estetistiche e nei suoi motivi precipui sembra contraddire all'ispirazione cardinale dello Pseudo Pitagora nei *Versi aurei*: la virtù e la verità sono le sole cause della felicità dell'uomo.

Se la virtù fosse, non si dimostrerebbe, per esempio, nel dialogo *Delle donne* che l'amore è una mercanzia. Ma la virtù è d'altra specie; come si deduce dal dialogo undecimo e consiste nella bellezza muliebre. La filosofia ha torto, è pura questione di stile (così nel *Congresso dei filosofi*); però si fa della filosofia in tutto il libro: quindi essa dovrebbe avere ragione. Tanto è vero che nel dialogo *La passeggiata*, di tre personaggi, un archeologo, un poeta, un filosofo, quest'ultimo fa la più bella figura: mentre l'archeologo vuol distruggere per ritrovare le cose antiche e il poeta vuol conservare per gli stimoli della sua ispirazione, quello persegue la verità questi la realtà, il filosofo si asside arbitro in mezzo a loro, intravvede e definisce una verità ed una realtà superiori: «Siamo pur noi un periodo di storia e di vita.... Coloro che con i macigni dell'Anfiteatro e la calce delle Terme eressero palagi illustri, come coloro che espugnarono e distrussero la Bastiglia, molti documenti di storia han cancellati, ma molti di più ne han creati cui dobbiamo la presente libertà». È una veduta sintetica per la quale si abbandona la solita sterile antitesi che pur forma il nucleo di altri saggi dove si esalta l'arte contro la ricchezza, l'illusione contro la verità.

L'esercizio XV *Ahasvero o la verità* è tipico e può dare un'idea dell'opera tutta. Siamo nell'isola di Taraconta «situata nel braccio di mare che separa il paese di Gog e Magog dal Paradiso Terrestre. Nelle giornate molto chiare di primavera dall'alto della collina si scorgono lontanissime all'un orizzonte le montagne e le torri gigantesche e spaventevoli del regno dell'Anticristo, all'altro i declivi fioriti....». Nell'isola sono le creature della fantasia popolare e poetica: il prete Janni, Acca Larenzia, Marco Curzio, Orlando, la Veronica, la Papessa Giovanna, Lino, Till Ulenspiegel, la vergine Orsola, Ippolita, Naundorf, un Poeta sacro, un divino Sconosciuto. Sono là, nella novella isola dei beati, codeste finzioni dell'arte, della storia, della leggenda, gioventù eterna del genere umano e si confortano reciprocamente, quando approda a quelle spiagge Ahasvero, l'ebreo errante, vecchio vecchio, di cui il piede scalzo lascia sulla sabbia un'orma di sette chiodi in croce. Lo interpellano e nulla egli dice dell'esser suo, lieto se possa nella terra ignota ignoto fruire d'un breve riposo; ma interroga a sua volta, beffardo, contesta, audace, la verità dei racconti di cui gli ospiti suoi sono protagonisti, e a mano a mano, si svela, senza volerlo, richiama l'inorridito pensiero degli astanti ai connotati della sua persona, alla nefandezza del suo peccato. Il tranquillo Eliso s'indigna per la sua presenza, da cui trova violata la propria ragion d'essere, perchè Ahasvero peregrinando nel mondo infonde negli uomini il delirio della verità, avvelenatore di cuori, contaminatore d'ogni poesia. Allora il Poeta interviene, solenne, venerando, con sonanti esametri ed, espressa la sua tenerezza per lo straniero «che molto sofferse — e non ha tetto e non lo attendon la sposa ed i figli», si ricrede dinanzi al sogghigno di costui, condanna in lui tutti i barbari che non potranno mai conquistare il sacro dominio della poesia e lo scaccia:

> Or va: qui non sei degno. Prosegui il viaggio fatale,
> carco di tua vergogna come d'immondo fardello!

mentre il prete Janni e tutti in coro gridano:

> Obbedisci al Poeta, Ahasvero! Va via, maledetto,
> Va via, maledetto, va via, lo disse il Poeta!

Ci sono nei *Giardini di Adone* cose più perfette di questa: *La Croce* (Simone di Cirene, filosofo dell'egoismo, aiuta Gesù Cristo a portare la croce) e, specialmente, quella composta, profonda, delicatissima necrologia di Paolo Tannery che il Bodrero conobbe di persona (codeste pagine ricordano *I detti memorabili di Filippo Ottonieri* e si chiudono con una epigrafe come l'*Ottonieri* e come il *Didimo Chierico* del Foscolo).

Tuttavia *Ahasvero* è, già l'ho detto, più tipico. Bello nella naturalezza dei trapassi, nella freschezza dell'invenzione, nella drammaticità delle scene: un che di vivace, spigliato, sobrio, senza sforzo. Presenta personaggi di primo piano che parlano e discutono come il prete Janni e la Papessa Giovanna, poi, con la dovuta gradazione artistica, personaggi di sfondo, come Omero, l'intervento del quale è richiesto solo per un supremo interesse e, figura evanescente, quasi uno stigmate luminoso dell'aria, il divino Innominato di cui brilla lo sguardo commosso innanzi alla Veronica e si ode un grido acutissimo dinanzi al riconoscimento dell'Errante. Quest'ultimo vive in tutta l'intensità della sua pena: acre, sardonico, sfacciato, sinchè veda il figlio di Dio e si persuada a riprendere l'eterno cammino.

Abbiamo ammirato e tuttavia il nostro consenso non è assoluto. Pesa troppo il punto di partenza che nel Bodrero è, si è visto, assai spesso un luogo comune e al luogo comune di necessità si ritorna appena l'incanto drammatico vi lasci un po' liberi di riflettere. In *Ahasvero* lo scrittore si assume di dimostrare che la verità è nemica della poesia, ma che la poesia trionferà sempre d'ogni verità. La dimostrazione è riuscita: però, ora che è riuscita, ci piacerebbe non avesse avuto il carattere di dimostrazione. E non l'ha a prima vista: Prete Janni, la Papessa Giovanna, Naundorf, Till Ulenspiegel, noi li abbiamo innanzi ai nostri occhi; quasi quasi respiriamo l'aria di Taraconta. Senonchè, chiuso il libro, quando l'immaginazione si condensa e i personaggi rientrano nell'ovulo originario, nel momento in cui la poesia dovrebbe risuonare

più misteriosa e più ricca attraverso gli echi e i ricordi, ogni fascino cessa, le sensazioni cadono, l'uggia vi piglia. L'ovulo era un teorema e si è giunti al *quod erat demonstrandum* dei matematici.

I luoghi comuni sono pericolosi, perché non si è mai sicuri di averli abbandonati del tutto. Il contrasto tra la verità e la poesia è uno dei più antichi e dei più ripetuti dal mito di Psiche al verso del Monti «L'arido vero che dei vati è tomba». Ed è uno dei più ingiusti. Se il Rodrero, anziché aderire allo scetticismo del Renan e del France — una condizione di neutralità disarmata, uno stato d'inerzia, pieno di curiosità ma espressione d'impotenza, — avesse sentito, dalle radici della sua anima, l'ansia di una fede come Platone o d'una incredulità come il Leopardi, non si sarebbe fermato a simili contrasti illusori e non avrebbe concepito la coesistenza di una verità distinta dalla poesia e di una poesia distinta dalla verità. Tali antitesi vivono solo, se mi è lecita una immagine banale, nell'anticamera dello spirito; al suo cospetto svaniscono come soffiate via da una vampa di fuoco.

Ecco dunque che accettiamo per i *Giardini di Adone* il sottotitolo «Esercizi di pensiero e di stile». Lo scetticismo è certo, nell'arte come nella vita, un'eleganza e lo scettico tratta il paradosso e il luogo comune a quel modo che lo schermidore maneggia il fioretto e la spada. Ma lo scetticismo impedisce le grandi persuasioni dell'amore e dell'odio, di cui l'arte si alimenta e consente solo i doni ospitali dei vasetti d'argento pieni di fiori.

Giovanni Rabizzani.

MARGINALIA

★ **Giuseppe Aurelio Costanzo**, di cui i giornali ci annunziano la morte, fece parlare l'ultima volta di sé, parecchi anni or sono, quando pubblicò una serie di sonetti intorno alla *Divina Commedia*: sonetti umoristici in cui si cercava di mostrare l'inconseguenza di alcune situazioni dantesche con quella medesima disposizione di spirito con cui un buon tempone contemporaneo di scarsissima cultura può parlare dei miti più profondi dell'umanità. Fu naturalmente un insuccesso, e il libro fu seppellito sotto le generali disapprovazioni. Ad una delle quali il poeta rispose privatamente con una lettera piena di ironia, in cui si compiaceva del promettente ingegno del suo giovine autore: un autore ch'egli sapeva maturo d'anni e di cultura. Quella lettera mi torna ora alla mente e spiega a me stesso quale era lo stato d'animo in cui viveva il poeta che aveva avuto in un lontano passato molta notorietà. Egli si sentiva completamente straniero alle generazioni che erano venute dopo la sua, che non lo comprendevano più e che egli non comprendeva; e l'appellativo di giovane aveva per lui un senso dispregiativo. Il pubblico del suo tempo, quello che lesse e gustò gli *Eroi della Soffitta*, aveva fatto del suo ingegno una ben diversa estimazione, e naturalmente tutta la ragione era dalla sua parte. Erano i giovani, gli eterni colpevoli agli occhi degli spiriti di mediocre levatura, la causa della perdita del sano gusto che andava facendo l'Italia. Vecchia istoria. Fiorito in quell'ultimo guizzare dell'ispirazione facilona che distingue tutta la produzione dell'ultima maniera romantica italiana, e quando già si annunziavano, prossime a tradursi in atto, le rivendicazioni sociali, il Costanzo trovò nell'entusi tribunizia una continua fonte di canto. Quei suoi eroi, che nel bisogno di sentirsi liberi cercavano una comoda scusa alla loro mediocrità, o al loro insuccesso nella vita, e che parevano annunziare il loro futuro dominio nel mondo, trovarono consenzienti tutte le anime a loro somiglianti, che più che all'arte badavano soltanto al discorrere che si faceva in poesia di alcuni contrasti sociali facilissimi a cogliersi anche nel discorso comune. E così si moltiplicarono le edizioni di quel poemetto che oggi non resisterebbe più a una qualsiasi lettura. Si è molto parlato delle derivazioni del Costanzo dal Murger, ed a torto. Se ci furono temperamenti diversi, furono quei due: e quello spirito vivace e fine, quella spensieratezza senza secondi fini, quella tristezza che nasce, non cercata, da certe situazioni, sono cose vive e rappresentative veramente di un periodo della vita parigina: mentre la spensieratezza rappresentata a fine di trarne insegnamenti morali e sociali è la più vuota fastidiosa retorica che si possa mai immaginare, poiché si parte da un banale riconoscimento ed arriva ad una banale conclusione. È il tono che è forzato e non altro. E questa stonatura si riscontra sempre nella poesia del Costanzo, anche in quell'amorosa, gonfia nelle immagini e sciatta nell'espressione. Non credo che si possa parlare di revisione di giudizi da parte della posterità, né di «libri d'oro» da comporre scegliendo tra ciò che fu più ispirato. Il Costanzo è di quei poeti che si dimenticano tutti interi anche nei trattati di letteratura. Lo ricordano ora solo i suoi contemporanei, ma il ricordo morrà con loro. È più da augurarsi che non perda di lui la memoria la scuola, a cui egli attese sempre con grande coscienza, mostrando come si possa divenire stimabili agli occhi delle giovani generazioni con l'integrità della vita e con l'assiduità del lavoro.

G. S. C.

★ **Di Luigi Pinelli** spentosi in questi giorni solo coloro che l'ebbero a maestro possono apprezzare al suo giusto valore la perdita. Solo essi sanno qual formatore di coscienze egli sia stato nel lungo periodo in cui insegnò dalla cattedra del liceo, letteratura italiana. Spirito acuto e caldo, riusciva a rendere viva quell'arida enumerazione di nomi, di fatti e di date che sono in generale i manuali scolastici, e comunicava ai suoi allievi la sua ardente vita interiore, alimentata non da facili e sterili entusiasmi, ma da una profonda meditazione. E dava agli scolari tutto se stesso, come tutto se stesso aveva offerto alla patria nei giorni del suo riscatto. Questa sua rara qualità di saper tradurre in atti di vita il suo sogno di bellezza lo rese caro al Carducci, che apprezzava quindi in lui non solo l'uomo ma anche il poeta.

Delicato e ardente, egli cantò tutto ciò che di più nobile palpita nelle umane aspirazioni e ciò che di più bello si manifesta ai nostri occhi. I suoi brevi volumi di liriche sono un riflesso di questa sua esaltazione ideale e uno specchio fedele dei meravigliosi aspetti che la natura assume dinanzi agli spiriti pensosi. Non incomposte esclamazioni da un lato, né barbagli di luce dall'altro: ma un fremito quasi sommesso, ma tenui pennellate quali si convengono ad un'anima che sa mirare al più lontano segno che ché le sue forze possono raggiungere, e sente tutto l'incanto che hanno le più comuni apparenze naturali. E poiché lo spirito che osservava e meditava era nobile, nobile ancora riusciva la sua arte, anche se non grande. C'è in essa quella signorilità che rifugge dalle pompe, per tema di non rassomigliare ad un *parvenu*, e che sente la necessità della misura a cui l'aveva abituato la sua educazione letteraria classica.

Non si leggono con indifferenza i suoi versi, come non si leggono senza interesse certe sue prose, in alcune delle quali è una raccolta di pensieri, non di rado originali, ma non mai volgari.

È sparito dalla scena del mondo uno dei tipi più interessanti che le generazioni passate seppero produrre, quando il *bluff* era ignorato e come parola e come atteggiamento dello spirito.

★ **Furti e recuperi.** — Forse dal 1906, quando in poco tempo sparirono specialmente di Toscana numerose opere d'arte e principalmente terrecotte robbiane, non si era più avuta una stagione di furti e di trafugamenti, di recuperi e di sorprese. Anche tralasciando il ritrovamento delle tre tavole del Museo Bandini di Fiesole, recanti ancora — fatto ben strano e quasi inspiegabile — i cartellini di provenienza, possiamo dire però che per fortuna nostra i ladri sono stati poco fortunati. Dalla basilica di San Frediano in Lucca hanno portato via quello che è loro capitato sottomano: tutti oggetti di ben scarso valore quando se ne escluda una croce in ebano ed avorio, opera di qualche pregio della fine del secolo XVI o dei primi del XVII; ed hanno lasciato in pace, entro i loro armadi, i magnifici corali miniati. Dal Duomo di Pistoia si sono accontentati di portar via due statuette del tabernacolo del Sacramento: roba da valutarsi quasi a peso d'argento; mentre, chi sa, con più agio e maggior sapienza avrebbero potuto rinnovare i fasti di Vanni Fucci. Da San Bartolommeo in Pantano, nella stessa città, la chiesa famosa pel mirabile pulpito di Giovanni Pisano, hanno trafugato soltanto una croce di bronzo di scarsissimo pregio lasciandone una bellissima del quattrocento. Forse danni maggiori ha subito il Duomo di Castelfranco, ove sembra si fosse iniziata una sistematica e quasi direi scientifica spogliazione della chiesa, tanto che si è perfino arrivati a supporre che si trattasse di sostituire con una copia la Madonna di Giorgione! Che si sperasse di fare un colpetto come quello tentato dai reverendi di Santa Maria in Trastevere in Roma, che simularono un incendio per far sparire la deliziosa Madonnina che il Ricci ritrovò e il Cantalamessa illustrò, attribuendola a Benedetto Diana? Del resto il colpetto, come è ben noto, non è fortunatamente riuscito. La tavola, dopo varie vicende, che forse il processo metterà in luce e meglio chiarirà, è stata sequestrata dall'Ufficio di esportazione di Firenze mentre la si importava da Parigi con tanto di bolletta doganale e con relativa accompagnatura. Si sperava così di mercanteggiarla in Italia — ove più volentieri che in Francia si può comprare, anche da un amatore o collezionista straniero, un maestro veneziano del Rinascimento, e poi di farle ripassare comodamente il confine. Invece.... Invece non c'è rimasto ormai che l'avvocato difensore del custode di Santa Maria in Trastevere, a credere ancora all'incendio, e a sostenere che la tavola fermata a Firenze è una delle tante repliche che della tavola bruciata si conoscono. Ma le repliche note sono tutte al loro posto, e sono assai diverse dall'originale, ripetendone con qualche libertà il motivo; mentre la tavola in quistione è identica a quella fotografata in Santa Maria in Trastevere nel 1907. Vi sono anche gli stessi guasti, le stesse screpolature. I trafugatori non hanno avuto neppure il tempo o il modo di farla un po' restaurare, per toglier via quegli indizi per loro pericolosissimi. E come se questo non bastasse, la tavola reca ancora non dubbi segni — per ora non possiamo dire di più — d'essere stata in Roma, non son neppure molti mesi.

★ **Un'opera signorelliana sconosciuta.** — La non si potrebbe chiamare una scoperta, questa di un dipinto signorelliano nella stanza ove si aduna la Confraternita di Misericordia di Castelfiorentino; una grande stanza, tra la soffitta e il granaio, sulla Chiesa della Morte. Da mezzo secolo stava lì; ma nessuno se ne era accorto. Ora se ne fa forse più scalpore di quel che non meriti. Si tratta di una tela dipinta a tempera, larga circa un metro e venti centimetri, alta circa un metro e quaranta. Rappresenta Sant'Anna seduta su di un banco di pietra, e tenente sulle ginocchia la Vergine, la quale a sua volta ha nel grembo il Bambino. Nel fondo alcuni semplici e disadorni pilastri di una costruzione tagliata dal quadro. Per la concezione, per la composizione, pel disegno quest'opera che ha palesi caratteristiche signorelliane, potrebbe essere attribuita a Luca. E gli potrebbe essere attribuita anche la Sant'Anna condotta magistralmente. Ma la fattura debole e trascurata della Madonna e quella ancor più trasandata del Bambino fanno dubitare dell'attribuzione. Del resto il dipinto, per essere il colore — che non ha più coesione e che posa sulla tela quasi senza preparazione — in parte caduto, in parte tutto sollevato a scaglie e a scodellette, è in tali condizioni da non permettere un giudizio serio e sicuro. Ad ogni modo però è cosa di grande interesse e potrà, dopo che il colore sarà rifermato prudentemente, esser come il ricordo di un'opera nella quale aleggiò lo spirito del gran Signorelli.

★ **Le case di Wagner a Parigi.** — La prima dimora che Riccardo Wagner scelse a Parigi fu una casa del triste e pittoresco quartiere delle Halles, così ben descritto dallo Zola nel *Ventre de Paris*. Il quartiere era ancora oscuro, senz'aria, triste sebbene pittoresco. Wagner veniva a conoscere la Parigi di Luigi Filippo e non quella di Napoleone III e del suo ministro rinnovatore Haussmann. Il musicista andò ad abitare al numero trentatre della via della Tonnellerie, una casa che gli parve di buon augurio perché era quella dove si diceva fosse nato Molière. Un busto del grande autore comico ornava infatti la facciata, ma la casa non era che un miserabile *hôtel meublé*. Wagner allora, come è noto, non era ricco davvero; aveva molte speranze, ma pochi denari. Egli lavorava al suo *Rienzi*, ma non con eccessivo entusiasmo e con molte tregue. Stanco tuttavia di quell'ambiente, un bel giorno il giovane maestro si decise a cambiar casa e andò ad abitare al numero venticinque della via di Helder, un appartamento grande, al quarto piano, che costava milleduecento franchi all'anno. Wagner contava di poter pagare questa forte pigione da poi che Meyerbeer lo aveva presentato ad Antenore Joly, direttore del teatro della «Renaissance»; ma ecco che, appena preso in affitto il nuovo appartamento, Wagner viene a sapere che Joly aveva abbandonato il suo teatro avendo terminati i suoi fondi. Fu — ricorda la *Revue des Pays Latins* — un colpo assai rude pel maestro il quale dovette ingolfarsi allora in una serie interminabile di debiti, debiti che lo condussero perfino in prigione. Wagner dové infatti subire una prigionia per debiti che durò sei settimane, nel carcere di Clichy. Fu questa la sua nuova dimora parigina. In questo «monte di pietà di carne umana» i detenuti godevano, però, d'una libertà relativa. I giornali erano tollerati e dalle finestre i detenuti potevano vedere il panorama di Parigi. Wagner si sarebbe trovato abbastanza bene in carcere se non avesse avuto il pensiero della moglie lasciata sola nell'appartamento della via di Helder.... Nel 1842 troviamo il maestro a Meudon, in una casa dell'*avenue* de Meudon, dove egli compone l'*Olandese*. Il terzo atto dell'*Olandese* porta la data di «Meudon, 22 agosto 1842, nella miseria e le preoccupazioni». Il 15 ottobre ecco Wagner accasato in un appartamento della via Jacob dove rimane fino a che non lascia per la prima volta Parigi.... Quando vi ritornò, sette anni più tardi, la metropoli era un po' trasformata. Wagner per obbedire all'impulso della moda andò ad abitare ai Campi Elisi, prima nella *avenue* Matignon, poi in via Newton, vicino alla barriera della Stella. La casa di Wagner in questa strada era stata prima occupata da Octave Feuillet, il romanziere. Un documento del catasto indica questi due successivi inquilini così: «Octave Feuillet, letterato», «Riccardo Wagner, artista»! Dopo questa, Wagner non ebbe a Parigi altre dimore, essendo sempre ad un albergo.

★ **L'eccentrico padre di Balzac.** — Bernard-François Balssa, che poi cambiò il suo nome in quello di Balzac, il padre del grande romanziere, fu, per confessione dei suoi stessi parenti, un uomo «originale». La parola è di sua figlia, M.me Surville.... Era un uomo d'idee e ne aveva su tutto e su tutti e compose, infatti, numerosi opuscoli su i più vari argomenti, sull'igiene, sulla rabbia e sul mezzo di guarirla, sulle imposte, su un sistema moralizzatore per prevenire i furti e gli omicidi, sull'aumento della popolazione, sugli obblighi sociali del governo, sulla miseria e i suoi rimedi, sulle ragazze sedotte e abbandonate, sul matrimonio, ecc. Non v'era problema che il padre di Balzac non volesse affrontare con fiducia suprema nelle soluzioni che gli venivano in mente. Egli si credeva un vero e proprio riformatore. Nutrito di Rousseau, predicava un ritorno alla natura, benché egli fosse sempre rimasto un cittadino, preoccupandosi delle deformazioni della specie umana. Era tirannico e insieme buonario. Imponeva a coloro che dipendevano da lui i suoi principî ed i suoi gusti sul modo di vestire e di mangiare; ma provava piacere a render servigi, sia pure in modo un poco burbero. A Tours — ricorda Paul Ginisty nei *Débats* — egli esercitò assai bene, scrupolosamente le sue funzioni municipali, rivelandosi quello che non si rivelò mai suo figlio: un buon amministratore, purché lo lasciassero parlare a modo suo e sviluppare tutte le sue teorie. Per quel che riguarda il fisico, era un uomo solido e sicuro e assicurava che doveva la sua forza muscolare ad una certa bevanda che egli si preparava col succo della scorza degli alberi.... Un aneddoto fa fede del suo vigore. Si racconta che egli un giorno, a tavola, mentre spezzava un pollo, mise tanto ardore nella sua fatica che non solo tagliò il pollo, ma anche il piatto, la tovaglia e un po' la tavola! Orgoglioso della sua salute, era fermamente deciso a non rinunziare all'esistenza se non dopo aver compiuto un secolo d'età. Campò invece novant'anni soli, ma non per sua colpa. Lo condusse alla tomba prima del tempo fissato un accidente di vettura. In quanto alle idee politiche, il padre di Balzac non fu troppo coerente, ma al tempo suo i coerenti in politica erano ben rari. Le circostanze decisero delle sue opinioni e, come tanti altri, egli seguì gli avvenimenti. Egli espose con energia, in uno dei suoi scritti, le ragioni per le quali i francesi avevan l'obbligo di erigere a Napoleone un monumento nazionale; ma, al ritorno dei Borboni, nessuno reclamò con maggior insistenza di lui la riedificazione della statua di Enrico IV. Egli mostrò, a volta a volta, simili trasporti per l'aquila imperiale e per il giglio. Nuovi documenti lo dimostrano amico dell'attor comico Dugazon cui egli giocò il tiro di fargli credere d'essere in pericolo di morte sotto le minaccie d'un misterioso comitato segreto. Il padre di Balzac non dimenticava d'esser meridionale.

★ **Madame Du Boccage e Francesco Algarotti.** — Tra i letterati e gli accademici che, quando M.me Du Boccage salutata «la prima poetessa di Francia» scese tra noi, vollero farla segno alle più smaccate adulazioni ed alle più leziose cortigianerie fu Francesco Algarotti. L'Algarotti le scriveva: «Ella dunque, madama, ci vuol trattar del pari con l'Inghilterra e venire a vederci. Bisognerebbe che tornassero in vita i Tassi e i Petrarchi per venirle a far ricevimento. Io le farò corte certamente e mi reputerò sommamente felice di poter annunziare all'Italia l'onore che ella ci vuol fare, e molto più se mi fosse concesso di poterla servire in alcuna cosa e obbedire». Quindi, appena M.me Du Boccage gli annunziò di aver posto piede in Italia, l'ossequente amico, scrivendole da Bologna il 4 maggio 1757, le inviò il proprio saluto con queste complimentose parole: «Io felicito l'Italia ch'ella, madama, v'abbia posto il bel piede; ma non felicito già me medesimo di dovere essere a Bologna nel tempo che ella sarà in Venezia. Ma ben spero ch'ella verrà anche qui a ricevere applausi per il bellissimo suo poema, che è stato ammirato da tanti, sicché mi veniva levato dalle mani a gara». L'opera di cui l'Algarotti fa parola — spiega C. Calcaterra nella *Rivista d'Italia* — era la *Colombiade*, poema in dieci canti sulla scoperta del nuovo mondo, allora considerato come il capolavoro di M.me Du Boccage. Come un'insigne opera poetica esso fu allora veramente celebrato in tutte le maggiori città d'Italia e mentre alcune insigni accademie aprivano le porte all'avvenente poetessa e i più illustri letterati andavano a gara per proclamarla regina delle muse, parecchi studiosi pensarono di tradurre in italiano il nuovo poema. Tra gli entusiasti si mise anche Innocenzo Frugoni che in un concerto dato in onore della «Decima Musa» si accese tanto da proporre alla poetessa di tradurre egli stesso la *Colombiade*. Il Frugoni, infingardo com'era, non intese affatto di prendere un vero impegno, ma la Du Boccage, desiderosa di essere tradotta dal «principe dei lirici italiani», prese la cosa sul serio e più il Frugoni cercava di batter la campagna e di tirar in lungo la sua promessa, più ella, per mezzo dell'Algarotti, gli richiedeva la traduzione. L'Algarotti trasmise al Frugoni le richieste di Madame Du Boccage, ma il poeta genovese così gli rispondeva: «Io per vezzo promisi a madama Du Boccage fra il fumoso sciampagna ed il nettareo peralta la traduzione della sua *Colombiade*; ma, calmati i dolci vapori del vino, promisi a me stesso di non farla giammai. Bisogna tuttavia nutrir la lusinga, che il tempo farà a poco a poco morire». L'Algarotti assecondò il desiderio dell'amico e mantenne veramente la poetessa nella dolce lusinga dicendole sempre che il Frugoni era al lavoro di traduzione! Invece la *Colombiade* fu tradotta da undici *Accademici Trasformati*, uno dei quali, Giuseppe Parini, aveva già toccate le somme vette dell'arte.

★ **Come cominciò a scrivere Dumas figlio.** — Alessandro Dumas figlio, almeno durante la prima parte della sua carriera letteraria, fu, in un certo senso, lo storiografo della sua vita personale. Poi, a poco a poco, egli si disinvolse da sé stesso per diventare quel sottile psicologo che sappiamo. Come diventò scrittore Dumas figlio? Ce lo racconta Felix Duquesnel nel *Temps*, giovandosi di confessioni fattegli dallo stesso Dumas. Il giovane Alessandro non avrebbe mai pensato a scrivere dei romanzi e delle commedie, se, gettatosi a capofitto nella brillante e galante vita parigina, non si fosse svegliato un brutto giorno mezzo soffocato dai debiti che lo opprimevano da ogni parte. Non poteva contar sul padre, anche lui indebitato sino ai capelli e costretto a passar la vita «tra due uscieri». «Mi trovai un giorno, solo, seduto su una sedia di paglia davanti ad un tavolino di legno bianco, in una camera ammobigliata che avevo preso in affitto e dove m'ero rifugiato — racconta Dumas figlio. — Ero stato espulso da casa mia. M'avevano sequestrato e poi venduto i mobili; mi immersi in amare riflessioni e ad un tratto, macchinalmente, aprii il cassetto. Da una parte c'era un pacco di carta bollata, dall'altra un quaderno di carta bianca. Presi il quaderno di carta bianca e, siccome non sapevo far altro, incominciai a scrivere, feci della letteratura....» Furono prima saggi informi, poesiole, piccoli romanzi. Poi, nel 1847, venne la *Dame aux Camélias*. Dumas aveva allora ventitré anni, era nell'ardore della giovinezza e lavorò sul vivo. Si comincia sempre col raccontare quel che si è visto, quel che si è vissuto. Dumas figlio raccontò, con colori più vivaci e sentimentali dei veri, una avventura che gli era accaduta, degli avvenimenti cui aveva assistito e scoprì che sapeva scrivere senza aver mai imparato e che era un osservatore, non un uomo d'immaginazione come suo padre. La sua fortuna era incominciata.... Il romanzo che seguì: *Diane de Lys* è anch'esso un po' un romanzo autobiografico; ha, almeno per punto di partenza, un'avventura personale. Dumas era già diventato celebre e tutta Parigi parlava di lui e dei suoi amori. Quando questo nuovo romanzo comparve, tutti furon pronti a raccontare a modo loro la storia del romanziere. Si diceva che Diana era la moglie d'un gran signore russo e che costui l'aveva trascinata via a forza per non farla soccombere alla passione ch'ella nutriva per il giovane autore, il quale le aveva dato la caccia attraverso la Germania fino alla frontiera russa.... Le leggende erano alimentate, cosa curiosa, da Dumas padre, il quale era tutto orgoglioso di sapere e di far sapere che suo figlio era amato dalle signore del gran mondo. Dumas figlio, però, non volle mai, rivelando nomi e fatti, stabilire o ristabilire quel che ci fosse di vero in *Diane de Lys*.

★ **La dispersione rumena.** — L'invasione da parte dell'esercito rumeno d'una larga striscia di territorio bulgaro, richiama l'attenzione dell'Europa sulla razza rumena ed il suo nazionalismo. George Adams, nell'*Observer*, fa notare che uno dei caratteri di questa razza latino-slava è la sua dispersione, la sua disseminazione. I rumeni sono infatti, assai più che non si creda generalmente, dispersi in regioni lontane dai loro limiti geografici e sono assai più numerosi di quello che appaia a prima vista. Essi formano la maggioranza della popolazione nelle regioni nordiche e centrali della Bessarabia, chiamata così dal nome del *voivod* Bessarab fondatore d'una dinastia. Vi sono anche rumeni nei governatorati russi di Kherson e di Ekaterinoslaw. Tutti insieme questi rumeni sommano a più d'un milione e mezzo, benché gran parte di essi si siano quasi completamente russificati. Circa duecentomila rumeni abitano la Serbia orientale e di questi trentacinque o quarantamila son diventati serbi al punto di parlare la lingua serba come loro lingua nazionale. Nel Vidin e intorno ad esso e da qui lungo le rive bulgare del Danubio sino a Nicopoli e Silistria ve ne sono oltre centomila. Molti centri turchi, come Monastir, hanno importanti contingenti di rumeni che sono negozianti, commercianti, orefici. Sulle colline a nord-est di Salonicco si trovano undici villaggi che sono quasi completamente rumeni ed hanno una popolazione complessiva di quindicimila anime. I vincoli che stringono rumeni ed albanesi sono anche maggiori e più forti di quel che si creda. In molti casi essi hanno origine comune e le attuali differenze che tra loro si possan ravvisare dipendono quasi soltanto da cause storiche e topografiche. Inoltre da Durazzo ai confini greci si posson trovare oltre cento cinquantamila rumeni, la maggior parte dei quali ha conservato costumi, religione, lingua e tradizioni. Da Janina, infine, molti rumeni sono passati nella Grecia, specialmente in Tessaglia. Ma in Austria Ungheria i rumeni contano i nuclei maggiori e mostrano un più vivo spirito nazionalista. Essi sono più potentemente rappresentati d'ogni altra razza nell'Ungheria meridionale dove compongono il quindici per cento, se non più, della popolazione totale. Essi formano un terzo degli abitanti della Bucovina, una provincia che un secolo e mezzo fa era ancora rumena. I rumeni sotto la bandiera austriaca sommano circa a tre milioni e benché facciano poco parlar di loro, costituiscono un forte elemento di disgregazione dell'impero austro-ungarico. Essi sono in aperta, continua, violenta rivolta contro il governo di Budapest essendo nemici irriconciliabili degli ungheresi. Oppressioni continue d'ogni genere hanno reso impossibile ai rumeni di simpatizzare con i loro fratelli dei Carpazi meridionali e quindi il loro nazionalismo si è qui accentuato e posto in stato di continua offesa e difesa per mezzo di scuole e d'una fervente propaganda. Il nazionalismo rumeno si volge ora verso la Bulgaria perché non può volgersi ancora verso l'Ungheria.

★ **Ricordi letterari del conte Apponyi.** — Il conte Rodolfo Apponyi, il celebre diplomatico austriaco, prese memoria nel suo diario degli avvenimenti parigini di cui fu testimonio per un quarto di secolo, dai giorni di Carlo X alla fine di Luigi Filippo. Il primo volume del suo diario apparve or è qualche tempo ed il secondo è uscito in questi giorni. Il *Daily Mail* vi spigola, tra gli altri, anche alcuni ricordi letterari pieni d'interesse. Il [illegible] Apponyi, che sapeva fortemente amare, nutriva anche fortissime antipatie e benché fosse egli stesso un mirabile giornalista, vivace, vivido, incisivo, pure aveva una certa spiccata antipatia pel giornalismo e la letteratura. Per carattere, egli rimase fino agli ultimi anni della sua vita uno spietato ed intollerante giudice di tutto e di tutti, aristocratico anche nel senso più ristretto della parola, in quel senso che fa l'aristocrazia un mondo assolutamente chiuso e divide la società in due parti differenti per sempre e contrastanti. Il conte Apponyi non poteva soffrire Victor Hugo. Egli fu presente alla prima rappresentazione del *Roi s'amuse* e scrive: «Circondato da giovani ammiratori, che lo adulano dalla mattina alla sera, che lo adorano come un Dio, Victor Hugo è diventato fatuo e vanitoso fino ad un grado incredibile. Egli si crede il creatore d'una nuova scuola che chiama romantica. Penetrato della sua importanza, egli immagina che ogni cosa sua sia buona perché l'ha scritta lui. Il titolo della sua tragedia *Le Roi s'amuse* è abbastanza ridicolo, ma il lavoro è ridicolo anche di più. La mescolanza del buffonesco e dell'eroico maravigliò gli spettatori i quali trovarono

che le parti umoristiche erano tristi e quelle patetiche erano grottesche ». Il conte Apponyi non tratta in modo migliore la *Lucrezia Borgia* che egli giudica manchevolissima di effetto, e di caratteri drammatici incolori.... Anche il fisico di certi scrittori non soddisfa troppo il diplomatico austriaco il quale trova che Balzac è « un gran bon homme » con una faccia ed un portamento volgari. Victor Hugo non sa che farsi delle sue gambe e delle sue braccia che sembran per lui « appendici superflue ». Ma le censure principali sono rivolte contro Chateaubriand che aveva allora pubblicato una prefazione ai suoi *Mémoires d'outretombe*. « È impossibile — scrive il conte Apponyi — raccogliere in quattro pagine maggior somma di fatuità, di insolenza, di presunzione. Luigi XIV e Napoleone non avrebbero osato pubblicare un simile documento di vanità che poteva esser scritto solo da un poeta pieno di follia ». Insomma tra i borghesi ed i letterati, il diplomatico austriaco non salva nessuno. Del resto egli non salva nemmeno Luigi Filippo, il quale gli sembra ridicolo col suo voler porre d'accordo democrazia e regalità. Anche Luigi Filippo è per lui un semplice *viveur*. Naturalmente per l'Apponyi solo la nobiltà austriaca è veramente nobile; essa è il sale della terra, e l'Austria è il primo paese del mondo.

★ **Una difesa del teatro inglese.** — La stagione drammatica inglese sta per chiudersi e già i giornali annunziano che essa è stata un fallimento. In sette mesi furono rappresentati cinquanta lavori nuovi. Quaranta circa di essi ebbero poche rappresentazioni e complessivamente si può dire che finanziariamente, se non dal lato artistico, nessun lavoro ha avuto successo. Un autore inglese tra i più fortunati, Edward Knoblauch, scrive però alla *Morning Post* per mettere in guardia il pubblico contro un pessimismo eccessivo per quel che concerne il teatro drammatico. Tutto il mondo è paese! Anche in Inghilterra, secondo il nostro autore, è di moda esaltare le produzioni drammatiche straniere a tutto detrimento delle produzioni nazionali. Alcuni dicono che mancano i buoni attori e le buone attrici che si avevano una volta. Altri se la prendono con gli impresari privi di accorto discernimento. Altri se la prendono proprio con gli autori, affermando che i buoni lavori drammatici non ci sono, non sono scritti, nè offerti al pubblico, mentre sul continente il dramma fiorisce rigoglioso. Il Knoblauch è un ottimista ed egli rimprovera ai suoi connazionali di preferire il teatro francese, o quello tedesco, o quello russo, o magari quello dei popoli balcanici al teatro inglese. Gli inglesi, egli dice, vi affermeranno senza rossore che l'Inghilterra ha avuto buoni lavori drammatici al tempo di Shakespeare; ma avranno tutte le difficoltà del mondo a riconoscere che esiste ancora una fioritura drammatica importante in Inghilterra. L'affermare la decadenza del teatro drammatico nazionale è in Inghilterra una modestia intellettuale di moda. Tutti debbono sapere che in quanto a cose di teatro, gli inglesi sono diventati e continuano ad essere dei filistei. « La verità è — esclama il nostro autore — che l'arte drammatica inglese è oggi in prima fila. I nostri autori, i nostri attori, i nostri impresari sono eguali, se non superiori, agli altri. Il teatro, presa la parola nel più vasto senso, è oggi in Inghilterra tanto buono quanto in Francia o in Germania o negli Stati Uniti. Noi produciamo opere meglio scritte, e meglio recitate di quelle d'ogni altro paese.... Gli autori francesi non hanno la stessa varietà d'idee e freschezza d'invenzione che hanno gli autori inglesi e coloro che ammirano con tanto fervore il modo di recitare dei francesi non debbono essere certo abbastanza famigliari colla vita e la lingua della Francia.... ». Il Knoblauch consiglia al pubblico del suo paese di imitare appunto la Francia, la quale, lungi dall'essere internazionalista in fatto di teatro, costruisce intorno al teatro suo una muraglia della China accettando sempre con molta difficoltà le novità straniere. Gli inglesi debbono e possono vantarsi del loro teatro che è oggi « il più promettente del mondo », e questo vanto non significa, secondo il Knoblauch, che non si debba più portar rispetto alla regola che l'arte non conosce nazionalità, ma significa soltanto che bisogna anche ammettere che l'arte non deve conoscere antinazionalità....

BIBLIOGRAFIE

PROF. GIUSEPPE RICCHIERI, *La Libia*. Corsi organici d'insegnamento dell'Università Popolare di Milano. Milano, Federaz. ital. Bibliot. Popol. editrice, 1913.

Io non so se il prof. Giuseppe Ricchieri sia stato in Libia: dal suo libro mi parrebbe di no, ma, nel dubbio, mi astengo dal muovergli il rimprovero che tanto volentieri io farei a tutti i geografi di professione, i quali descrivono il mondo senza averne mai visto altro che i pochi metri cubi che ne capita il loro studio. In verità, m'è venuto fatto più volte di pensare che i geografi fabbricatori di libri di testo, e pei quali pare che le terre e i mari non abbian segreti, se per un fatto di magia si trovasser d'un tratto in un seno di mare più o meno frastagliato, o sopra un colle ignoto più o meno alto, avrebbero qualche fatica a identificarlo con quel tal angolino azzurro o con quella tal altra spina di pesce che poco prima hanno meticolosamente tracciato sulla carta. Sono un arretrato, lo so; forse sono ancora a Marco Polo, a Cristoforo Colombo, a Bartolommeo Dias, a Tristan da Cunha; ma io so che se fossi geografo, nulla mi terrebbe dall'andare a ficcare il naso in questo o in quel paese, prima di scriverne. Certo, così facendo non comporrei mai un libro di testo, nè un mappamondo, ma quei pochi chilometri quadrati visti con gli occhi miei mi apparirebber forse un poco differenti da quel che in generale non resultino dai libri di geografia.

Questo, come ho accennato, non dico pel prof. Ricchieri: è una digressione che, *forse*, non lo tocca; ma lo dico perché il suo volumetto sulla Libia, che fa parte dei *Corsi organici d'insegnamento* della Biblioteca della Università popolare milanese, me lo ha suggerito. Ed oso anche aggiungere che, appunto perché il libro sulla Libia deve servire al popolo di quella Università e a tutti i soci delle altre Università popolari federate italiane e appunto perché l'argomento studiato è di particolare e delicato interesse italiano e popolare, se il Ricchieri, prima di licenziare il libro non è stato di persona in Libia ha fatto male.

E se c'è stato? Se c'è stato, mi limito a notare che non ne ha avuta la stessa impressione che ne ho avuto io — il che è naturale perché io non sono un geografo —; e che non ha forse ben valutato il peso del compito suo di fronte al paese.

Lo scrittore oltre che verso il suo editore, oltre che verso sé stesso e il suo stesso libro, ha dei doveri verso i suoi lettori, doveri tanto più severi quanto più importante è l'argomento che tratta e quanto più largo e permeabile è il pubblico a cui si rivolge. Quando poi, come nel nostro caso, l'argomento sia uno dei più complessi e dei più delicati della nostra vita nazionale e il pubblico sia il pubblico operaio ed operoso, ma alquanto pregiudicato dei nostri istituti di cultura democratica, quei tali doveri di cui sopra — non mi stancherò di ripeterlo — si moltiplicano ad ogni passo: e un aggettivo mal ponderato, un sorrisetto scettico che affiora, un dubbio lanciato là quasi per caso, una descrizione troppo colorita, una retorica domanda senza risposta, possono far più male che una carica a fondo.

Dire al prof. Ricchieri che certi suoi aggettivi, che certi suoi sorrisetti, che certi suoi dubbi sono ingiustificati o illogici non voglio, nè posso: è pur troppo ben vero che intorno alla Libia, sia geograficamente che economicamente, che politicamente molto più è quel che dobbiam pazientemente ancor studiare che non quel che sappiamo; ma in un libro di quella tal natura, dubbi, sorrisi e domande senza risposta potevano essere risparmiate. Bastava anzi che quell'opportuno senso di obiettività scrupolosa che ha guidato il professor Ricchieri nella parte, diciam così, apologetica, lo avesse guidato ancor nella parte critica: egli ha ben saputo notare che i datteri squisitissimi, miracolosi ecc. ecc. dànno a chi ne fa abuso.... la carie ai denti; ha saputo ben ricordare che i cani dell'esploratore Rohlfs si bruciarono sulle sabbie del deserto libico l'epidermide degli zampetti; ma, per esempio, pur ammettendo che la vite potrebbe prosperare in Cirenaica (pag. 93), si è dimenticato di dire.... che vi prospera e che a Derna ne abbiamo degli esemplari giganteschi: come pure mentre non perde l'occasione di riaffermare (e che c'entra con la geografia?) che « la guerra è una orribile cosa », sorvola sulle necessità politiche che a questa guerra ci hanno spinti. Pare insomma che non lo abbandoni mai una certa preoccupazione di non apparire « uno di quelli che hanno voluto l'impresa », e se di questo il suo pubblico democratico dell'Università popolare di Milano gli può forse essere grato, non può tributargli alcuna lode il paese.

Grandi ondate emigratorie verso la Libia non si sono per anche avute, e non c'è necessità, oggi, di « mettere in guardia » gli operai contro possibili disillusioni, e di creare delle sapienti remore al loro impeto.... Inesistente: c'è invece, e il prof. Ricchieri l'ha sentita (e l'avrebbe sentita di più se quella tal preoccupazione non l'avesse trattenuto), la necessità di invogliare ogni italiano a conoscere quel poco che di certo si sa della Libia e a cooperare perchè se ne sappia sempre di più.

Quanto alla parte più strettamente geografica e storica il manualetto del Ricchieri è forse — data la piccola mole e la particolar natura — dei meglio organati e dei più completi. Peccato però — oggi sono in vena di ripetizioni — che gli manchi e sembri mancargli il ricordo di una visione diretta dei paesi descritti.

Visione che molti di quei giornalisti, ai quali il Ricchieri così volentieri rimprovera entusiasmi troppo vivi e conclusioni troppo affrettate, hanno almeno avuta.

F. V. R.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Il capitano Dante Battaglia, nome, cognome e grado significativi si è assunto un compito degno veramente di coraggio militare e indice dell'elevatezza morale e intellettuale dei nostri ufficiali. In un volume di più che quattrocentocinquanta fittissime pagine ha esposto al popolo la storia della nostra patria dalla fondazione di Roma fino ai nostri giorni, premettendovi succinte ma ben scelte notizie intorno ai popoli più importanti della terra e specialmente a quelli che in qualche modo furono legati con la nostra stirpe.

Il volume s'intitola *Patria*, è edito dalla Tipografia Editrice Nazionale di Roma, e, come ho già accennato, è dedicato al popolo italiano. Sarà molto utile se verrà diffuso tra i nostri soldati e tra i nostri sottufficiali, e potrà anche servire assai bene ad integrare i corsi di storia che si tengono nelle Università popolari. La sua forma spiccatamente aneddotica lo rende interessante e perciò efficace. Sarebbe però desiderabile che in una nuova edizione fossero ancor più curate la lingua e la stampa che talvolta presentano piccole mende.

In ogni modo è un libro utile e raccomandabile.

NOTIZIE

★ **La Crusca respinge ed E. G. Parodi ritira le dimissioni da socio corrispondente.** — Si annunzia che, avendo la R. Accademia della Crusca respinte con motivate ragioni le dimissioni da Accademico Corrispondente presentate da E. G. Parodi, questi con lettera all'Arciconsolo comm. professore G. Tortoli, ha receduto dal suo proposito. Così l'increscioso incidente, di cui anche noi abbiamo avuto occasione di occuparci, si è chiuso con piena sodisfazione di ambedue le parti.

★ **Il patronato per i figli dei fanalisti della R. Marina**, nobile idea di Carlo Emanuele [illegible], pensata per la prima volta durante la gloriosa riconquista dei [illegible], si è definitivamente costituito in questi giorni. A far parte del Comitato centrale, costituito che risiede a Firenze presso la Società Leonardo da Vinci, sono stati chiamati dal voto dei comuni i signori Rucellai contessa [illegible], Presidente; Traxler capitano Arturo, Vicepresidente; Levi [illegible], Segretario; Trigona marchese Vincenzo, Tesoriere; Alfieri di Sostegno marchesa Adele, Ciai nob. Gio. Cosimo, [illegible] avv. Riccardo, [illegible] contessa [illegible], Grimani prof. cap. [illegible] signora Amelia, [illegible] contessa Luisa, consiglieri. Il patronato, che ha già comitati in via di formazione in tutte le principali città d'Italia, si propone, dietro indicazione dello stesso ideatore, di svolgere per prima la sua opera a favore dei figli dei fanalisti della Sardegna; esso ha già iniziato all'uopo le necessarie pratiche con le autorità marinare dell'isola.

Abbonamenti speciali

Gli abbonamenti a numeri consentono ai nostri assidui di ricevere il **Marzocco** *con perfetta regolarità anche durante i mesi delle vacanze, inviando* una serie di indirizzi successivi o *modificando l'indirizzo nel corso dell'abbonamento. Basta rimettere per ogni numero da spedirsi in Italia cent.* 10, *e per ogni numero da spedirsi all'estero cent.* 15 (*anche con francobolli*).

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

MASACCIO — *Nella Cappella Brancacci*, ROMUALDO PANTINI — *Inno a Masaccio*, ANGIOLO ORVIETO (25 ottobre 1903).

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

ENRICO PANZACCHI — DIEGO GAROGLIO — *La benevolenza critica di E. Panzacchi*, CORRADO RICCI (9 ottobre 1904).

ENRICO IBSEN — *I drammi nordici*, E. P. PAVOLINI — *Ibsen in Italia*, DOMENICO LANZA — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO (3 giugno 1906).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

CESARE LOMBROSO — SCIPIO SIGHELE — *La nuova scuola di Diritto Penale*, GIOVANNI ROSADI — *La teoria del genio*, MAFFIO MAFFII. ALFREDO ORIANI — ADOLFO ALBERTAZZI. (24 ottobre 1909).

VITTORIA AGANOOR — *Versi*, ANGIOLO ORVIETO — MRS. EL. G. ROVETTA — *Il romanzo e il teatro*, MAFFIO MAFFII. (15 maggio 1910).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, ★ — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *La teoria estetica*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, IGN. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1912).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte), NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 10 numeri L. 4,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 30 — 27 Luglio 1913 — Firenze

SOMMARIO

LETTURE

I nostri amici di Francia, o più esattamente del *Comité France-Italie*, hanno pubblicato il primo numero d'una rivista intitolata anch'essa *France-Italie*.

Lo scopo della rivista è quello stesso del comitato, naturalmente: una cultura intensiva delle relazioni di buon vicinato tra le due sorelle latine.

Ma con tutta la buona volontà dal mondo non possiamo far di meno d'osservare che la rivista, per quanto sia scritta in francese e si pubblichi a Parigi, appare piuttosto una emanazione franco-fiorentina. Vi campeggia l'*Institut Français de Florence* ed è stampata dalla Tipografia Giuntina di quel buon Franceschini che fu già stampatore di questo *Marzocco*. Siamo in famiglia.

Comunque sia, vado pensando che cosa dovremmo far noi, se volessimo rendere la pariglia ai nostri amici di Francia. Come questi stampano a Firenze e pubblicano a Parigi una rivista in francese per far conoscere l'Italia ai francesi, così noi dovremmo stampare a Parigi, o a Grenoble, e pubblicare a Roma una rivista in italiano per far conoscere la Francia agli italiani. Non si può enunciare la cosa senza sorridere. E perciò ai nostri amici di Francia non possiamo rendere la pariglia.

Il che ci mette in una condizione d'inferiorità che ci fa dispiacere. E il dispiacere aumenta, quando vediamo in ciò il segno della inferiorità di sviluppo storico in cui l'Italia si trova rispetto alla Francia. Non possiamo dimenticare che mentre nel quinto secolo eravamo noi più vecchi dei francesi di quindici secoli, oggi, nel ventesimo secolo, sono di quindici secoli più vecchi di noi i francesi. E abbiamo il nostro amor proprio e nell'amicizia non vorremmo troppo guadagnare. Accettare un'amicizia a parità di patti e a disparità di condizione, diciamo così, sociale, ci mortifica.

In Francia i nostri amici sono pochi. Sono fidi e costanti, e perciò proviamo verso di loro un sentimento di riconoscenza non privo di commozione, ma sono ben pochi. In compenso splendono nel *Comité France-Italie* i nomi di due uomini politici che oggi sono al governo della repubblica. Ma purtroppo è presidente della repubblica quel Poincaré su cui per debito di cortesia verso l'argomento che ci occupa, sorvolare è bello. Tutto sommato, tra costui e le brighe che ai ministri Pichon e Barthou procurano la legge dei tre anni dentro e la guerra balcanica fuori, siamo d'avviso che la cultura delle buone relazioni italo-francesi sia rilasciata almeno per ora soltanto allo zelo dell'*Institut Français de Florence*. E per l'avvenire vedremo.

Venendo ora a enumerare gli amici della Francia in Italia, abbiamo la democrazia che è l'amica del cuore e di vecchia data. La democrazia italiana è francofila per intenerimento filiale. La democrazia è, come i lettori sanno, soprattutto nel suo nome, e anch'oggi, sebbene sia borghese, sebbene sia democrazia d'affari, ha il culto, qualcosa tra il culto e l'ipocrisia, dell'amore del popolo. Ancora piccola democrazia d'affari, la democrazia italiana vede nella grande democrazia d'affari francese, nella grande repubblica dei banchieri, l'idillio popolaresco dell'89, vago delle tre parole e dei tre colori. Come pure, sebbene, sempre per la sua solida praticità, convertitasi alla monarchia, la democrazia, per la sua liquida sentimentalità, conserva la nostalgia tacita di Bruto; e la democrazia italiana vede il suo Bruto in Francia, coperto dall'ombra dello czar.

Veniamo a noi, apriamo la rivista *France-Italie*. C'è una breve prefazione in cui è detto: « Noi soprattutto vorremmo che il pubblico francese, fin qui non abbastanza e non regolarmente istrutto sulle cose italiane, potesse per mezzo della *France-Italie* conoscere tanto dell'Italia d'oggi e sussidiariamente dell'Italia del passato da essere indotto ad apprezzarla e amarla ».

Ci perdonino i nostri amici di Francia, ma il senso della realtà e un senso d'italianità ci hanno [illegible] sempre apprezzare queste loro espressioni per quello che valgono. Noi invece siamo d'avviso che un popolo è conosciuto quanto merita. Tanto è conosciuto quanto ha dinamica e muove intorno a sé. Siamo d'avviso che il popolo francese ci conosce quanto noi meritiamo d'esser conosciuti, quanto egli ha bisogno di conoscerci. E fa bene a occupare il suo tempo nel conoscere se medesimo e gli inglesi e i tedeschi più che noi. Rinati, siamo, come abbiamo detto, troppo più giovani, cioè, storicamente tanto meno sviluppati, tanto in un grado d'inferiorità che parlandosi d'individui si chiamerebbe sociale. Né ci vergogniamo di confessarlo, né ci fa dispiacere che altri ce lo dichiari, e ci fa soltanto dispiacere, cioè, ci mortifica alquanto, che altri ci faccia dono che non possiamo contraccambiare. La vostra nazione, signori nostri amici di Francia, esercita un imperialismo di cultura a cui il mondo non sfugge e noi non sfuggiamo. E per questa solida realtà storica, stupenda realtà per cui vi ammiriamo, meno ci conoscete, e non per malavoglia che vi attribuiate, perché voi dovete più essere conosciuti che conoscere, più riempire gli altri di voi che voi degli altri. Voi foste il popolo più bravo della terra, cavalieri e guerrieri per eccellenza, voi soli fra tutti i popoli faceste la guerra allegra, voi faceste la vostra vecchia monarchia, faceste la rivoluzione e l'impero, foste geniali e gioviali, adorni di tutte le grazie e dotati di tutte le virtù, generosissimi e industriosissimi, pazienti e tenaci, e ora nella plenitudine de' vostri giorni godete il frutto di ciò che avete fatto, frutto di ricchezza e d'impero, *imperium elegantiarum atque voluptatis*, impero morale del vostro lavoro e del vostro ingegno. Ma se noi parliamo di voi così, amici nostri di Francia e del *Comité France-Italie* e della rivista, lasciate che anche per noi nutriamo un sentimento più virile. Noi pure vogliamo essere conosciuti per i nostri fatti e non per le vostre affettuose premure. « Bisogna che la Francia impari ad apprezzare ed amare la bella Italia! » Ma siamo ancora a questa letteratura? Che cos'è l'Italia? Una fanciulla cui i parenti scelsero lo sposo e deve guadagnarselo rivelandogli a poco a poco i tesori nascosti del suo cuore? Ci perdonino i nostri amici, ma le loro parole, parlandosi di un popolo, non rispondono a nessuna realtà seria.

La rivista *France-Italie* conclude in questo modo: « Noi ci occuperemo sì con diligenza delle quistioni politiche, come di quelle economiche, sociali, letterarie, artistiche ecc. ecc., *ma non* avremo un programma politico. Noi pensiamo che noceremmo alla causa che vogliamo servire, mettendoci al servizio di questo o quel sistema di politica interna ed estera. Basta che tutti i nostri collaboratori siano d'accordo su questo punto: *che è interesse della Francia e dell'Italia stringersi in relazioni sempre più amichevoli* e che per questa via il legittimo egoismo dell'una e dell'altra non va disgiunto dall'interesse europeo ». Con tutta la buona volontà del mondo, non possiamo far di meno d'osservare che i nostri amici di Francia non s'accorgono d'avere un programma politico, avendo il programma politico che hanno. Essi non hanno un programma politico, ma sono certi che l'Italia e la Francia possano trovare il loro bene avvenire nell'essere amiche, e se questo non è un programma politico italo-francese, non so che cosa un programma politico sia. A un solo patto si può supporre che un uomo intelligente non s'accorga che è un programma politico, al patto che esso lo porti dentro il suo petto allo stato d'espressione verbale capace di suscitare qualche aspirazione di carattere romantico e nulla più. Noi italiani, per esempio, giovani come siamo e al principio del nostro sviluppo storico, per fare il nostro cammino nel mondo potremmo stimare utile di avere un programma mediterraneo in conflitto con un programma mediterraneo della Francia che è tanto evoluta e delle due e più sorelle latine è la prima. Chi è secondo cerca di diventar primo, e chi è primo cerca di rimanere. Non è così, buoni nostri amici di Francia? Comunque, sarebbe il nostro un programma politico mediterraneo a cui si contrappone il vostro programma politico mediterraneo d'amicizia italo-francese. E come si contrappone! Ma voi non vi accorgete d'avere un programma politico. E non vi accorgete di avere un programma politico, quando ne avete uno non soltanto italo-francese, ma italo-francese-europeo che a tutti gli altri particolari si contrappone, poiché scrivete: « *È interesse della Francia e dell'Italia stringersi in relazioni sempre più amichevoli, e per questa via il legittimo egoismo dell'una e dell'altra non va disgiunto dall'interesse europeo* ». Ma voi non v'accorgete d'avere un programma politico!

L'avete. E soltanto, perdonate, mostrate di non avere la capacità politica d'accorgervi che avete un programma politico.

Sarebbe questa la morale della favola? Su questo *vuoto di coscienza politica* poggerebbe il programma dell'amicizia italo-francese? Ma allora?

Enrico Corradini.

Drammi italiani di Shakespeare in una nuova traduzione

La nuova traduzione di Shakespeare che Diego Angeli ha già condotta a buon punto e i fratelli Treves vanno alacremente pubblicando sarà, speriamo, compiuta del tutto nell'imminenza del terzo centenario della morte del grande poeta. E sarà bene. Il 1916 si annuncia come l'anno nel quale, tutto il mondo civile farà il bilancio dell'attività che in ogni parte hanno avuto gli studi shakespeariani; importante agli inizi del secolo decimonono, vorticosa verso la fine, tanto che una nuova e completa bibliografia (quella che possediamo è già voluminosa) richiederà un lavoro enorme. Non tenendo conto dell'Inghilterra, avranno facilmente il primato in quest'oramai sterminato campo di indagini la Germania e gli Stati Uniti d'America; e se l'Italia non avrà l'ultimissimo posto, molto sarà dovuto al lavoro assiduo del nostro amico e alla illuminata iniziativa degli editori milanesi.

Noi abbiamo già reso conto, su queste colonne, dei primi volumi che sono apparsi e se non abbiamo seguito sempre passo per passo la pubblicazione degli altri è perché un'opera come questa va un po' guardata nel suo complesso. Appunti sulla fedele interpretazione di qualche luogo certamente non sarebbe difficile di fare; ma là dove non si tratti di un vero e proprio abbaglio (e quale traduzione anche celebre ne manca?) molto è da ascrivere alle dubbiezze del testo che non sono poche, come tutti sanno, e all'avere l'Angeli seguito l'edizione del Dyce, che se era eccellente più di una cinquantina d'anni or sono, ora è stata definitivamente superata. Queste piccole mende saranno del resto facilmente rimediabili a lavoro finito e a mente riposata. Resta ora, ed è ciò che più conta, il fatto che la nuova traduzione, compiuta da uno squisito artista, presenta agli italiani finalmente uno Shakespeare non bolso di retorica accademica, non impacciato in un dialogo che non si può seguire, senza risentirne una stanchezza enorme, non monotonamente eguale, sia quando attinge il vertice più alto della passione, o quando discende alla più cruda rappresentazione realistica, sia quando assurge alle più vertiginose altezze della lirica o quando penetra, col suo colossale *humour*, nelle più sottili pieghe delle debolezze e delle contraddizioni umane. Questa immensa scala di toni noi la percorriamo tutta nella traduzione dell'Angeli; e le commedie, le storie, le tragedie si rivelano ai nostri occhi sotto una nuova luce: le prime massimamente, a noi così poco note, perché illeggibili nelle vecchie traduzioni.

Ho riletto or ora la *Bisbetica domata* e l'*Otello*, e ne ho avuto un piacere nuovo, come succede ogni volta che si rilegga nell'originale una qualsiasi delle opere del Titano di Stratford. Ora perché sia stata possibile questa emozione è evidente che le traduzioni che avevo sotto gli occhi erano opere d'arte; altrimenti esse avrebbero generato soltanto quel senso di fastidio che proviamo sempre dinanzi ad ogni contraffazione. Nulla è infatti più falso di quel preconcetto che ho sentito più di una volta enunciare, che un capolavoro che sia ricco non soltanto di pregi formali, trova anche attraverso la contraffazione, la via di scuotere gli animi, tanto è grande la sua forza originaria. Ciò può essere vero per una rappresentazione scenica, quando l'arte dell'attore è grande, e quando il pubblico è preso soltanto da quella; ma la lettura è un'altra cosa, e a gettar gli occhi su una tragedia shakespeariana in uno di quegli opuscoli che formavano il *repertorio* di qualche nostro celebrato attore tragico, il guazzabuglio apparisce come una vera opera di distruzione.

Vi immaginate un *Otello* pieno di tagli?: una tragedia che è, oltre la più alta opera di poesia che forse abbia il mondo, come diceva il Macaulay, anche la più perfetta costruzione di dramma nel senso più comune della parola, meravigliosa per gli accorgimenti con cui i personaggi sono fatti entrare sulla scena ed uscirne, magnifica per la moltiplicità delle azioni secondarie che tutte concorrono potentemente ad un unico scioglimento finale, irraggiungibile ora per la sua economia, ora per il suo movimento.

La tragedia della gelosia? Anche questo, se è necessario classificare i prodotti del genio; ma certamente una rappresentazione altamente drammatica della passione che può accecar un nobile spirito, della perfidia che più s'assottiglia quanto più s'intrica nei lacci degli avvenimenti, di una serena fiducia che corre inconsapevolmente verso un funesto destino.

Una natura franca, nobile, risoluta come è quella del Moro non può indugiarsi negli alti e bassi che un sospetto, più o meno fondato, sulla fedeltà della moglie può indurre nell'animo di un marito, ma corre diritto ad una assoluta conclusione:

> Credi
> tu ch'io mi voglia fare un esistenza
> di gelosia, per seguir sempre tutte
> le fasi della luna con sospetti
> nuovi? No: dubitando una sol volta
> una sol volta il dubbio è risoluto;

to be once in doubt, is once to be resolved, dice Otello all'« onesto » Jago; e nell'aver scoperta questa chiara psicologia è fondata tutta la tragica « pestilenza » dell'Alfiere. Nell'animo degli ascoltatori non v'è luogo per il più piccolo sorriso davanti alla tenuità degli indizi che questi inventa e sa insinuare come certezze nell'animo del Moro; poiché noi non abbiamo tempo di vagliarli alla stregua del nostro più sereno giudizio; ma siamo in una dolorosa ansia di attesa. Ben è chi pronunzia le parole del buon senso; come Emilia nella seconda scena dell'atto quarto, ma esse si perdono in quell'aria torbida in cui il poeta ha saputo involgerci completamente; e noi come Otello non diamo loro tutta l'importanza che meritano. E in ciò è il sommo dell'arte: condurci alla catastrofe inevitabile allontanando da noi ogni idea di repulsione dall'efferato uxoricidio, e avvolgendo di uno stesso sentimento di pietà e il carnefice e la sua vittima.

Domandarsi come fanno molti critici se Otello è vittima della sua inesperienza in fatto di amore, o se rivivano in lui le abitudini orientali del Mussulmano che non si sa quando si è convertito al Cristianesimo, ma che deve aver passato (è una curiosa supposizione del Thakeray) la sua infanzia in un *harem* acquistandovi, con le prime impressioni, la gelosia e il sospetto, così comuni al domestico dispotismo dei maomettani, è perfettamente inutile. Il colore della pelle è puramente occasionale. dinanzi a noi abbiamo soltanto un uomo in cui la pura forza fisica della passione oscura ogni altra virtù, e lo rende incapace a sostenere virilmente il suo dolore.

E come è in un ampio senso della parola un uomo Otello è un ideale di donna Desdemona, sorella di Ofelia e di Miranda; come la prima forte della sua purezza, come la seconda tenera, modesta, disposta egualmente alla pietà e alla meraviglia. Se non che intorno a Miranda non c'è che la poetica natura, e intorno a Desdemona s'agita la realtà quotidiana che la soffoca tra le sue terribili spire. Debole per reagire, ha trovato un sol momento di energia per agire, quando si è involata alla casa paterna e quando ha affermato il suo diritto alla scelta che il suo cuore aveva fatto

> Mio nobil padre, io qui veggo un diviso
> dovere: a voi son dalla vita e dalla
> educazion legata e a me la vita
> e l'educazion insegnan come
> io debba rispettarvi. Voi mi siete
> signore per dovere e fino a questo
> punto son vostra figlia. Ma ecco qui
> mio marito e così come mia madre
> v'ebbe a mostrar la sua devozione
> preferendovi a suo padre, in tal modo
> pretendo dimostrar quello ch'io debbo
> al Moro, signor mio.

Questa unica sua forza contribuisce, senza che essa lo sospetti, alla sua rovina: e all'orecchio credulo del marito risuonano confusamente, per accertarlo nei suoi sospetti, le incaute parole che il padre di lei Brabanzio pronunciò in un momento di dispetto: una « battuta », messa lì con una sapienza di consumato conoscitore non solo del cuore umano ma delle tavole del palcoscenico:

> Moro, veglia su lei se sai guardare:
> ingannò il padre e ti potrà ingannare

Più complessa figura è quella di Jago, l'uomo che trascina alla rovina e il Moro e Desdemona e Cassio e Roderigo: per l'ambizione di essere luogotenente invece di Cassio; a meno che — se essa non pare un « sufficient motive » al suo operare, come opina qualche esegeta che lo giudica perciò un personaggio innaturale — egli non inganni tutti per il piacere di ingannare alla stessa guisa con cui opera un altro personaggio shakespeariano, Riccardo III. Certo egli è un ambizioso, perché lo dice (Atto 1°, scena 1a), odia il Moro perché lo confessa (Atto 1°, scena 3a); ha bisogno di disfarsi di Roderigo, poiché non può più protrarre la promessa, dinanzi alla pazienza di lui oramai stanca e dinanzi alla restituzione che egli esige del proprio danaro tutto passato a quello scopo nelle sue mani, di farlo diventare l'amante di Desdemona; e Cassio ha avuto ordine di ucciderlo da Otello stesso. Ma c'è forse un qualche altro motivo più sottile a cui nessuno ch'io sappia ha dato l'estensione che a me pare che abbia. Egli è che in Jago è forse rappresentato un altro aspetto della gelosia, quella bassa e volgare che può allignare nel cuore di un uomo sprovvisto di ogni senso morale, di ogni sentimento di onore e di bontà, di pietà e di grandezza e che l'invidia soltanto rode assiduamente.

Che sia innamorato di Desdemona egli non insiste mai a ripetere; né potrebbe; perché quale passione turbinosa può trovar luogo in quel suo freddo, astuto e calcolatore spirito? Ma quando Cassio bacia le mani alla signora, al suo arrivo in Cipro, egli mormora tra sé in disparte che con un piccolo ragnatelo come è quello di un bacio, acchiapperà sicuramente una mosca come è Cassio. E basterebbe per i suoi disegni di ambizione quella minaccia. Ma sentite ancora una sua rabbia invidiosa che non si sa reprimere: « Benissimo! Un bel bacio! Un'eccellente gentilezza! Proprio così! Di nuovo le dita alle labbra? Vorrei che per voi fossero tante cannule di clistere! ». È volgare, ma non è soltanto ambizioso. E gli inganni in cui avvolge Roderigo non sono una specie di vendetta amara e diabolica, con cui egli punisce l'ardente ed alta passione di lui? E l'odio per il Moro non è forse rinfocolato dal saperlo amato di colei a cui egli non sa rivolgere serenamente gli occhi, ma al cui possesso tenderebbero tutti i suoi sensi? Il non aver messo in bocca a Jago un accento deciso su questo proposito, ma solo qualche fugace accenno, potrebbe essere una buona risposta per distruggere questa ipotesi (poiché sappiamo quanta cura adoperasse lo Shakespeare nel far conoscere al pubblico londinese dei suoi tempi, un po' grossolano e distratto, i motivi dell'agire dei suoi personaggi); ma il grande poeta quanto spesso ha preso la mano, all'autore drammatico, preoccupato principalmente del successo delle sue produzioni! Questo silenzio obbedisce del resto ad una legge morale ed artistica delle più alte. la figura di Desdemona può essere macchiata della più bassa calunnia, ma non mai contaminata dalla concupiscenza confessata di un rettile. Al più egli potrà per un momento pensare alla pena del taglione, quando suppone che Otello abbia potuto essere l'amante della propria moglie Emilia, ma poi il suo pensiero cambia direzione, o meglio cambia la materia della pena: non moglie per moglie, ma la moglie in cambio della gelosia

Ricordate il cinico monologo?

> Che Cassio l'ami io ben lo credo: ch'ella
> ami lui è probabile e di grande
> credito. Il Moro — se ben non lo possa
> soffrire — è di fedele, generosa
> e nobile natura ed oso dire
> che sarà per Desdemona il più caro
> dei mariti. Ora anch'io l'amo — e non solo
> di lussuria — se ben per avventura
> colpevole possa esser ritenuto
> di peccato sì grande — ma più tosto
> per il bisogno di nutrir la mia
> vendetta: però che sospetto il Moro
> lussurioso d'aver scavalcato
> il mio letto. un pensier tale somiglia
> a un velenoso mineral che dentro
> mi rode, e non può esser né mai
> sarà l'anima mia calma fin quando
> faccia così con lui: moglie per moglie;
> o per lo meno prima ch'io non abbia
> ispirato nel Moro una sì grande
> gelosia che non possa la ragione
> guarirlo più

E ciò che è quasi certezza per Otello, è timore per Cassio; ma ha le stesse origini:

> ch'io
> temo Cassio per fin col mio berretto
> da notte.

dice egli nella traduzione dell'Angeli; e più chiaramente nel testo:

> For I fear Cassio with my night-cap too...

Ma forse tutte queste cause agiscono insieme nella mente di questo straordinario scellerato che non ha a sostegno della sua scelleratezza se non viltà e ambizione, odio e gelosia, invidia e vendetta; e la risultante è di una complessità tale dentro la quale si perde ogni più acuta indagine.

Così tutta la tragedia è dominata da una atmosfera grave di un fato oscuro, come quello che domina nel *King Lear*; soltanto che in questa tragedia l'oscurità è immensa come la notte, e è qua terribilmente opprimente, perché confinata entro le pareti di una stanza, e perciò tanto più terribilmente penosa.

***

Non a caso con l'Otello ho voluto rileggere la *Bisbetica domata*; poiché, dicono specialmente gli inglesi, le due produzioni stanno a dimostrare la conoscenza diretta che lo Shakespeare aveva del nostro paese. Non so con quanta ragione si possa chiamare tragedia italiana l'*Otello*, quando siamo condotti ad un *pathos* che è proprio dell'anima umana sotto qualunque latitudine essa abiti un corpo. Ma v'è il colore locale, rispondono alcuni, e trovano la riprova di ciò in certi accenni alla vita veneziana riprodotti con una notevole verità; ma lo Shakespeare li poté dedurre da un libro del Contarini tradotto nel 1599 in inglese sotto

il titolo di *Government of Venice*, che egli dovette aver sott'occhio, come ho dimostrato altre volte su queste colonne. Desdemona è una fanciulla inglese nel discorso che ella fa al padre allorché le annunzia la sua ferma volontà di seguire il Moro. L'argomento è ai italiano, e fu narrato da Cinzio Giraldi nella novella settima della terza decade degli *Ecatommiti*: sol che alcuni particolari — il movente di Jago, e la morte di Desdemona, fra gli altri — sono mutati. Come lo Shakespeare poté conoscere l'originale italiano che non era stato ancora tradotto in inglese, è causa di molte supposizioni; e può essere che egli abbia letta la traduzione francese che esisteva già. Rawdon Brown però che ha studiato in Italia le relazioni di Venezia con l'Inghilterra, ha cercato di dare un contenuto storico al fatto narrato dal novelliere italiano, e ha identificato Otello con un Cristofal Moro luogotenente dei veneziani a Cipro, che difese l'isola da un attacco dei turchi e che tornò a Venezia il 26 ottobre 1508, dopo essergli morta (come riferisce Marin Sanudo) nell'isola la moglie. Secondo lo storico inglese costei era parente di una moglie del cronista stesso, una Barborigo (donde poi il nome di Brabanzio) nella cui casa era vissuta una schiava di nome Barbara, quella stessa che Desdemona rammenta nella tragedia, come colei che soleva cantare la mesta canzone del salice. Piccoli incontri, forse casuali; ma potrebbero anche un po' far pensare al modo con cui lo Shakespeare doveva senza dubbio, all'infuori dei libri, procurarsi qualche notizia sull'Italia, che era a suo tempo di moda in Inghilterra. Forse un giorno, quando i nostri archivi fossero frugati con questo scopo potremmo essere illuminati (e perché no?) anche sull'oscura e misteriosa vita del poeta. E sarebbe questo il più bel contributo che l'Italia potrebbe portare agli studi shakespeariani. Io non credo troppo alle identificazioni del Brown; perché altre se ne potrebbero trovare di quello stesso valore. Eccone per esempio un'altra, che mi è ronzata spesso per la mente e che riguarda Jago. Un Michele Jago, spagnuolo e al servizio di Cosimo I apparteneva alla compagnia dei fanti posti a guardia del Castello da Basso, dove era prigioniero un ex paggio del duca, un Malatesta Malatesti, rinchiusovi perché aveva preso parte ad una rissa nella quale era stato morto, col suo concorso, un soldato delle bande ducali. Coll'aiuto dello spagnuolo il Malatesta poté liberarsi, e riuscì col suo complice a rifuggirsi in Cipro, dove un suo fratello Jacopo teneva per la repubblica veneta il Capitanato delle Armi. Ma il giovane era oltracotante, e un giorno venuto a lite col luogotenente del fratello, fu da questi pugnalato. Coincidenza curiosa anche questa. Ma dovremo dire che i fatti fossero a conoscenza dello Shakespeare e gli suggerissero il nome del suo alfiere, che Cassio chiama fiorentino in un luogo (Atto 3°, scena 1°) dai critici tanto tartassato? Non so. Quello che è certo è che, ad onta del colore locale, la tragedia è inglese, come è inglese la *Bisbetica*. Il prologo di questa è importante perché lo Shakespeare vi nomina luoghi ove visse (Barton Heath è certamente Barton on the Heath dove abitava una sua zia; Wincot è Wilmcote il luogo della sua nascita) e le persone che nomina Cristoforo Sly sono tutte di gente che viveva nel Warwickshire. Tutta la scena del calderaio ubbriaco che è trasportato da un signore del luogo nella sua villa, e quando si desta è indotto a credere che è lui il signore, e che è guarito da una malattia che l'aveva assalito di credersi un povero diavolo, per quanto trova i suoi antecedenti nelle *Mille e una notte*, è una viva rappresentazione della vita spensierata e lieta delle campagne della «Merrie England». Ma Petruccio che doma la bisbetica Caterina, la figlia del signor Battista, si dice, è un tipo italiano. Non dirò che la commedia non sia del tipo di quelle che lo Shakespeare dovette veder rappresentare dai nostri comici dell'arte che pure furono in Inghilterra; ma lo spirito ne è perfettamente inglese. C'è in un certo periodo del teatro elisabettiano una serie di produzioni che più o meno hanno a che fare col problema delle relazioni matrimoniali — e tra esse è notevole la *Woman Killed with Kindness* dell'Heywood — che dimostrano quali erano i sentimenti del tempo. E c'era prima di quella dello Shakespeare un'altra commedia quasi dello stesso titolo: *The taming of a shrew* di incerto autore, della quale quella del grande poeta si può dire un rifacimento. Ma il modo di comportarsi di Petruccio è completamente inglese, quale si voleva da alcuni che dovesse essere quello di un buon marito, per non vedersi domato dalla sua gentile metà, come avviene all'eroe stesso per parte della sua seconda moglie Maria nella commedia del Fletcher *The Tamer tamed* una spiritosa risposta alla tesi shakespeariana. D'italiano non c'è che la decorazione, ma questa era di moda, come ho già detto. Del resto, se la commedia è tutta di Shakespeare, quanta *verve* e quanto *humour*; e come tutta la sua festività rumorosa è messa in valore dalla recente traduzione!

Non ne do saggi. Io volevo semplicemente mettere in guardia i lettori sull'abuso che si fa da alcuni dell'influsso italiano a proposito di Shakespeare. Un giorno o l'altro dovremo pur chiaramente vedere che cosa rappresenta l'Italia nei suoi drammi, anzi in tutto il dramma elisabettiano; e questo compito dovrà toccare propriamente a noi

G. S. Gargàno.

Esporrà l'Italia a Lipsia?

La notizia riprodotta in questi giorni dai quotidiani che il ministro degli Affari esteri avrebbe declinato l'invito fatto dalla Cancelleria germanica alla nostra nazione di partecipare ufficialmente alla Esposizione internazionale del Libro che si terrà a Lipsia nel 1914, ha sorpreso e addolorato quanti valutano nella giusta misura l'importanza di quella mostra e le conseguenze di un simile rifiuto; e, se alla notizia non avesse fatto seguito il testo di un vigoroso telegramma spedito dal presidente dell'Associazione libraria italiana al Presidente del Consiglio, onorevole Giolitti, sarebbe stato lecito credere — tanto la cosa appare inspiegabile — che quella notizia fosse del tutto priva di fondamento.

Si sa bene, purtroppo, che gl'interessi e talvolta la dignità della cultura non sono precisamente cose alle quali il nostro governo ponga di solito la suprema sua cura, e che è molto più facile far riattraversar l'Atlantico a un qualunque Porter Chartlon che non — che so io? — assicurar la vita di un istituto superiore pericolante; ma che a una nazione alleata, la quale cortesemente c'invita a prender posto col mondo intero ad una esposizione di quel che la cultura ha di più suo, il libro, si possa rispondere: «Grazie, no», non sembra neppur verosimile.

Disgraziatamente invece, il telegramma di Piero Barbèra, se poté lasciar qualche dubbio sulla opportunità della sua pubblicazione nei giornali, non ne lascia alcuno sul pericolo che la nostra partecipazione alla mostra di Lipsia sta correndo; e l'unica speranza che ancor ci rimane si è che l'onorevole Giolitti, direttamente chiamato a risolver la questione, ripari col suo proverbiale buon senso all'errore in cui la burocrazia della Consulta è caduta.

Per questo prima di venire a commenti che, se le cose non mutan radicalmente piega, non potranno esser che ben dolorosi e bene acri, abbiam preferito chiedere alla cortesia di Piero Barbèra qualche notizia che chiarisse ed integrasse quella corsa sui giornali, affinché il pubblico — e non solo quel limitato pubblico che s'interessa di cultura e di libri — ma quello più numeroso cui sta a cuore il buon nome nazionale, possa giudicar da sé.

***

Le pratiche per la nostra partecipazione ufficiale alla mostra di Lipsia, — come io già accennavo in un recente articolo e come il commendatore Piero Barbèra mi ha ripetuto oggi — furono dall'Associazione libraria italiana, e per essa dal suo presidente, iniziate per tempo e da tempo. Fin da principio non parve invero che il governo prendesse la cosa con entusiasmo, ma buone informazioni assicurarono il Barbèra che il Presidente del Consiglio aveva «preso in considerazione» i voti dell'Associazione ed aveva passato il memoriale da essa ricevuto al ministro competente, l'onorevole Credaro.

Parallelamente si svolgeva però tra la Cancelleria germanica e la Consulta un'altra serie di pratiche che non parevano avviarsi alla soluzione desiderata, e poi che il tempo passava e risposte categoriche non venivano all'Associazione né dal Ministero dell'interno, né da quello degli esteri, né dagl'influenti uomini politici che avevano preso a cuore la cosa, il presidente Barbèra credé bene adunare a Milano il 14 di questo mese il Consiglio dell'Associazione, riferendo delle resistenze incontrate e delle informazioni avute che facevano temere una definitiva risposta negativa.

Il Consiglio deliberò allora il telegramma ormai noto all'onorevole Giolitti, incaricando un de' suoi membri di comunicarlo anche al sottosegretario onorevole Falcioni: se non che, come spesso accade, i giornali ne vennero a conoscenza e lo fecero pubblico.

Tale pubblicazione, per altro, avvenuta per caso e non per deliberato proposito dell'Associazione non dovrebbe pregiudicar la cosa al punto di fare ormai temere dall'onorevole Giolitti una risposta definitiva in senso negativo, poi che il Presidente del Consiglio non vorrà certo per alcuna ragione danneggiare gl'interessi di tutta la nostra risorgente industria libraria e dare un colpo alla nostra stessa dignità di nazione colta e sempre pronta a misurarsi con le altre specialmente nel campo del lavoro e della produzione.

L'editore Barbèra mi diceva anzi di esser sicuro che l'onorevole Giolitti, così esperto a metter d'accordo criterii e volontà divergenti, saprà trovar modo di assolvere il desiderio degli editori e del paese senza far torto alcuno alla Consulta, la quale, in fin dei conti, non è noto abbia ancor preso una soluzione ufficiale e irrevocabile.

Questo è invero il desiderio di tutti, ma resta di fatto che le cose non sono andate fino ad ora *sur des roulettes*, e che, se alla fine la nostra partecipazione potrà avvenire, avrà dovuto superare non pochi ostacoli e non piccole resistenze

Di che genere sono i primi? Quali le cause delle seconde? Anche il commendator Barbèra è d'opinione che, per quanto taluno glielo abbia accennato, non può tirarsi in ballo la questione finanziaria, poiché la somma necessaria non supera le duecentomila lire; né pare a lui, né a noi, né a nessuno che, trattandosi della Germania, nazione amica ed alleata, legata con noi da trattati di commercio di reciproca soddisfazione, si possano invocare ragioni del genere di quelle che trattengono ancora il governo da dare l'adesione ufficiale alla esposizione di Washington, per la quale — si noti — è già stanziata in bilancio la somma di *due milioni*. Non rimarrebbe perciò altra ragione che il timore di non poter fare alla mostra di Lipsia una buona figura.

***

Di questo timore m'aveva già fatto alcun cenno qualche amico dopo il mio articolo col quale, da queste colonne, predicavo la necessità del nostro intervento a Lipsia.

«Giustissimo — mi si disse —: ma che ci portiamo noi a Lipsia, che possa competere con la moderna magnifica produzione delle arti grafiche in Germania, in Inghilterra, in Francia? Non avverrà per caso che ci si debba poi pentire d'esserci andati?».

Era naturale che, parlando con Piero Barbèra, il quale, come grande editore, come presidente dell'Associazione libraria, e soprattutto come colto e appassionato bibliofilo, poteva meglio d'ogni altro valutare la gravità della obbiezione mossa a me, io gli domandassi il suo parere, e son molto lieto di poter dire oggi che egli esclude assolutamente che la causa del minacciato diniego si debba ricercare in timori di tal genere.

Prima di tutto convien riflettere che la mostra di Lipsia è anche retrospettiva, e basterebbe il ricordo delle nostre purissime glorie bibliotecniche da Aldo Manuzio al Bodoni per darci animo; ma quand'anche si volesse obiettare che, nelle esposizioni di industrie vive, quel che conta più è la produzione d'oggi, bisogna ben convenire che, pur senza presentarci a Lipsia con l'animo belligero della Francia e dell'Inghilterra, vi possiamo intervenire senza alcuna paura di troppo gravi e postumi pentimenti.

Anche in Italia, specialmente negli ultimi venti anni, l'industria del libro — si parla sempre del *contenente*, s'intende, poiché per il *contenuto* potremmo misurarci con chiunque sicuri della vittoria — ha progredito e non poco: il fatto solo che in Italia, e precisamente in quelle sue regioni che, come gli Abruzzi, le Puglie e la Sicilia erano stimate prima una specie di Vandea italica, possono oggi prosperare case editrici di prim'ordine, come il Laterza, il Carabba e il Sandron, lo prova a sufficienza. Il «fenomeno» Laterza anzi è senza dubbio un fenomeno, e l'iniziata collezione degli «Scrittori d'Italia», della quale non v'è esempio in nessun altro paese, basterebbe ad assicurarci un buon posto. Inoltre, e principalmente, bisogna ricordare che l'esposizione di Lipsia, non è soltanto una mostra del libro, ma di tutte le arti e di tutte le produzioni che al libro concorrono, fotografia, fototipia, calcografia, cartografia ecc., in ognuna delle quali noi abbiam veramente di che andar ben fieri così per l'industria privata (Alinari, Lacroix, Arti Grafiche di Bergamo, ecc.) come per l'industria dello Stato (Istituto geografico militare, Istituto idrografico di Genova, Calcografia di Roma, Officina Carte valori di Torino, ecc.). Che se poi anche questo sembrasse poco, rammenteremmo ancora che v'è, alla mostra di Lipsia, una intera sezione dedicata alla fabbricazione della carta. Ora, e questo è indiscutibile, il nostro paese è ancor dei pochi, e forse è il solo il quale produca carta che meriti tal nome: lasciamo pure ad altri l'ambizione di belli — ma non sempre — agghindamenti esteriori del libro; lasciamo pure altrui — e questo assai a malincuore — il trionfo della produzione e della diffusione: senza dubbio la gloria di fabbricar carta sulla quale quel po' di buono che si stampa sarà ancor leggibile tra un secolo o due, rimane a noi.

***

Non c'è dunque ragione nessuna, assolutamente nessuna di temere che la nostra partecipazione alla mostra di Lipsia abbia a saper di.... presunzione, e, anche volendo chiuder gli occhi dinanzi ai meravigliosi tesori di bibliotecnica che i secoli hanno ammassato nelle nostre biblioteche, possiamo esser sicuri di esser degnamente rappresentati per l'editoria moderna a Lipsia come già lo fummo a Bruxelles.

Soltanto la nostra partecipazione — e molto più oggi che gran parte del tempo utile è passato — ha bisogno d'esser saggiamente e sollecitamente organizzata. E questa è la ragione per la quale la nostra Associazione libraria, che dispone di mezzi troppo modesti, ha sentito il bisogno e il dovere di rivolgersi allo Stato

Né lo Stato può negarle l'aiuto richiesto se non danneggiando sé stesso

F. V. Ratti.

La battaglia di Scutari

Mentre i corrispondenti di guerra continuano a raccogliere ed a pubblicare in volume le corrispondenze inviate ai loro giornali da tutti i teatri della guerra balcanica e la loro prosa tumultuante d'esperienze e di immaginazioni, scampata ai pericoli degli assedi e delle mitraglie, delle censure e delle diplomazie s'adagia ritessuta e riannodata nelle calme pagine dei libri invece che nelle nervose telegrafiche colonne dei quotidiani, e mentre la guerra ancora continua ad offrir mèsse di spettacoli spaventosi e di fortunose avventure, due scrittori francesi, i fratelli Tharaud, ritornati or ora dai campi albanesi e montenegrini, ma non giornalisti, non corrispondenti di guerra, pubblicano il diario del loro viaggio: *La battaglia a Scutari d'Albania*.

I Tharaud partirono senza preoccupazioni giornalistiche, senza affanni di gare, senza obblighi di giunger primi agli uffici telegrafici dopo aver conquistato i primi posti allo spettacolo della guerra. Meditabondi, essi han voluto far da testimoni, da una qualche parte della terra balcanica, alla disfatta dell'Islam di cui amano, e non lo nascondono, la malinconica e sonnolenta poesia, ed hanno scelto per loro posto d'osservazione il Montenegro in arme per la conquista di Scutari. Ma al vero e proprio spettacolo dell'assedio e della battaglia di Scutari essi non han potuto e dovuto assistere come ha fatto, ad esempio, un giornalista italiano, Gino Berri, che s'è trovato chiuso per sei mesi dentro la città accerchiata e della sua avventura e delle angoscie della città narra, contemporaneamente ai Tharaud, tutte le reali vicende. Mentre il Berri nel suo diario *L'Assedio di Scutari* annota con limpida precisione il succedersi dei fatti e schizza senza cura d'enfasi scene e ritratti, testimonio pieno di buona fede, scrittore privo di lenocini, corrispondente di guerra cui l'occasione ha offerto da descrivere una realtà che non ha bisogno di amplificazioni fantastiche, né di richiami letterari; i Tharaud, invece, che han visto Scutari soltanto da lontano, annotano le sensazioni suscitate nella loro anima letteraria dagli aspetti naturali e sentimentali del paesaggio e dell'esercito montenegrino ed albanese, preoccupandosi di apparir meno dilettanti che sia possibile, ma lasciando senza ritegno parlare intorno alla guerra la loro passione poetica, stemperando con abilità nel quadro dei paesaggi e degli avvenimenti i colori della loro tavolozza di artisti. Il loro libro ha così l'efficacia che possono avere i bei margini istoriati con eletta intelligenza e con mano quasi sempre espertissima intorno alla spontanea materia della cronaca e della vita; il libro del Berri è tutto composto d'una realtà che trabocca oltre ogni margine, d'una realtà, colta, sperimentata e vissuta a contatto con la vita stessa.

***

Tanto siam dunque, col Berri, dentro l'infocata e perigliosa linea di battaglia, quanto siamo, coi Tharaud, fuori dal pericolo per le strade che alla battaglia conducono. Siamo a Cettigne, a Tuzli, a Dulcigno, ad Antivari, nei monasteri del Monte Athos, ma Scutari è invisibile, il Tarabosch è lontano. Le cannonate qui son note musicali come le campanelle dei greggi. Intorno sono i prigionieri, i feriti, gli ardori e gli orrori della guerra, ma le catastrofi sono lontane, oltre gli orizzonti; non se ne vedono che i segni; gli approcci o i detriti. Le vie combattute, verso il campo, sono vietate e gli scrittori han tempo di descrivere senza pericolo, di ricordare senza affanno, di armonizzare senza paura.

Ottimi armonizzatori, ottimi strumentatori i Tharaud. San scegliere bene le note come i colori, le sensazioni come i ricordi. Per virtù d'espressione, per ponderatezza, candore e musicalità di stile questa *Battaglia di Scutari* non è inferiore alla *Festa Araba* che gli stessi fratelli ci dettero l'anno scorso. Sin dalle prime pagine la descrizione dell'entrata a Podgoritza d'un corteo di prigionieri turchi vi dimostra la valentia degli scrittori; sin dalle prime pagine sentite che gli scrittori possono riuscire a comunicarvi qualche senso di rimpianto per la poesia dell'Islam che non è più, per tutto quel profumo d'Oriente che svapora come un sogno antico e grave dinanzi ai nembi d'una tempesta impetuosa e fatale. I Tharaud non vi dànno l'acre godimento o la repulsione violenta che potrebbe farvi provare lo spettacolo delle carneficine e delle ecatombi descritte da loro; ma vi sanno rendere bene il sentimento tragico e l'anima poetica delle cose semplici foggiate dalla storia, delle volontà umili violentate e suscitate dal destino. Spesso dovete dar loro ragione. «Qui o là poco m'importa! Al termine d'un viaggio non sono sempre i grandi avvenimenti, le grandi cose viste che lasciano l'impressione più viva. In un paese sconvolto dalla guerra v'è nel minimo villaggio ed anche nei luoghi più solitari, un tragico misterioso, più commovente forse nella sua semplicità di tutti gli urti degli eserciti. Questo mistero ondeggia dovunque intorno a me; è nell'aria che respiro, è sul sentiero che calpesto; vedo il suo segno sulle persone e sulle bestie stesse, e nessuna consegna militare mi saprebbe impedire di sorprenderlo....»

Eccovi allora pronti a vedere quello che i Tharaud hanno visto e con gli stessi loro occhi. Dimenticate Scutari per contemplare un istante l'antica Dioclea dopo una pioggia notturna. «Una luce bagnata disperde ovunque i suoi raggi; tutto brilla, tutto sfavilla, fiume, montagna, nuvola e pianura. E i sonagli dei greggi che pascolano nella prateria sembrano il suono naturale di tutto quello splendore d'argento....». Dimenticate ancora Scutari dinanzi all'umile villaggio di Tuzi. «Tuzi, povero villaggio, povera oasi di melograni, di aranci e di limoni perduto in questo gran campo di fango.... Da anni ed anni, turchi, albanesi, montenegrini s'incontrano qui per battersi, da anni ed anni questo villaggio sfortunato, accovacciato tra la sua montagna e la sua collina come una lepre in un solco, soffre e continua per miracolo a vivere. Da ciò quest'aria commovente, di povera bestia battuta....». E Tarabosch, il famoso Tarabosch? Non è che una grande groppa di monte, tutta coperta di neve dove le muraglie, gli uomini e gli armamenti da lontano sembrano il lungo nero zig-zag d'un disegno sopra un foglio di carta bianca. «In mezzo, sul lungo declino, un albero enorme, un olivo molte volte centenario, sembra la sola cosa che viva in quel gran deserto bianco. Quell'albero solitario, quella groppa lontana, quell'intreccio di muraglie nere su quella neve: ecco il Tarabosch....». A tratti il silenzio è interrotto dal sibilo lacerante d'uno *shrapnell* che rianima la solitudine morta, scuote la pioggia nevosa e un volo di corvi si leva nella raffica e s'abbatte sulla vallata funebre, poi tutto riprende lo stesso aspetto tranquillo, qui, tutto grigio di pioggia, laggiù, tutto sfolgorante di neve.

In quadretti di questo genere, in altri più ampi e perciò più difficilmente citabili, dipingendo i quali gli scrittori non esitano a ricordare e ad invocare un Delacroix od un Turner, i Tharaud dimostrano tutta la loro bravura. Nell'analisi psicologica della folla e dei personaggi sono, però, convenzionali sebbene quella sia qualche volta ritratta in significativi atteggiamenti e questi, come il primate di Serbia o l'albergatore di Dulcigno, in scorci pieni di sapienza. A comprender l'animo collettivo dei montenegrini i Tharaud non sono soccorsi se non dal ricordo della tradizione belligera che li scaglia da secoli per compatte tribù contro l'oppressore musulmano; a comprendere lo spirito del re montanaro che si trae dietro gli sciami del popolo mentre percorre in automobile o a piedi a braccio della figlia, il paese devastato dall'ardore della guerra, i Tharaud non san far di meglio che rievocare i re d'Omero. Essi rimangon troppo fuori degli animi e degli eventi; ma questo hanno almeno a loro scusa: che si sentono estranei, che capiscono e confessano ad ogni momento la loro posizione da dilettanti, da *amateurs*, in mezzo a gente che palpita e soffre e parte per andare a morire o torna per venire a morire. Talvolta l'inquietudine e l'angoscia che sono intorno a loro si muta nel cuor loro in rimorso. Che sono venuti a fare dei letterati là dove un popolo combatte e si sacrifica, là dove tutti hanno da impiegar la vita per la vita e da sfidare la morte per la vita della comunità? Almeno il giornalista ha da comunicare al mondo la sera stessa, la notte stessa o domani, questi esodi, queste marcie, questi entusiasmi, queste tenaci e disperate fatiche e questi pianti: ma essi non hanno che da consegnare sul taccuino per lor medesimi e per un avvenire lontano, pel libro, le loro impressioni, le loro illusioni, le loro visioni. Si sente, e ci è fatto comprendere dalla loro stessa sincerità, che in certi momenti essi preferirebbero di scrivere o d'aver scritto, invece del loro diario, quello di Gino Berri! Confessano la tristezza solitaria e l'inutilità della loro presenza e della loro scrittura. Il sogno, perciò, li tiene più vicini e più legati all'anima dell'Islam che a quella della Montagna Nera. Una voce di *muezzin* che si levi crepuscolare ad annunziar l'ora delle preghiere in un piccolo angolo di terra albanese sembra loro tutto il pianto monotono e rassegnato d'un mondo ch'essi desiderano e da cui si sentono affascinati. Dice quella voce dell'Islam: «Io sono il riposo, il sogno, la contemplazione, l'umiltà, la saggezza; sono le grandi distese, le rose della Persia, i giardini nelle sabbie, i cipressi nei cortili: io sono la vita della morte. Inventate, per distruggermi, delle macchine omicide! Vinto nel vostro piccolo angolo del mondo, io rifiorisco altrove, nella China innumerevole, nelle Indie affocate e nell'Africa tenebrosa. Le vostre religioni non fioriscono che nelle brume. Il mio dominio è quello del sole e voi non distruggerete né l'acqua, né le palme, né il fiore del rosaio, né l'ombra del cipresso....»

***

Mentre il nostro Berri era chiuso in Scutari e subiva l'assedio tormentoso, i fratelli Tharaud pensarono bene di allontanarsi anche di più dalla battaglia e vollero andare a visitare i monasteri del Monte Athos. Essi assistettero così alla liberazione dei monaci cristiani per opera della flotta dell'ammiraglio Konduriotis, dopo cinquecento anni di schiavitù. Fu un piccolo avvenimento pieno di significato storico. Il rassegnato ed innocuo *Kaïmacan* turco rappresentante del Sultano, senza opporre difesa, lasciò il suo posto al presidio greco venuto a compier le profezie della liberazione, ad esaudire le secolari preghiere a Gesù e alla Vergine, ad avverare i miracoli delle reliquie. Le pagine sul Monte Athos sono tra le più belle del volume dei Tharaud e meritano di esser lette e rilette ché pochi han descritto come loro l'aspetto sanguigno e dorato dei monasteri, la vita cenobitica dei monaci formicolanti ed essi han veduto su quella sacra e leggendaria montagna disciogliersi uno dei più singolari nodi della storia.

Quei monaci avevan combattuto per cinquecento anni con le invocazioni e le preghiere quelle stesse battaglie che i soldati balcanici avevan vinto contro i turchi. Li aveva uniti ed esaltati un sol pensiero: liberare dal turco il suolo cristiano, togliere dalla supremazia della mezzaluna la montagna sacra a Cristo. Ora ecco che subito dopo trascorsa l'ora della prima gioia, passato il primo entusiasmo della vittoria, essi, i formicolanti ed astinenti monaci, non più uniti dall'odio contro il turco, ricominciavano le loro querimonie e i loro dibattiti, si scindevano di nuovo a combattersi nazione contro nazione, greci contro slavi, slavi contro greci, per la conquista della supremazia sulla montagna. Di nuovo i cristiani contro i cristiani! E par che i Tharaud, osservando quei monaci, sospettassero d'osservare una immagine delle nazioni balcaniche, dal dominio turco unite e fortificate, rese solidali e pronte: dalla fuga del turco rese ai loro odî intestini, inveterati quanto l'odio contro l'oppressore. Che la mezzaluna abbia avuto essa il merito di tener fissa ed alta la croce nelle mani cristiane dei balcanici? I Tharaud vorrebbero quasi insinuarci nell'animo questa persuasione. Certo, quando scrivevano le lor pagine, essi non immaginavano che le discussioni e gli sciami del Monte Athos così presto sarebbero trasferiti tra gli eserciti in campo e la crociata si sarebbe così improvvisamente mutata in strage di cristiani per mani cristiane.

Aldo Sorani.

JÉROME e JEAN THARAUD, *La bataille à Scutari d'Albanie*, (Paris, Emil-Paul, frères, edit., 1913)

GINO BERRI, *L'Assedio di Scutari* (Milano, Treves, ed. 1913)

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

Cinematografo e teatro

Sabatino Lopez, direttore della Società italiana degli autori, ha affacciato in diverse interviste un problema economico ed artistico di molta importanza: l'avvenire del cinematografo rispetto all'avvenire del teatro di prosa.

Come chi per la sua posizione privilegiata può veder le cose assai prima che non le veda il pubblico e che non le rilevino i profani, Sabatino Lopez si mostra assai preoccupato dal problema. Fin dove arriverà la concorrenza del cinematografo al teatro di prosa? Quali danni sono per derivarne, sia dal lato economico, sia dal lato artistico, alla produzione teatrale? Quale influenza eserciterà a lungo andare il cinematografo sul pubblico, sugli autori e sugli artisti?

Chiunque studii la questione con animo imparziale non può non essere colpito da alcuni fatti significativi, i quali dimostrano la marcia rapidissima compiuta dal cinematografo e la straordinaria importanza del suo avvenire economico.

Dalle modeste rappresentazioni a prezzi popolari siamo ormai giunti all'affitto di grandi teatri, il Costanzi di Roma, il Dal Verme di Milano, il Paganini di Genova per rappresentazioni cinematografiche, con prezzi uguali a quelli che una buona compagnia di prosa deve esigere per i propri spettacoli.

A simili rappresentazioni il pubblico accorre con tanto piacere, che a Genova, su undici sere di spettacolo, per otto di seguito tutti i posti furon venduti, molta folla fu rimandata, e, contrasto ironico, si rovesciò, in mancanza di meglio, nei teatri di prosa, divenuti così un premio di consolazione o un ambiente di rifiuto per il pubblico che non aveva trovato posto al cinematografo.

Altri fatti notevoli. Un impresario fa un contratto con compagnie drammatiche per un dato numero di rappresentazioni in luoghi di cura: ma all'ultimo, l'impresario trova convenienza nel rescindere il contratto e nel pagar le penali alle compagnie drammatiche per sostituirle col cinematografo; il che vuol dire che questo gli darà tanto da ricavare un buon profitto, nonostante le penali pagate!

La *Société des gens des lettres* a Parigi ha oggi quasi esclusivamente da occuparsi delle innumerevoli domande per riduzione di lavori drammatici a spettacoli cinematografici.

Infine, a mettere in iscena, se così può dirsi, tali spettacoli, gli industriali della cinematografia chiamano, con ricche paghe, gli artisti più in voga, i quali sono costretti, — e come non sarebbero, davanti all'eloquenza delle cifre che loro si offrono? — a far la concorrenza alla loro arte medesima, che è arte della parola, e al loro medesimo teatro. Indubbiamente i fatti suaccennati hanno un carattere tale, che bene spiegano le preoccupazioni d'un direttore di Società letteraria come il Lopez: il quale rappresenta non soltanto gli interessi morali e artistici, ma pure gli interessi economici di autori e di comici.

Quando si pensi che a una nostra grande artista è stata fatta l'offerta di uno *chèque* in bianco, dalle centomila lire in su, perché agisca in qualche produzione cinematografica, si ha l'idea adeguata di ciò che può, di ciò che vuole.... e di ciò che guadagna la nuova industria; e sopra tutto si ha l'idea che, dal lato economico, la concorrenza del teatro di prosa al cinematografo sia ormai impossibile.

Nessuno potrà impedire che a fianco d'un teatro di prosa, e negli stessi giorni e con gli stessi prezzi di rappresentazione, venga aperto un sontuoso cinematografo, e che il pubblico si getti qua piuttosto che là.... Nessuno può impedire a un artista che guadagna dieci lire il giorno in una compagnia drammatica, di guadagnar mille o millecinquecento lire il mese per rappresentare scene cinematografiche.... Nessuno può impedire a un romanziere in voga di triplicare o quadruplicare le sue rendite, preparando *soggetti* per parecchie migliaia di metri annui di pellicole...

Migliaia di metri!... Mi sia permessa una parentesi.... Alcuni delicati e raffinati spiriti mostrano un certo disgusto allorché pensano che un dato romanzo o un dato dramma per cinematografo viene annunziato a metri.... Trovano in questo l'indice del mestiere.... E qui, veramente, hanno torto. Non si tratta che di parole: i metri rappresentano la misura, quella misura che tradizionalmente e tecnicamente esiste in qualunque forma d'arte. All'estero gli articoli delle riviste sono misurati per migliaia di parole, e si ordinano novelle e romanzi di diecimila, ventimila, cinquantamila parole. Da noi si parla d'una novella di tre colonne, d'un romanzo di quattrocento pagine, d'una commedia da quarantacinque minuti per atto.... I millecinquecento metri di *film* non dicono dunque nulla di indecoroso nel campo dell'arte, e lo stomaco più sensibile può ingoiare la nuova unità di misura.

Il cinematografo ha già sufficienti ragioni per inquietar gli artisti puri, senza bisogno di cercare cavilli di espressione. La nostra sensibilità è qualche volta sufficientemente offesa da una produzione cinematografica, senza bisogno ch'ella si offenda anche perché la produzione è misurata a metri.

Dicevamo dunque che dal lato economico, la concorrenza del cinematografo al teatro mi sembra *res iudicata*: non c'è nulla da fare; e lo stesso direttore della Società italiana degli autori mi è parso, in un recente colloquio, persuaso che la concorrenza insostenibile andrà accentuandosi.... A poco a poco i capocomici vedranno passare sulle pellicole tutti i loro artisti e, quel che è peggio, sentiranno nella stipulazione dei contratti, il peso delle offerte che sono state fatte a quegli artisti dal cinematografo.

Ma il problema ha un'altra faccia, per noi di grande rilievo: i diritti dell'arte.

E se per il lato economico non abbiamo che da inchinarci, perché sul mercato vince fatalmente chi più può, chi più osa, e alla fin fine il cinematografo ha il diritto, pagando profumatamente, di assicurare la propria vita e il proprio avvenire senza tener conto della vita e dell'avvenire altrui, — per il lato artistico molto v'è da dire.

Anzi, molto v'è da fare; anzi è da fare tutto.

Fra i vari fenomeni che ho accennato in principio di questo articolo, uno sopra tutto è, nei riguardi dell'arte, deplorevole e pernicioso. E cioè, mi sembra un grave errore da parte della società per l'industria cinematografica, e un grave danno per l'arte, la incessante richiesta presso la Società degli autori, di diritti di riduzione a spettacolo cinematografico di opere già esistenti nella letteratura: drammi, commedie e romanzi.

Il cinematografo ha l'obbligo d'una produzione propria: e sembra che finora gli industriali del cinematografo non vogliano capirla. I guadagni effettuati devono imporre, se non per legge scritta, almeno per legge di convenienza, un maggiore rispetto a quelle forme d'arte che hanno già trovato la loro espressione sul teatro o nel libro. Questo ci risparmierà l'offesa di vedere ridotto per cinematografo, con vilipendio dei diritti del genio, l'*Amleto* ad esempio, la tragedia dell'anima per eccellenza, o *I Promessi Sposi*; opere che, a non voler dire altro, essendo ormai di pubblico dominio, non costano nemmeno un soldo ai loro.... condensatori, e arrecano un profitto enorme sì, ma, nel campo della coscienza d'arte, illecito e condannabile.

Il pubblico colto vuole sapere che almeno i capolavori universalmente riconosciuti sono al riparo dai danni della speculazione, qualunque essa sia; come vuole sapere che al riparo dai danni del tempo e degli uomini sono certi monumenti di grande valore storico e artistico, che a tal fine appunto lo Stato dichiara *monumenti nazionali*. Non mi pare assurda la speranza d'una legge che provveda a tutelare i capolavori letterari alla stessa stregua di tutti gli altri, mettendo almeno fuori dalla concorrenza cinematografica le opere della letteratura mondiale su cui non vigilano e non possono più vigilare gli occhi degli autori o dei loro eredi.... Ci verrà così risparmiato lo sconcio di vedere Amleto, Otello e l'Innominato, tre anime immortali, ridotti a funzioni mimiche e a molte smorfie.

Messe dunque al sicuro le opere letterarie di dominio pubblico, restano le altre, per le quali siano sempre vivi i diritti degli autori o dei loro eredi. E qui nessuna legge può impedire che un drammaturgo riduca il proprio dramma per le pellicole d'un cinematografo, e che altrettanto faccia il romanziere pel romanzo e il novelliere per la novella....

Ma si è che, dove non arriva la legge, dovrebbero arrivare il buon gusto e il buon senso. Non vedo la convenienza della riduzione, — intendo convenienza artistica, perché non voglio supporre che l'industria del cinematografo sia interamente e unicamente fomentata dal principio del grosso e sicuro guadagno, — non vedo la convenienza artistica della riduzione d'opera già nota come libro o come dramma, quando il cinematografo può pagarsi il lusso d'una produzione propria.

Esso ha sul teatro una superiorità che, stranamente, gli stessi industriali non hanno saputo sfruttare: esso può darci le grandi scene all'aperto, può mostrarci i magnifici quadri della natura più varia, può farci largamente respirare in confronto della piccola scena ristretta d'un teatro di prosa.... Perché non si sviluppa abbastanza questo privilegio invidiabile del cinematografo? Perché sopra un magnifico sfondo naturale non si eseguiscono drammi e commedie appositi? Perché, chiamandoci al cinematografo, l'industriale ci mostra i soliti salottini, le solite stanzette, qualche volta inferiori per dignità e gusto di addobbo a ciò che vediamo tutte le sere nei teatri di prosa? Perché invece di allietarci con vedute gaie, ci si intristisce coi miserabili interni di case borghesi?...

Il cinematografo diventa così una meschina copia del teatro, pel quale oggi le compagnie hanno certo più cure che per l'addietro, in quanto si riferisce agli addobbi.... E fin che si riducono i drammi e le commedie in voga, si sarà costretti a questa meschinità, perché nessun dramma e nessuna commedia oggi si rappresentano all'aperto.

È inconcepibile che non si sia ancora afferrata questa grande qualità del cinematografo: la possibilità di darci il dramma imaginario sopra uno sfondo vero; e che non se ne sia tratto un tale vantaggio, che non se ne sia formata una tale caratteristica, da rendere la rappresentazione tutta speciale, tutta diversa da quella che vediamo a teatro.... Chi potrebbe più parlare di concorrenza? Il cinematografo avrebbe in sé stesso, nella qualità medesima dei suoi spettacoli, la ragione del suo trionfo: ci darebbe una più grande illusione di vita che non il teatro; avrebbe una produzione artistica sua, da aggiungere a quella già nota e sfruttata, degli spettacoli dal vero; e darebbe impulso a una forma nuova di rappresentazioni. Sarebbe, infine, una impresa parallela all'impresa dei teatri, con una sua letteratura, con un suo carattere, con un suo perché; e avrebbe anche un più largo pubblico, violando meno di frequente le leggi del buon senso e del buon gusto.

La concorrenza al teatro non sarebbe diminuita con questo e per questo; ma non potrebbe dar più luogo a discussioni, se non di carattere economico; discussioni le quali non riguardano l'arte.

Oggi, diciamolo con franchezza, la popolarità del cinematografo è dovuta a mera fortuna: piace perché piace; piace precisamente per le sue deficienze piuttosto che per le sue qualità; e un buongustaio si chiede con meraviglia la ragione per la quale un dramma ben rappresentato da valenti attori sopra una scena di prosa con ricco allestimento scenico, incontri meno favore che lo stesso dramma rappresentato da mimi con allestimento scenico ristretto e qualche volta meschino e con lacune stridenti come quegli intermezzi in cui la scena cinematografica è occupata da un biglietto, da una lettera, la quale spiega in bella calligrafia commerciale lo stato d'animo o il passato o le intenzioni d'un personaggio!... La psicologia soppiantata dal documento fotografico inverosimile!...

Per l'arte del cinematografo c'è ancor tutto da fare, ripeto, perché la sua precipua caratteristica, la libertà di luogo, non è stata ancora sufficientemente sfruttata.

Si tratterà sempre, intendiamoci, d'un'arte inferiore, da non mettersi a confronto con la vera e propria letteratura, con la vera e propria drammatica; ma al confronto delle miserabili cose che generalmente si rappresentano oggi nei cinematografi, sarà già arte, la quale vorrà meno disinvoltura che per una irriverente riduzione di qualche grande capolavoro del teatro o del romanzo.

Fino ad oggi, coloro i quali, come Sabatino Lopez direttore della Società degli autori, non possono frenare una espressione d'amarezza nel rilevare la formidabile concorrenza del cinematografo al teatro, non hanno torto; perché per teatro intendiamo ancora arte, e per cinematografo intendiamo semplicemente industria. E non è giusto, non è tollerabile che l'industria danneggi l'arte.

Bisogna che la prima si differenzi dalla seconda, o se vuol vantare una concorrenza artistica, bisogna che alla seconda non manchino interamente i caratteri della prima.

E per ciò, nel campo del cinematografo, tutto è da fare e da rifare....

Luciano Zùccoli

CRITICA E IMMAGINAZIONE

I " Ritratti immaginari " di W. Pater

Walter Pater è un critico che concilia con la critica anche chi in questa non vede che un mediocre esercizio variante fra la pedanteria e la sofistica. A proposito dei suoi studi sul Rinascimento, che già Aldo De Rinaldis aveva offerto alla lettura italiana, qui sul *Marzocco* G. S. Gargàno disse le ragioni per cui si deve ammirare quel suo modo di arte critica liberamente individuale. I *Ritratti immaginari* (1) — che oggi, sempre per merito del De Rinaldis, si aggiungono alla nostra meditazione — riprovano le virtù di quei procedimenti in una perfezione maggiore.

Critica per via d'immaginazione: nulla di contraddittorio se non per i critici che mancano assolutamente o d'immaginazione o di critica. Possibilità evidente in uno spirito complesso, come quello di Walter Pater, che ricercando, valutando, ragionando — esercitando insomma le facoltà più comunemente riconosciute per critiche — non distrugge la commozione che gli oggetti delle sue ricerche gli hanno comunicata e che egli vuol comunicare a noi. È una critica che comincia a parlare dove la critica in generale non ha più nulla da dire.

La critica storica si esercita sull'apparenza concreta dei fatti: limitandoli nei tempi, nei casi, nei rapporti. Poi viene la critica più o meno filosofica che cerca di valutare il fatto individuato sopra uno schema più o meno largo, che essa crede il vero. La critica immaginativa, individuale, estetica, di un Pater ha anch'essa compiuto in silenzio queste operazioni preliminari: ma non ha il bisogno di trascriverle. Essa non ha il dovere di argomentare sulle ragioni del suo giudizio: il giudizio è diventato simpatia. E questa simpatia illumina il fatto concreto in modo da coglierne, sotto l'apparenza, la entità necessaria, la verità effettiva che è nella realtà contingente. È indubitabile che se Walter Pater possiede in alto grado la sensibilità del poeta, in lui è sempre attiva anche una facoltà essenzialmente filosofica: la tendenza ad un assoluto che deve essere ricercato nel contingente. A differenza dei critici storici, che rimangono oppressi dalla quantità dei fatti, egli ha una virtù semplice e potente di discernere subito i pochi essenziali ed espressivi.

Questi si ricompongono nella sua immaginazione comprensiva; e ciò che egli scrive, mentre ha l'aria di essere un capriccioso esercizio di fantasia, è la trasposizione di una realtà in un'atmosfera più lucida che ne riveli la verità profonda ed assoluta. Le storie che egli scrive con un colorito di leggenda sono più vere della storia stessa, perché sono storia dello spirito umano.

***

Esaminate un momento anche uno solo di questi *Ritratti* «Un principe dei pittori di corte», Antonio Watteau. È sottinteso prima di tutto che Pater sente il particolar modo di bellezza rivelato dal pittore delle feste galanti: se non lo sentisse, non se ne occuperebbe; un critico esteta, per cui la ragion d'essere delle cose è la loro bellezza, ha il diritto di considerar pena perduta quella che dovesse concludere con un giudizio negativo: le cose che per lui sono brutte — che non sanno suscitargli una certa simpatia — per lui non esistono. Dunque, parlando di Watteau, Pater si propone di comunicarci la particolar simpatia che Watteau ha generata in lui, perché noi, attraverso a questa, comprendiamo, quanto più intimamente possiamo, il pittore e la sua arte, cioè uno spirito che si esprime in una certa arte.

Il mezzo più consueto consiglierebbe una biografia, seguita da una analisi dei quadri; la biografia più completa e l'analisi più precisa. Ma così noi resteremmo ancora nell'apparenza del fatto, e il nostro sforzo per penetrarne il carattere ideale rimarrebbe forse gravato dal peso di particolari inutili e casuali. Ma Pater ha il dono chiarificatore del grande artista, quello che egli chiama «uno squisito senso delle omissioni». Il resultato ultimo della sua ricerca è appunto questo discernimento, intuitivo come quello del poeta, fra l'espressivo che deve esser detto e l'inespressivo che deve esser taciuto, anche se nell'informazione comune ha una parte predominante. Così nel *Ritratto* di Watteau non leggerete nemmeno citato l'*Embarquement pour Cythère*, e quasi tutti i nomi di cui vi informa qualunque biografia di Watteau li cerchereste invano. Sì che tutte le altre cose dette e suggerite vi parranno come avvolte della loro realtà storica, e forse, se il vostro intelletto per comprender bene ha bisogno di essere fermato dagli uncini dei fatti concreti, dei dati e delle date, da ultimo vi parrà di aver saputo meno di quanto avreste voluto. Ma forse avrete compreso di più.

L'ombra di Watteau, il suo spirito ambiguo e la sua arte sottile, sono evocati indirettamente; attraverso un diario incontinuo che si immagina scritto da una donna di Valenciennes, che lo ha conosciuto giovinetto e lo segue con il pensiero nella sua fortuna a Parigi, lo rivede di quando in quando, ne subisce la suggestione lontana. La diarista è una sorella di quel Gian Battista Pater che fu scolaro di Watteau, prima da lui respinto, forse per gelosia, poi richiamato in punto di morte e fatto depositario, per ammenda, dei suoi più gelosi secreti d'arte. Ma Walter Pater non fa nemmeno il nome della sua immaginaria omonima. Quello che importa per il carattere del diario è che la scrivente sia, come si dice, «un'anima senz'ambizioni e sommessa».

Il Watteau che ci è presentato è dunque un Watteau riflesso nell'anima di un'umile donna fiamminga — ma di gusto ben educato, com'è in una famiglia d'artisti —: le tracce che il destino di Watteau lascia nel destino di questa sconosciuta sono tali che la figura del pittore galante e melanconico vi si compone in una pienezza ideale. Presente o assente di persona, egli è in tutte le pagine del diario, anche dove non si parla di lui ma forse dell'erba che cresce sui bastioni di Valenciennes; perché — è questo che vuol dire Walter Pater — Watteau idealmente è sempre nella sua piccola Valenciennes quasi fiamminga: il sogno delle grazie aristocratiche che dipinge a Parigi è la continuazione di un sogno fiammingo. Qui il suo cuore chiuso e irrequieto, presago, della vita troppo breve, ha sognato negli aspetti reali del suo paesaggio nativo un secreto sogno di idillio. Quello che egli invece dipinge, così corrispondente al nuovo gusto delle eleganze parigine, è come un compromesso tra la sua visione nostalgica e un mondo reale che forse dispregia ma di cui pure subisce il fascino. Il figlio del muratore poteva vedere incarnato nell'aristocrazia di Francia un mondo di creature quasi ideali. Questa sottile posizione spirituale è quel che più preme a Pater perché sia compreso anche da noi Watteau e la sua pittura. I titoli e i soggetti di questa dobbiamo già saperli: a lui non tocca che, qua e là, rievocarne qualche frammento; ma con quale intensità! Ecco come la diarista a cui il Pater ha prestato la sua penetrazione vede le decorazioni che Watteau ha dipinte per una sala della sua casa di Valenciennes: «Strani fiori pallidamente colorati riempiono con grazia civettuola i brevi spazi vuoti qua e là rimasti, com'ombre di piccoli serti lasciati dai visitatori d'un tempo lontano e che impallidirono così per la morte dei loro possessori: ché non ostante la novità della sua fattura, tutta questa decorazione pare men cosa nuova che superstite messaggio dei più lievi ornamenti del passato».

Il critico ha la virtù più alta del poeta: saper dir tali parole che la nostra meditazione sia costretta a fermarvisi lungamente: una ricchezza effettiva che non si consuma appena toccata.

***

Gli altri tre ritratti immaginari sono collocati in un mezzo anche più irreale, e i nomi dei personaggi ritrattati sono anche meno famigliari alla coltura comune: Sebastiano Van Storck e Carlo di Rosenmold, un pensatore fiammingo che non ha scritto quasi nulla, e un ignoto principe germanico del settecento che dall'ammirazione per il classicismo francese ha tratto le prime luci nell'illuminismo tedesco. Quello di Dionigi da Auxerre, più che un ritratto è il mito fantastico di una specie di Dioniso cristiano, apparso nel primo rinascimento francese ad insegnare agli uomini le gioie del vino e le gioie dell'arte. Le preferenze di Pater rivelano la tendenza comune dell'estetismo a chiedere le sue commozioni al raro e quasi ignoto. Ma è anche diritto dell'immaginazione di riempire di sé i vuoti della coltura comune: è il dominio che la storia obiettiva naturalmente le lascia.

Per la storia dello spirito umano un personaggio secondario può essere rivelatore quanto un personaggio celeberrimo. Appunto perché Pater fa la storia dello spirito, e per questa l'intenzione, la possibilità può significare anche più che l'opera attuata: mentre egli ha l'aria di fantasticare su casi particolarissimi e senza analogie, in realtà interpreta e valuta i fenomeni più universali, per via indiretta come è proprio dell'arte, suggerendo più che dicendo. Ma che prodigioso mondo di osservazioni, di commozioni e di idee si intuisce fin nelle pause di silenzio! E con quanta fede di essere nella verità più vera Pater adopera tutti i suoi delicati mezzi di comprensione! Come Carlo di Rosenmold, che nel nuovo illuminismo ha la coscienza di veder continuato l'anima stessa della rinascenza grecolatina-italiana, così egli è «sempre alieno dal cinico pensiero che quell'anima storica potesse essere soltanto un'arbitraria sostituzione, un generoso prestito di sé medesimo».

Noi possiamo avere anche il diritto a questo cinismo: dubitare che tutti i nostri sforzi per comprendere in sé la misteriosa realtà del passato — e quella del presente non meno misteriosa — non valgano a farci comprendere che qualche po' di noi stessi. Tutte le forme di storia e di critica ci possono sembrare arbitrarie e illusorie. Ma questa che dovrebbe essere la più illusoria, questa critica per via d'immaginazione, ha una potenza di evocazione e di interpretazione da farci dimenticare anche il nostro dubbio doloroso. Anche se Walter Pater non ha potuto darci che sé stesso, la sua illusione e la sua immaginazione individuale, è una gioia aver veduto i più profondi moti dello spirito, le più suggestive apparenze della bellezza riflessi negli specchi perfetti del suo spirito e della sua arte.

Giulio Caprin.

(1) Walter Pater, *Ritratti immaginari*. Traduzione di Aldo De Rinaldis. Napoli, R. Ricciardi, 1913.

La genesi garibaldina dell'unità italiana

Ricordo il giorno non lontano in cui condussi Giorgio Macaulay Trevelyan a visitare il colonnello Missori. Lo storico inglese era a Milano da qualche giorno e raccoglieva nell'archivio del Museo del Risorgimento gli elementi per la terza parte della sua storia garibaldina. Alternava le ore di ricerca fra le cartelle dei documenti Bertani e le ore di colloquio con i superstiti della spedizione, così come avrebbe colorito dipoi le visioni storiche della guerra con le visioni eterne del paesaggio immutevole. Quando il Trevelyan ha terminato di raccogliere il materiale per il suo lavoro, imprende sempre un pellegrinaggio a traverso i luoghi della storia.

Così ha fatto per quest'ultimo libro sulla spedizione garibaldina da Milazzo al Volturno. E ha fatto precedere il pellegrinaggio siciliano, calabrese e napoletano con una serie di visite ai superstiti della grande ora. Ricordavo dianzi il colloquio col colonnello Missori.

Ci affacciammo alla sala decorata con il gusto severo di cinquant'anni or sono, tutta avvolta nell'ombra. Dopo un istante Missori entrò: sempre rigido nel portamento, affilato nel volto aristocratico. E incominciò a parlare, interrogato, a scatti come soleva, con certe pause che sembravano abbandoni a una nostalgia del passato. Su due punti lo interrogammo in modo particolare: sull'episodio della carica di cavalleria borbonica a Milazzo, nel quale egli salvò la vita al Generale, e sull'incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele a Cajanello. E nell'uno e nell'altro racconto fu scultorio e preciso. Bisognava vederlo quando rifaceva i gesti del momento terribile di Milazzo: senza esagerazione né vanteria, con la serena freddezza di allora.

La cavalleria ritornava dalla carica in linea di fila nella strada infossata dello scolatoio (il Missori parlò di questa e non della via maestra come il Trevelyan dubita), quando si incontrò in due uomini fermi a mezzo il cammino: Garibaldi e Missori, a piedi. Veniva avanti il capitano Giuliani e Missori pronto tirò al cavallo. Il capitano, rizzandosi sulle staffe mentre il cavallo gli si abbatteva sotto, mirò un fendente a Garibaldi. Questi parò il colpo e afferrata la briglia dell'animale stramazzato sui ginocchi, calò la sciabola sul collo del capitano e lo abbattè. Venivano dietro al trotto due altri cavalieri che il Missori finì a revolverate, e i sei o sette scampati della pattuglia ritornarono al galoppo in Milazzo col tenente Faraone crivellato da sette ferite.

Vien fatto di pensare, ricordando il modo con cui il Missori narrava l'episodio — con la velata tristezza del sangue sparso — vien fatto di ricordare una pagina dell'Abba, in cui si parla della bontà di Garibaldi. Bontà singolare per cui lo scrittore diceva che, forse senza l'episodio di Milazzo, il Dittatore avrebbe potuto vantarsi per tutta la vita di non aver mai di sua mano morto nessuno. Come Murat, del quale basta dire il nome perchè appaia dinanzi agli occhi l'imagine d'un uomo pieno di sangue, mentre è nota la domanda che gli fu rivolta negli ultimi giorni della sua esistenza: «Quale fu la maggiore soddisfazione della vostra vita? Forse l'essere stato Re, o maresciallo di Napoleone? — No: si è la certezza di non aver mai ucciso nessuno». Forse è leggenda, e qualcuno mi accuserà di andare vagabondando fuor delle vie diritte della storia: ma quando la storia è storia nostra, della nostra vita di ieri, anche queste parentesi sono permesse perchè risuscitano stati d'animo e pensieri e voci di quei giorni.

Del resto fra la testimonianza del Missori su Milazzo e quella dello stesso ufficiale sull'incontro di Cajanello (Trevelyan, per quanto tempo udiremo ancora nella memoria il vecchio eroe spento raccontare: «Vittorio Emanuele veniva avanti, Garibaldi gli si fece incontro, si scoprì la testa e gridò. *Saluto il primo re d'Italia*. Parlava come se compisse un'investitura»?), fra questi due episodi — dico — la storia tutta dell'impresa delle Due Sicilie che coronò la spedizione dei Mille, sta.

* * *

E il Trevelyan l'ha rifatta da maestro in un libro uscito in Inghilterra da un anno, riapparso in questi giorni nelle cinquecento pagine dell'edizione zanichelliana (1) in una traduzione non sempre corretta di E. B. Dobelli (abbiamo notato nell'edizione anche parecchi errori di stampa).

Questo secondo volume dedicato al compimento dell'impresa del Sessanta supera per molti lati quello precedente, dedicato ai Mille, meno organico e meno preciso, e può essere avvicinato alla superba opera su *Garibaldi e la difesa di Roma* con cui il Trevelyan iniziò i suoi studi del Risorgimento e inaugurò un ciclo che vorremmo continuato.

Pure, le difficoltà offerte da questa seconda parte dell'impresa eroica erano forse più gravi di quelle che la prima potè suggerire: poichè all'elemento militare e romanzesco proprio del primo periodo (il maggio 1860 da Quarto a Palermo) succede l'elemento militare e politico del secondo (dal giugno al dicembre 1860, da Milazzo al Volturno).

E l'analisi degl'intrighi politici è più difficile dei voli lirici e romanzeschi che poteva suggerire il maggio eroico. Il Trevelyan ha risolto le difficoltà con compostezza britannica di esposizione vivificata dall'entusiasmo italiano. Ha saputo insomma guidare la nostra attenzione sul nodo donde l'Italia nel 1860 uscì, darci la genesi garibaldina di questa unità nazionale che Cavour volle ed ottenne, giovandosi della rivoluzione e infrenandola.

Perciò egli dice bene nell'introduzione che il suo titolo è l'unico che si addica all'argomento: il movente che animò Garibaldi nella sua gran campagna del Mezzogiorno, «fu, non tanto il desiderio di abbattere il Regno di Napoli, quanto quello di fare il Regno d'Italia».

Una volontà positiva invece di una volontà negativa. La storia — non la cronaca — si scrive così. Una volta annesse l'Italia meridionale e centrale, l'annessione di Roma e di Venezia non diventava più che una questione di tempo. Il 1860 è grande per questo.

(1) George Macaulay Trevelyan, *Garibaldi e la formazione dell'Italia*. Traduzione di Emma Bice Dobelli. Bologna, Zanichelli, 1913.

La caduta del regno di Napoli — il rovescio della medaglia — è narrata in opere come quella di Raffaele De Cesare; in questa noi seguiamo il destino d'Italia sulla punta delle spade che lo conducono innanzi. Quando il Re di Napoli supplicò il generale Nunziante di salvare il paese col regime costituzionale, il generale rispose brutalmente: «Volete che io rinnovi il miracolo di Lazzaro? Io sono un povero mortale, non un Cristo». E la costituzione di Napoli nacque morta.

Intanto affluivano al campo le nuove schiere garibaldine: *d'ora in poi ogni giornata di battaglia sarà una grande giornata per le* truppe del Medici, che formeranno tra breve la XVII divisione, divisione famosa che meriterebbe uno studio come lo ha la XV del Türr e come lo vorrebbe la XVIII del Bixio. Questi auguri formulavo anni sono, portando qualche elemento alla storia del migliore luogotenente di Garibaldi: il Trevelyan, con la consueta acutezza di discernimento aiuta oggi me stesso a ravvisare a traverso le sue pagine, quali siano gli elementi migliori che ho avuto la ventura di raccogliere. Certo si è che, dal punto di vista militare, seguire la divisione del Medici in questa campagna è seguire la guerra da Milazzo alla fine. Il Trevelyan lo fa da maestro, non trascurando gli altri reparti.

Con questi nuovi elementi fu condotta la guerra contro i 100,000 uomini che rimanevano al Borbone: enorme esercito, quando si pensi alle forze garibaldine, enorme anche quando si pensi alla proporzione degli armati col territorio del regno e con gli armamenti di allora. Milazzo è la prima giornata: il Trevelyan coordina, come nessun altro, gli elementi di fonte garibaldina con quelli di fonte borbonica. Finora si era scritto parzialmente in un senso o nell'altro: lo storico inglese è riuscito a mettersi di fuori, come un osservatore estraneo, e ha raggiunto una esattezza quasi perfetta. I tentennamenti del maresciallo Clary che voleva un atteggiamento difensivo come il governo di Pianell; gli scatti del colonnello Bosco che voleva una mossa offensiva come il Re, spiegano perfettamente l'origine della battaglia. Lo storico la descrive nelle varie fasi con un'evidenza che è data soprattutto dalla perfetta conoscenza dei luoghi, con ricchezza non smodata di particolari e anche con qualche rilievo di figura, da quella del Cosenz — che durante il cannoneggiamento si puliva gli occhiali «con la ponderazione di un Pickwick» (un biografo narra veramente che il Cosenz esclamasse anche ad un tratto con vivacità a chi lo consigliava di ripararsi: «*U' generale se ne f.... d' u' cannone*») — a quella di Garibaldi che, al calar della sera di quel 20 di luglio, entrò nel giardino d'una chiesetta verso il mare. Si fece schienale della sella americana del cavallo, impartì gli ordini, e reclinò il capo in faccia al mare, seduto sui gradini del piccolo tempio, appoggiato a «quel cuscino soldatesco che tanto bene lo aveva servito quando l'amore e la giovinezza erano ancora suoi, in una terra dove una spada e una sella bastavano alla vita libera e errante».

* * *

E viene l'intermezzo politico del passaggio dello Stretto. Dopo che nella rivista del *Risorgimento* (Anno II, fasc. I) fu pubblicato il famoso diario del Litta e la lettera segreta che il Litta portò a Garibaldi, di pugno del Re per suggerirgli la risposta negativa a una lettera ostensibile in cui si sconsigliava il passaggio, questo punto della storia nostra è fermato secondo verità per sempre e avrà la ventura di non suscitare più discussioni: è veramente il nodo di amore in cui si incontrano la Rivoluzione e la Monarchia. Il Trevelyan che lo riassume bene, vuole aggiungervi — dandogli importanza quasi pari — un episodio parallelo di politica estera; ma è naturalmente indotto dalla sua nazionalità inglese ad attribuire a questo episodio un'influenza esagerata. Si tratta del benefico intervento di Sir James Lacaita, un italiano britannizzato, presso Lord Russell, mentre il Russell era indotto dalla Francia ad ostacolare l'unità italiana. Il Trevelyan, sulla base della versione nota del Villari e con molti ottimi documenti nuovi, narra dell'angoscia di Cavour che all'Hudson, della legazione britannica, chiese d'intervenire per convertire il Russell alla nostra causa: l'Hudson suggerì la missione del Lacaita felicemente riuscita, e il Russell non appoggiò la proposta francese di coartare Garibaldi. Ma il Russell — e lo riconosce in parte lo storico stesso — era già ben preparato a queste simpatie per l'Italia: onde l'importanza dell'episodio Lacaita è sminuita.

* * *

Dall'Inghilterra torniamo sullo Stretto; dallo Stretto sul continente. In Calabria i garibaldini, come già i soldati di Cesare, *bellum ambulando perfecerunt*: ancora una volta la perfetta conoscenza dei luoghi dà alle pagine del Trevelyan, pagine scritte pur ieri, la lucidità di un itinerario e la vivacità di un diario. Certo, vien fatto di ripensare alla mirabile descrizione romanzesca del passaggio data da Alberto Mario in *Camicia Rossa*, ma per la marcia attraverso la Calabria l'opera dello storico inglese è la più soddisfacente ch'io conosca. Guardate Garibaldi a Monteleone: «E ora finalmente Garibaldi era là in mezzo a loro e dall'alto di un balcone, chino il capo e le braccia conserte al seno, lasciava errare gli occhi sulla piazza nera di teste in un lungo ininterrotto silenzio. Pensieri senza tempo e senza parole sembravano passare fra lui e la folla per qualche misteriosa simpatia di razza. Alla fine egli parlò.... Ma fu il silenzio, e non le parole, che s'impresse più duraturo nella memoria dei presenti». Qui Garibaldi è visto e fatto vedere.

E il Dittatore prosegue con i suoi migliori, militarmente perlustratori e politicamente araldi di sè stessi. Il 6 settembre, a notte, entra in Salerno in mezzo al delirio di ventimila abitanti. La città è illuminata: nella lontananza le alture di Amalfi e di Sorrento fiammeggiano di fuochi; la sera stessa il Re di Napoli esce dalla Reggia. La sera dopo vi entra il Dittatore; e non scende alla Reggia, ma a Palazzo d'Angri, acclamato fino a notte. Finchè sul balcone si presenta un'altra camicia rossa, chinando la guancia sulla mano per far comprendere che il Generale dorme. «Dorme — si mormorò allora di bocca in bocca — e l'enorme folla si disperse in silenzio, lasciando il centro della città silenzioso e deserto come una via di Pompei, per tutta quella notte di vero carnevale».

* * *

L'intermezzo della spedizione regia nelle Marche e negli Abruzzi è dal Trevelyan tratteggiato con la solita efficacia e detto giustamente «l'atto supremo della vita di Cavour e la più gran prova del suo genio politico», mentre con la stessa franchezza sono biasimate le mene del Bertani a Napoli «indegne dei grandi servigi da lui resi all'Italia».

Dell'ultimo atto guerresco garibaldino, la battaglia del Volturno, la descrizione non vale — nè per efficacia nè per proporzioni — quella della battaglia di *Milazzo*, ma è condotta con la solita diligenza su tutte le fonti e con un singolare senso di poesia che anima in qualche punto l'opera dello storico, come quando rievoca l'ufficiale d'artiglieria piemontese a Sant'Angelo, Emilio Savio, che la Browning celebrerà fra poco nella sua ode, insieme col fratello. L'uno «caduto presso il mare dell'est» sulle trincee di Ancona; l'altro «caduto presso il mare dell'ovest» sotto le mura di Gaeta.

E l'epopea è finita. Le pagine che seguono dovrebbero avere il tono di un'elegia antica: nell'autunno che muore l'impresa garibaldina si spegne senza luci di gloria. Il 6 di novembre accade un atto a cui oggi ripensiamo leggermente, ma che fu forse il più ingeneroso e scortese commesso — senza ragioni — dalla Monarchia: Vittorio Emanuele, senza una scusa, lasciò i garibaldini allineati in parata ad attenderlo dentro Caserta e poi non venne. Il 9 Garibaldi è ancora sul mare: questa volta verso Caprera.

* * *

Giorgio Macaulay Trevelyan ci ha indotto a rileggere questa pagina di storia come un romanzo, e a scrivere un cenno di critica ritessendo la vicenda del 1860 come la trama di un'avventura, senza un appunto. Senza un appunto, se non vogliamo considerare errori l'eccessiva importanza data ad alcuni episodi di politica inglese (come quello del colloquio Russell-Lacaita) o di colore inglese (come quello del Peard scambiato per il Dittatore); e il poco svolgimento dato alle mene del Lafarina in Sicilia e del Bertani a Napoli: difetti questi di proporzione storica, ma che io non saprei interamente biasimare per la vera e propria ripugnanza che mi suscitano queste beghe politiche accanto alla storia delle armi. Da questo punto di vista, piuttosto, si può trovare troppo breve il cenno sul combattimento di Cajazzo, e — come dissi — non vastissimo quello sulle giornate del Volturno. Ma appunti più gravi, no.

E in compenso bisogna lodare anche la ricchezza dell'appendice in cui sono due capitoli che basterebbero da soli a dar pregio al volume: quello in cui si costruisce pazientemente l'elenco delle spedizioni dei volontari che tennero dietro a quella dei Mille (elenco assai più esatto dei dati contenuti nell'opera pur pregevole del Pecorini-Manzoni sulla divisione Türr) e il capitolo della bibliografia, semplicemente mirabile. (Forse sarebbe consigliabile citare, accanto all'edizione inglese del *Red Shirt*, l'edizione italiana della *Camicia Rossa* di Alberto Mario).

Si potrà scrivere ancora con maggiore diffusione su questo o su quell'episodio della campagna: ma il lavoro sintetico è ormai scritto, è definitivo. E ce lo ha dato uno straniero, il Trevelyan.

Mancano un poco nel libro le imagini vive degli uomini, e Garibaldi stesso non vi è neppure lontanamente vivo come nel libro del Guerzoni, ove si tolgano i pochi momenti citati; e gli eroi garibaldini non vi si presentano innanzi quasi mai parlanti come nei commentari dell'Abba. Era naturale che fosse così: la vita può esser toccata da vicino, nella storia, dai contemporanei. La verità, dai posteri.

E forse soltanto uno scrittore italiano avrebbe potuto, benchè non contemporaneo agli eventi, toccare insieme la verità e la vita. Uno straniero — sia pure con l'amore del Trevelyan per le cose nostre — è lontano sempre nello spazio. E la vita dev'essere cercata ancora e sempre nelle pagine del Guerzoni, e soprattutto in quelle dell'Abba, e in altre molti dei minori, dal Bandi al Mario e all'Adamoli.

Ma questo appunto non si rivolge allo storico inglese, che ha saputo toccare la verità e rianimare — se non tutti gli uomini — i luoghi con la sua fervida passione. Si rivolge agli italiani che hanno dimenticato di studiare la storia d'ieri e che non sapranno più scriverla.

Auguriamo almeno che la rileggano in questo libro garibaldino.

Gualtiero Castellini.

Marginalia

* **Ritrovamenti barbarici a Chiusi.** — La scoperta di cinque tombe fatta nell'eseguire una stradina nel luogo di Portonaccio, a poca distanza da Chiusi, e la esplorazione di queste tombe curata e diretta sapientemente dal dottor Edoardo Galli del R. Museo Archeologico di Firenze, hanno fatto recuperare una suppellettile barbarica di così grande interesse, da poter dire che dopo i famosi ritrovamenti di Castel Trosino e di Nocera Umbra non ve ne sia stato un altro dell'importanza di questo di Chiusi, ove già nel 1874 erano venuti in luce alcuni magnifici esemplari di oreficeria pure barbarica.

Dalle cinque tombe esplorate dal dott. Galli sono state tratte fuori punte di lancia a foglia d'olivo, lunghe spade ancora a foglia d'olivo e a due tagli, coltelli ad un sol taglio, uno era assicurato ad una catenina di bronzo, e l'umbone di uno scudo coi cinque bullettoni che ve lo fermavano: oggetti quasi identici a quelli dei due rammentati sepolcreti barbarici. Ma ancor più importante è stata la scoperta di una grossa forbice da tosare le pecore, che insieme con la lancia era posata alla sinistra del cadavere, mentre alla sua destra posava la spada. Una forbice identica fu trovata anche a Castel Trosino. Forse era ormai un oggetto rituale, un ricordo lontano, quasi sacro, della vita nomade condotta dietro gli innumerevoli *greggi?* V'era poi in una tomba uno *specillo auricolare* che non manca quasi mai presso al morto, fino dai tempi più remoti; ed in un'altra v'era un pettine d'osso ornato di cerchietti graffiti di sapore ancor classico. E v'erano, tra le oreficerie, innumerevoli fermaglietti di squisito lavoro; un passante da cinghia con due delfini; bulle d'oro, a cerchietti. Oggetti questi che fanno pensare al dottor Galli che i Goti — poichè a loro appartengono le cinque tombe, che si possono giudicare della fine del VI secolo o dei primi del VII — subissero il nel Chiusino l'influenza dell'arte etrusca, al contrario di quelli che a Castel Trosino e a Nocera Umbra mostrano di aver subìto quella romana-classica.

Ma accanto a tali oggetti non mancano quelli schiettamente barbarici. Un rozzo *rimoroe* privo di qualsiasi decorazione. Le crocette di lamina d'oro, con due forellini ad ogni estremità, identiche a quelle trovate in gran copia a Nocera Umbra, a Castel Trosino e a Chiusi stesso nel 1874; crocette che sono state rinvenute sul petto del morto, disposte a guisa di collana, e che è supponibile fossero cucite su di un pezzo di stoffa e magari intramezzate con pietre preziose e con paste vitree. Tra quelle che si sono ritrovate in queste cinque v'era anche un bellissimo pezzo di ametista. Ma di ben maggiore interesse è una grossa fibula d'argento, di quelle dette *a balestra*, simile alle ritrovate in quasi tutti i sepolcreti barbarici da Castel Trosino a Cividale; derivante forse da quelle più antiche, scoperte nel famoso tesoro di Szilágy-Somlyó ora nel Museo di Budapest, e che ci offre esemplari dell'arte visigotica, quale fioriva nella Dacia, al momento della fuga dinanzi agli Unni incalzanti. Questa fibula di Chiusi — quasi identica ad una di Castel Trosino ora, col resto, esposta al Museo delle Terme — è l'unica tra quelle che si conoscono che offra una specie di raggiera formata da dieci testine stilizzatissime; delle quali testine una quasi identica, distaccata probabilmente da una simile fibula, si conserva nel Museo d'Arezzo, e proviene ugualmente da Chiusi. Inoltre la fibula in questione offre graffito un volto che parrebbe il volto di Cristo. Così pensa almeno il dottor Galli, che darà presto una completa ed esauriente illustrazione di questa preziosa suppellettile da lui così sapientemente e accuratamente recuperata. Poichè — è conviene dirlo — è forse la prima volta che in fatto di ritrovamenti barbarici, sapremo come e dove precisamente erano collocati gli oggetti rispetto al cadavere.

N. T.

* **Ancora furti e recuperi.** — In verità per i ladri di oggetti d'arte è stata questa una cattiva settimana. Non solo il trafugatore della croce di San Bartolommeo in Pantano a Pistoia ha dovuto gettare in un campo la croce rubata, accontentandosi di portarsi via la figuretta di Cristo, un bronzetto di ben scarso valore; non solo quel *Vanni Fucci* che aveva strappato dal ciborio del Sacramento, nel Duomo pistoiese, le due statuettine dei Santi Jacopo ed Atto è forse già stato arrestato, mentre le due statuette d'argento, opera assai mediocre del XVI secolo, sono state recuperate qui nella nostra città; ma quel mirabile piano che un parroco, un marchese e un antiquario avevano architettato ai danni di due angioletti robbiani è stato sventato, ed ora sono al sicuro tanto gli angioletti.... che i loro trafugatori. Sembra quasi una novellina.... poco edificante, e val la pena narrarla anche se i giornali quotidiani ne hanno fatto un romanzo. Il parroco di San Niccolò a Marliana aveva, tra gli oggetti della sua chiesa, due angioli porta-candelabro, in terracotta smaltata. Erano della bottega dei Della Robbia, dei primi del cinquecento, forse del tempo di Giovanni, poichè le mani e i volti non avevano invetriatura ed eran dipinti con colori ad olio. I due angioli si trovavano chiaramente descritti nell'inventario di consegna del subeconomato; ma il buon priore si era dimenticato di denunziarli con gli altri oggetti della chiesa, quando la soprintendenza delle Gallerie e dei Musei lo aveva invitato — a *termine di legge* — a mandare un elenco delle cose d'arte affidate alle sue cure gelose! Intanto però i parrocchiani, veramente gelosi dei due angioletti che non vedevano più da qualche tempo, ne avevano domandato al loro parroco; e il parroco aveva promesso che per la prossima festa dell'Assunta i due ministri divini sarebbero tornati sull'altare a maggior gloria della Vergine ed a consolazione dei parrocchiani. E sarebbero tornati, infatti, *due angeli*, per la festa dell'Assunta, se il Diavolo — ci perdoni il Reverendo se nominiamo a proposito suo il grande Inimico! — non ci avesse messo la coda. È noto infatti che il parroco di San Niccolò a Marliana, avendo trovato un autentico marchese e un più autentico antiquario invogliati dei due angioletti, aveva acconsentito a venderli loro, purchè se ne facesse una riproduzione tale da ingannare almeno i parrocchiani, già insospettiti. E i due angioletti robbiani, dopo che una ben nota fabbrica di ceramiche aveva rifiutato di eseguirne una riproduzione in terracotta invetriata, erano stati affidati alle cure di un formatore che ne aveva curata una riproduzione in gesso colorito, aggiungendovi perfino le sgocciolature di cera perchè l'effetto fosse completo. Così i due angeli di gesso, mediocremente camuffati, sarebbero stati posti sull'altare nel giorno dell'Assunta, con gran contento dei parrocchiani, mentre quelli veri avrebbero fatto viaggio per soliti ignoti lidi. Tutto, così, si sarebbe accomodato, e in quanto all'inventario del subeconomato si sarebbe sempre potuto affermare — si illudeva il buon parroco — che chi lo aveva compilato aveva preso un grosso abbaglio. Invece, il reverendo parroco di San Niccolò, l'autentico marchese e l'autentico antiquario furono sorpresi col cestello di vimini contenente i due putti di gesso. I veri sono stati subito ritrovati, uno presso il formatore, uno presso un ben noto restauratore d'oggetti d'arte — come lo chiama l'*Indicatore* della nostra città — per quanto non è ben certo che uno degli angeli avesse bisogno di qualche riparazione. Intanto il reverendo è stato sospeso *a divinis* e i parrocchiani gli preparano una *lieta accoglienza* se mai vorrà tornare a Marliana.

* **Il nuovo poeta laureato.** — L'Inghilterra, dopo la morte di Alfred Austin, non ha voluto star troppo senza il suo poeta laureato. Veramente il poeta laureato non sembrava del tutto necessario e non era richiesto a gran voce da nessuno, ma non si è avuto la forza e il coraggio di interrompere una così lunga e storica tradizione ed oggi il poeta laureato nuovo è trovato. È il dottor Robert Bridges, il cui nome non suona certo famoso sul continente e non è certo popolare nemmeno in patria. Robert Bridges è nato nel 1844 e ha fatto i suoi studi ad Eton e nel collegio del Corpus Christi ad Oxford. Nel 1874 egli si laureò in medicina ed ha esercitato la sua professione in vari ospedali senza per questo mancar d'indulgere alla sua vena poetica, solitaria e pura. Il suo primo saggio poetico fu un'abbondante raccolta di sonetti, *La nascita d'Amore*, che esso pubblicò a sue spese nel 1876 e questi sonetti furono seguiti da un *Prometeo* stampato anch'esso a sue spese nel 1883. Un volume di nuovi suoi versi intitolato *Poemi più brevi*, vide la luce nel 1890, ed altre opere lo seguirono: *Ero e Psiche*, *Nerone*, una tragedia; *Achille in Sciro*, dramma, *Palicio*, *Il ritorno d'Ulisse*, altri drammi e *I prigionieri cristiani*. Debbono esser ricordati di lui anche due saggi critici, uno sulla prosodia di Milton, l'altro su John Keats. Le opere complete di Robert Bridges son contenute in otto volumi che son conosciuti più dai critici che dal pubblico. Un critico, Edmund Gosse, lo definisce «un austero poeta, un artista di straordinaria cultura.... la cui vita quasi eremitica è trascorsa tutta nello studio dell'arte della poesia». Il Gosse dichiara anche che il Bridges ha esercitato una notevole influenza su i giovani e opina che la sua nomina sarà meno criticata che quella d'ogni altro possibile poeta. Non si capisce però come un così casto ed eremitico artista come Robert Bridges possa diventare il poeta dei fasti e dei nefasti della nazione. La *Morning Post*, pur dicendo bene del Bridges, approfitta della sua nomina per esaltare.... Rudyard Kipling. Il Kipling — essa dice — è un poeta nazionale nel senso vero. Egli scrive l'inglese come una lingua viva e la sua poesia vive. Egli parla non soltanto all'intelligenza degli eletti, ma al cuore del popolo; egli ha svegliato la nazione ai suoi grandi destini, alle sue alte responsabilità come fecero al tempo loro Tennyson e Wordsworth ed egli ha parlato non soltanto agli inglesi della Gran Brettagna e dell'Irlanda, ma agli inglesi di tutto l'impero, così che, se fosse stato eletto laureato, il popolo britannico delle isole britanniche e quello di là dai mari avrebbero compreso che l'elezione aveva davvero un senso nazionale....

* **Le macerie della Bastiglia.** — Tutti sanno che il castello della Bastiglia fu preso dal popolo il 14 luglio 1789, ma ben pochi sanno quello che avvenne delle sue macerie. La Bastiglia non era soltanto un simbolo la cui sparizione segnava la caduta d'un regime e il crollo del dispotismo, era anche una fortezza colossale, composta di pietre, di ferro, di cemento, di travi e d'altri materiali tanto solidi quanto ingombranti. Alcuni musei, specialmente quello Carnevalet, conservano detriti di queste macerie, ma son come goccie d'un oceano smisurato. Appena presa — ricorda il *Temps* — la Bastiglia fu lasciata ai demolitori perchè l'abbattessero dalle fondamenta e un certo «patriota Palloy» la mattina del quindici dette il segnale della distruzione col primo colpo del suo piccone. Il 16 il Governo affidava tutti i lavori al Palloy, glorioso di tanto ufficio. L'opera da compiersi non era poca. La Bastiglia copriva una superficie di duemila seicento metri quadrati, aveva torri di novantasei piedi d'altezza e mura di sei piedi e mezzo di spessore. Occorrevano novecentoseimila operai e se ne contarono sino a mille duecento. La Bastiglia fu trasformata in un vero e proprio cantiere. Ma che fare di tutto quel materiale? L'ingegnoso Palloy ebbe un'idea. Immaginò di fabbricare, utilizzando le pietre e le macerie del castello, tante piccole Bastiglie riproducenti esattamente la fortezza demolita. Questa invenzione, a noi che vediamo tutti i giorni delle minuscole torri Eiffel di ferro, dei minuscoli Colossei di marmo o di cioccolata, non sorprende affatto; ma in quel tempo la sorpresa fu grande, l'idea parve genialissima e le piccole Bastiglie in miniatura fecero furore, si diffusero a centinaia ed a migliaia. Il Palloy ebbe un'altra idea, quella di obbligare tutti i municipi di Francia a possedere uno di quei giocattoli patriottici e tutti i municipi vollero dimostrare il loro ardore patriottico accettando la riproduzione della tirannica fortezza. Ogni Bastiglia spedita in provincia era accompagnata da un certo numero di operai, «apostoli della libertà», che dovevano metterla a posto sul luogo ed il Palloy smaltiva la sua mercanzia per la quale non chiedeva una somma determinata, ma di che ricompensare le sue spese patriottiche. Ci furono municipi che in mancanza di denaro lo ricompensarono con vino e derrate. Il Palloy si era reso proprietario di tutto il grosso letto di macerie, ma le riproduzioni non bastavano a smaltire tutto quel materiale e allora il buon appaltatore propose le macerie della Bastiglia per ogni monumento da erigersi a qualche eroe della patria, per ogni busto rivoluzionario che fosse utile e bello innalzare in gloria della Francia. Il paese fu inondato così dei detriti della Bastiglia e Palloy conobbe ore di trionfo, il che non gli impedì di morire dimenticato.... e pensionato da Luigi Filippo.

* **La città dei ragazzi.** — Esiste in America un piccolo stato infantile, una repubblica di ragazzi, la repubblica «George Junior» che si regge totalmente per opera dei suoi cittadini minorenni ai quali è affidata la sicurezza, la giustizia, l'istruzione, il progresso del loro stato. Una consimile repubblica sarà fondata la settimana prossima nel Dorset con lo scopo di cercar di redimere per mezzo del lavoro ragazzi e fanciulle che abbiano già comunque trasgredite le leggi sociali e siano stati classificati tra gli incorreggibili. Un mezzo di cura per questi piccoli cittadini dev'essere appunto quello che cercherà di infonder loro il sentimento d'una responsabilità civile e cittadina che essi non hanno mai sentita e nutrita. Un comitato s'è fondato in questi ultimi tempi appositamente nel Dorsetshire per attuar l'idea della nuova città di ragazzi e lord Sandwich ha generosamente fatto dono al comitato del terreno necessario. Su questo terreno saranno costruiti dei piccoli *villages* per ospitare i nuovi cittadini corrigendi. Il principale

scopo dei promotori della città dei ragazzi è quello, come s'è detto, di ricondurre sulla diritta via adolescenti che erano stati traviati dall'ambiente e dall'amor delle avventure, educando a poco a poco le loro coscienze e richiamandole ai doveri necessari per una collettività. Gli ammessi alla colonia dovranno subito infatti — come informa l'*Observer* — provveder da loro alla polizia e ai tribunale della loro città. I colpevoli di infrazioni ai dettati della città, alle leggi della colonia saranno giudicati e puniti da un tribunale composto di loro giovani compagni. Così sarà diffusa tra i piccoli cittadini una concezione ed un rispetto del diritto e della giustizia che finora essi non hanno mai avuto. Né saranno trascurati i lavori manuali. Le opere della città dovranno essere affidate agli stessi cittadini. Per esempio, è necessario costruire due grandi strade che incrociandosi taglino in varie zone la colonia. Ebbene, alla costruzione di queste strade sono adibiti, sotto una competente sorveglianza, gli stessi ragazzi i quali saranno impiegati anche nei lavori d'irrigazione e di giardinaggio e faranno i muratori, i fabbri, gli ingegneri, i meccanici, mentre le femmine nello stesso tempo saranno educate in tutte le arti domestiche riguardanti il loro sesso. Tutti i coloni, tutti i cittadini dovranno lavorare ed il minuscolo stato avrà le sue monete, speciali monete d'alluminio che ogni cittadino potrà poi convertire in scellini quando sarà venuto per lui il momento di lasciar la repubblica infantile. Nella speranza che le loro richieste vengano largamente esaudite, i benefici promotori della nuova città dei ragazzi vanno in questi giorni chiedendo l'obolo di tutti gl'inglesi. Noi vorremmo additare questa iniziativa allo studio del comitato italiano per i nostri minorenni corrigendi.

* **Gand e i suoi scrittori.** Nel 1875 Gand perdette il suo carattere di città antica, di città morta e fu proprio in quell'anno — scrive Gregorio Le Roy nelle *Marches de l'Est* — che avvenne il miracolo pel quale tra le sue mura fiorirono in schiera i poeti. Il Collegio Santa Barbara, infatti, accolse insieme Giorgio Rodenbach, Carlo Van Lerberghe, Maurizio Maeterlinck, Emilio Verhaeren che furon condiscepoli. Mentre l'anima di questi giovani s'apriva ad accogliere le Muse, l'anima della città sembrava fiorire in un pensiero nuovo, le idee ed i costumi della città si trasformavano aprendosi ad un lento progresso. Tuttavia i poeti di Gand dovevano imbattersi ed urtarsi contro l'incomprensione, la grettezza, il sarcasmo dei loro concittadini. Il povero Giorgio Rodenbach più d'ogni altro imparò a sue spese l'incredulità della folla, incredulità che Maeterlinck e Van Lerberghe dovettero sopportare a loro volta quando erano già conosciuti ed ammirati in Francia. Rodenbach era un giovane elegante un po' manierato, dai bei capelli biondi alla La Vallière, arricciati e leggeri che gli facevano come un'aureola d'oro. Questa sua chioma era per i cittadini di Gand semplicemente una provocazione. Essi non potevano soffrire un uomo che parlava così bene il francese, e benché egli fosse un avvocato di talento, sembrava loro uno spostato qualunque. Nel 1875 i cittadini di Gand erano volgari e grossolanamente scettici. Rodenbach se ne accorse a sue spese e se ne andò a Bruxelles, poi a Parigi. Lo stesso accadde, dieci anni più tardi, al Van Lerberghe ed al Maeterlinck. Essi non durarono alcuna fatica a trovare una solitudine propizia ai loro sogni, il pubblico la fece intorno a loro appena seppe che essi si interessavano di cose così inverosimili come le belle lettere francesi. Il Le Roy ricorda che un giorno di carnevale i due poeti dovettero vergognosamente darsi alla fuga sotto la tempesta di improperi e di canzonature che un'orda di condiscepoli faceva loro piovere sul capo. In quel carnevale per non sembrar quel che erano, cioè dei poeti, i due scrittori il cui nome avrebbe dovuto in avvenire illustrar così vivamente la città di Gand, furono costretti a prender a nolo da un negoziante di costumi e di maschere gli abbigliamenti più ridicoli e volgari per poter andare così mascherati a sedersi al loro solito caffè per continuare una loro poetica conversazione intorno ad argomenti artistici e letterari. Anche dopo che Ottavio Mirbeau ebbe annunziato ai quattro venti la gloria del Maeterlinck il buon popolo di Gand non ci credeva ancora: un parente del poeta giunse ad affermar gravemente che quella *réclame* del *Figaro* aveva quasi rovinato la famiglia!...

* **Il selvatico successore di Björnson.** — Uno scrittore norvegese occupa oggi quel primo posto letterario che un tempo occuparono Ibsen e Björnson. È Knut Hamsun del quale traccia un profilo il *Courrier Européen*. Knut Hamsun rappresenta oggi meglio d'ogni altro la vita intellettuale norvegese perché è senza contrasto il più originale, il più personale tra gli scrittori del suo paese. Ma, al contrario di Björnson che era dovunque presente e che prendeva una parte attiva a tutto ciò che riguardava la Norvegia, Hamsun vive nella solitudine più desolata, abita in paesi nascosti, in capanne di montanari oppure in qualche isola remota e raramente partecipa in modo diretto alla vita della patria. Non è facile classificare questo successore di Björnson. Ricercando la sua parentela intellettuale, si troverebbe forse in lui qualche derivazione dagli scrittori russi o almeno qualche colleganza con essi. Egli fu assai apprezzato in Russia prima d'esser famoso nel suo paese e, come Gorki, ha fatto il vagabondo dall'America al Caucaso, conoscendo infinite miserie, tentando i più disparati mestieri.... Sin dal primo suo libro, Knut Hamsun si rivelò originalissimo. Il modo con cui comprendeva la natura, lo spirito sottile con cui sorprendeva certi riposti caratteri umani, la complicatezza e la modernità del suo pensiero, il suo linguaggio bizzarro ed esuberante maravigliarono e conquisero. Egli si rivela completamente in certi romanzi come *Vittoria*, *Pan*, *Benoni*, *Un viaggiatore suona in sordina*, libri che fanno l'effetto di giungle misteriose emananti gli aromi più profondi della terra e della foresta. A leggerlo sembra di vedersi innanzi Pan redivivo ed anche quando descrive la vita delle piccole città, sembra di scorger nelle sue pagine un satiro giovinetto, sbucato dai suoi boschi, che si compiace a tirare noccciolate ai vecchi pregiudizi e alle fisime auguste e intona gli inni dell'amore contro l'atonia del cuore, gli inni della giovinezza contro la vecchiaia. Hamsun è per i giovani anche ora che è vecchio.... Come autore drammatico, Hamsun mostra molte virtù psicologiche nei suoi drammi principali, assai commoventi e tormentosi: *Alla porta del regno della sera*, *Il giuoco della vita*, *I Bagliori della sera*. Ultimamente, compiendo lo scrittore cinquant'anni, il suo paese stabilì di onorarlo e di festeggiarlo solennemente, ma Hamsun scappò, si dileguò senza lasciare alcun indirizzo, nemmeno per i fiori e gli auguri. Egli non ama la vecchiaia e gli anniversari, è evidente, ma forse trova anche che avrebbero dovuto pensare a festeggiarlo un po' prima! È peccato che poche opere sue abbiano avuto traduzioni. In francese è stato tradotto di lui soltanto il romanzo *La Fame*. E in italiano?

* **Un regolamento del Santo Uffizio per i librai.** — Per quanto la legge restrittiva della libertà di stampa risalga al 1502 per opera di Ferdinando e d'Isabella di Spagna, pure il primo indice dei libri proibiti dalla Chiesa non venne pubblicato che nel 1559, epoca in cui il Concilio di Trento aveva già stese le basi di quella controriforma cattolica che doveva salvare la Roma dei pontefici e con essa il mondo latino dal pericolo d'una germanizzazione dei nostri valori etico-religiosi, i cui effetti sarebbero stati ben più esiziali della prosa del Bartoli e dello stile barocco. All'Uffizio dell'Inquisizione venne affidato, come è noto, il compito d'invigilare sugli scritti, sulle parole e sulle azioni di quanti si allontanavano dalla ortodossia, così che in ogni città furono pubblicati, ove il Santo Uffizio era in vigore, bandi severissimi per regolare la revisione, la stampa, la vendita e il possesso dei libri. Quali modalità contenessero questi curiosi documenti non sempre è facile stabilire per quanto di recente abbiano intorno ad esse raccolto preziose notizie il Fumi nei suoi studi sull'Inquisizione in Lombardia e il Pastor con le sue fortunate ricerche archivistiche nelle biblioteche di Roma. A fare un po' più di luce sull'argomento R. Sориga pubblica nella *Bibliofilia* un bando promulgato in Pavia sulla fine del 1567 da frate Pietro Salero da Quintiano, bando che può esser considerato come un vero e proprio regolamento sulla compra e vendita della produzione libraria nella seconda metà del secolo XV. Da questo documento apprendiamo che ogni libraio e venditor di libri doveva tenere nella sua bottega l'indice dei libri proibiti ed oltre a questo un indice od inventario di tutti i libri posti da lui in vendita. L'inventario doveva esser sottoscritto dall'inquisitore ed era severamente proibita la vendita di volumi in esso non contemplati. Bibbie volgari non si potevano vendere se non a quelli che avevano fede e testimonio di integrità e bontà in scritto dal lor curato o confessore e sotto la stessa regola eran posti i libri volgari delle controversie fra cattolici ed eretici. I volumi da purgare non si potevano mettere in vendita.... prima della purga, né il libraio poteva « sballare » libri prima che li avesse visti ed elencati l'inquisitore od il suo vicario. Il bando poi proibiva di mandare a pigliar libri in Germania o in qualunque altro luogo fuor dello stato di Milano prima che la lista di questi libri fosse stata esaminata ed approvata dal solito inquisitore. Libri di defunti non si potevano acquistare se non previa approvazione e così gli eredi e gli esecutori testamentari dovevano dare all'inquisitore gli elenchi di tutti i libri lasciati loro da qualche defunto, prima di usufruirne o di passarli in altre mani.... Ai contravventori di tutte queste regole eran minacciate le pene del Concilio di Trento e l'arbitrio dell'Inquisizione!

* **Le collezioni di Morgan andranno disperse?** — Si è detto e ripetuto più volte che il miliardario avesse lasciato tutte le sue meravigliose collezioni d'arte al *Metropolitan Museum of Art* di New York. Ma ecco che nell'ultimo numero del *Bollettino* mensile di quel Museo, la notizia viene, se non proprio smentita, almeno messa in gran dubbio. Difatto, vi si pubblica una lettera con la quale il figlio di Morgan, ricordando come il padre avesse intenzione di esporre le sue collezioni nell'ala meridionale del Museo — ancora però da fabbricarsi ed osservando che l'attesa di tale costruzione protrarrebbe per lungo tempo la possibilità di questa *loan exhibition*, propone di farla pel prossimo anno 1914 nei locali disponibili dell'ala settentrionale. In tal modo, egli dice, il pubblico di New York potrebbe godere questi oggetti « anche durante le trattative riguardanti la definitiva disposizione di detti oggetti secondo le ultime volontà del defunto ». A questa lettera del figlio di Morgan, fa seguito una, a lui, del segretario del Museo, Robert W. de Forest; nella qual lettera, accettandosi la proposta della *loan exhibition* nell'ala meridionale, si dichiara che rimane inteso, tanto da parte della direzione del Museo come da parte del pubblico, che questo fatto non può in nessuna guisa impegnare né il figlio né gli esecutori testamentari di Morgan, in ciò che riguarda le definitive disposizioni da prendersi a proposito dei detti oggetti. Poi, a spiegar meglio le due lettere, il *Bollettino* commenta esser chiaro come tali disposizioni — che il figlio è autorizzato a prendere secondo il testamento del padre — non saranno prese da lui se non dopo l'inaugurazione della mostra; ed aggiunge che ad ogni modo è consolante il pensare che almeno per qualche tempo *le collezioni non saranno disperse né divise* e che il pubblico di New York avrà modo di goderle tutte riunite in un sol luogo, cosa che non poté fare neppure il munifico raccoglitore che le aveva tenute disperse tra il palazzo di Londra e Dover House, la National Gallery ed il South Kensington, il Palazzo di Parigi e i palazzi di New York, oltre il Metropolitan ove da qualche tempo erano esposte le pitture di sua proprietà. E quasi a dare un'idea del danno immenso che ne verrebbe alla città di New York, qualora le mirabili collezioni si disperdessero, il *Bollettino* dà un rapido cenno dei più che quattromila oggetti che vanno dalle miniature minuscole ai giganteschi arazzi: oggetti dei quali demmo pure una notizia sommaria allorché ne morì il munifico raccoglitore e dei quali speriamo si continueranno a pubblicare i magnifici e sontuosi cataloghi già iniziati. Ma anche questo rapido cenno è — come il *Bollettino* stesso dichiara — imperfetto, giacendo ancora nelle casse centinaia e centinaia di oggetti presso che sconosciuti.

* A **Diego Angeli**, crudelmente colpito nei più teneri affetti dalla morte della figlia Nadia, fiore di ogni gentilezza, vanno oggi le più affettuose condoglianze del *Marzocco*.

COMMENTI E FRAMMENTI

• Intorno alla composizione di un conflitto.

Signor Direttore,

Questa lettera è veramente indirizzata al *Vandalo*, il cui secondo numero è venuto in luce da uno o due giorni, con un articolo intitolato *Aurora della Regia Accademia della Crusca: avvenimenti, documenti, commenti*, e con alcune parole, in quest'articolo, che riguardano me e rendono necessaria da parte mia una breve risposta. Ma poiché il *Vandalo* esce, come si sa, quando gli pare, e a scrivere una lettera — purtroppo! — non sempre si può attendere quanto ci pare, io mi rivolgo a Lei, raccomandandomi alla sua cortesia, e fin d'ora ringraziandola della sua provvisoria, per così dire, e anticipata ospitalità.

Racconta dunque il *Vandalo*, come se raccontar lui, che gli Accademici della Crusca, dopo la mia lettera di dimissione, tennero, il primo luglio, un'adunanza straordinaria, e « furono d'accordo di tentare ogni via per calmare il ribelle e ricondurlo all'ovile. Con ragioni, lusinghe o promesse? » La sera dello stesso giorno — egli continua — a ore 17 si vide entrare nel R. Istituto Superiore l'Arciconsolo della Crusca, prof. Tortoli, accompagnato da Pasquale Villari, Pio Rajna e Guido Mazzoni; e tutti quattro ebbero un colloquio di un'ora e mezzo col prof. Parodi. « Dopo questo colloquio non ufficiale, la R. Accademia ufficialmente, nella adunanza di martedì 8 corrente, deliberò di rispondere al prof. Parodi, difendendosi, ma non accettando le dimissioni da lui presentate ».

Il *Vandalo* ha, come si vede, un servizio di informazioni tale da impensierire, né si potrebbe contestargli alcun dato di fatto. Senza dubbio, il colloquio aveva lo scopo di persuadermi a non insistere nelle dimissioni, quando l'Accademia, come intendeva di fare, le avesse respinte. Ma non è il racconto dei fatti che m'importa, bensì la frase, così maliziosamente interrogativa, del *Vandalo*: « con ragioni, lusinghe o promesse? » Tanto più che forse essa interpreta e riassume altre frasi consimili, suonate a mezz'aria in questi giorni, dopo la comunicazione che l'Accademia credette di poter fare ai giornali « circa lo spiacevole incidente (come leggo nell'ultimo numero del *Marzocco*) che si è chiuso con piena sodisfazione di ambedue le parti ».

Io dunque, a mia volta, ma senza malizia, interrogo il *Vandalo*, che ha l'aria di non volermi male: Puoi credere che io mi sia lasciato smuovere da « lusinghe e promesse »? Non riconosci tu stesso che la mia lettera di dimissione, qualunque ne sia stato il motivo occasionale, era scritta in modo da non lasciar luogo ad equivoci? Ne converrebbe per il primo quel mezzo prudente e mezzo audace Accademico, che ti ha mandato una lettera anonima, dandomi — oltreché dello sgrammaticato — dell'arrogante e del superbo. Nessuno poté o può sospettare che io facessi soltanto una finta, per aver agio poi di tirarmi indietro, in seguito a « lusinghe e promesse », con qualche speranzuccia in serbo per l'avvenire.

Certo pretenderei troppo dal *Vandalo*, imponendogli di credere che mi abbiano persuaso le « ragioni » dell'Accademia; ma ci sono altri punti sui quali mi pare che potremmo più facilmente intenderci; anzi, dirò meglio, che egli possa facilmente intendermi. Per esempio, il *Vandalo* che ha sempre parlato con grande deferenza del Villari, è in grado di tener conto de' miei sentimenti di fronte a lui; di fronte a questo venerando vegliardo, che è l'ideatore della riforma della Crusca e che difende con giovanile energia la propria idea, pensando di potere e dovere ancora contribuire a rinnovare e rigenerare qualche cosa.

Non credo di dover aggiungere altro o che dovrò aggiungere altro. Parlo volentieri col *Vandalo*, sinceramente e semplicemente, come si farebbe con un padre confessore, perché (l'ho già detto) mi pare che egli abbia per me molta benevolenza, e mi piace perciò di considerarlo quasi come il rappresentante di tutti i benevoli. Degli altri mi do poco pensiero. La ringrazio di nuovo della cortese ospitalità e mi confermo il suo obbligatissimo

E. G. Parodi.

* Leone poeta?

« Gioacchino Pecci fu veramente poeta? » si domandò il Pascoli dopo aver studiato le esercitazioni metriche del vecchissimo pontefice. Sembra che quel vero poeta che fu l'autore di *Myricae* rispondesse a sé stesso affermativamente, perché nei versi di Leone trovò sincerità e personalità: trovò l'uomo. Altro giudizio ne portò una mente critica, uno spirito scettico, un temperamento antiartistico, quali furono quelli che accolse per 80 anni il corpo mingherlino e pulcinellesco del celebre gesuita Carlo Maria Curci.

Nell'ultimo suo rifugio in una villa presso Careggi, libera e soleggiata, come egli l'aveva desiderata ansiosamente, giacché quel gesuita aveva bisogno di luce, di aria, e, dopo la lunga soggezione claustrale, di libertà, una mattina fu visitato da un giovane, col quale negli ultimi anni della vita, egli ebbe assai stretta relazione a motivo dei suoi interessi librari; giovane di opinioni politiche decisamente democratiche, e in fatto di convinzioni religiose, sebbene non materialista né massone, altrettanto decisamente libero pensatore. A costui il Curci fece fare, prima nel giardino, poi nella villa, il *tour du propriétaire*.

Giunti in un salotto attiguo alla camera da letto dell'ex gesuita, il visitatore osservò una specie d'altare, e il non più Padre Curci S. J., ma sempre Sacerdote C. M. Curci, gli disse che era veramente un altare, e per concessione arcivescovile, credo una volta revocata e poi rinnovata, il vecchio frate vi diceva messa ogni mattina, servita dal cocchiere Basilio, bel nome pel servo di un ex gesuita.

Di fianco all'altare era appesa una grande fotografia di Leone XIII, incorniciata con larghi margini, e in quello inferiore a destra il visitatore notò quattro righe manoscritte e la firma: *Leo PP. XIII*. Incuriosito voleva leggere ciò che dicevano quei versi, ma il Curci, presolo per un braccio, lo allontanò e lo fece uscir seco dalla camera, dicendogli con una espressione del viso fra scherzosa e dispregiatrice: « Non ci badi, non ci badi; è una prova dell'indebolimento di quell'uomo, nel quale pur avevo sperato, dopo la disillusione di Pio IX, pel conseguimento delle mie idee circa una conciliazione fra il Vaticano e l'Italia: ma che le pare che un Pontefice, un personaggio politico di quella importanza, il capo della Cattolicità, debba perder tempo e logorarsi lo stanco cervello per esprimere il suo pensiero in una lingua morta, contando le sillabe con le dita e mettendo a posto gli accenti? Pover uomo! Si crede poeta, e non è che un seminarista pedante ».

Queste, press'a poco, le parole, ma esattamente questo il pensiero. Il Curci non aveva anima di poeta: era dotto per sicura conoscenza di molte lingue vive e morte, scriveva male da gesuita napoletano, ma nelle polemiche con efficacia; nella conversazione era piacevole e arguto con quel suo accento schiettamente napoletano; in pulpito non era eloquente, ma chiaro e persuasivo; sebbene scettico e arido, era sincero e convinto, sia quando difendeva i gesuiti contro Gioberti, sia quando combatteva i suoi antichi amici nel *Vaticano regio* e nei *Nuovi credenti*; ma non sentiva né poesia né arte, e forse gli faceva velo nel giudicare di Leone poeta il risentimento contro Leone pontefice.

P. B.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Anche Niccolò Rodolico si è indotto a raccogliere in volume una parte degli articoli pubblicati in questi ultimi tempi. È l'uso, che, quando non è abuso — cioè quando la raccolta è, come nel nostro caso, organica, e salva alla caducità del giornale e della rivista cose che meritan più lunga vita — è anche lodevole. E bene ha fatto il Rodolico a ordinare la sua per modo che i diversi articoli, raggruppati in cinque distinte parti, appaiono ognuno veri e propri capitoli di un solo studio, trattenuti insieme da un legame logico o da un movimento dello spirito comune a tutti.

Noto l'autore ai lettori del *Marzocco*, di cui è assiduo collaboratore, e noti anche, perché già sul *Marzocco* comparsi, la maggior parte degli scritti tratti « dalla vita e dalla storia contemporanea » e con tal titolo ripubblicati in elegante volume dal Lapi, il recensore non può far altro che ricordare ai lettori come questi commenti ai fatti pur ora trascorsi sotto gli occhi di tutti, sieno tra i più assennati e tra i più geniali cui le ultime vicende della storia d'Italia e d'Europa abbian dato argomento.

Non tutti per altro gli scritti radunati nel volume di cui parlo furon già stampati sul *Marzocco*: alcuni vennero invece pubblicati nell'*Archivio storico italiano*, e tra questi interessantissimi quello intorno a *Le città del Veneto nel marzo 1861*, quello che studia *I primi giorni del 1860* e infine l'ultimo della raccolta intorno ad *Ernesto Masi e ai suoi scritti storici*. In questo la figura dell'arguto e dotto scomparso si delinea come quella di un appassionato seguace della tendenza psicologica, la quale più del documento storico, indaga e tenta di scoprire il documento umano; di più appare come il Masi sia stato dei primi e più autorevoli a dar bando alla goffa retorica e a divulgare, con senso d'arte, con acume di critico e con verace amore di patriota, la storia del Risorgimento. Si lamentò da taluno che egli diffondesse il suo sapere in brevi opere e soprattutto in articoli di giornali e di riviste, piuttosto che radunarlo in libri compiuti e ponderosi, e oggi fa piacere rileggere nello studio del Rodolico quel ch'egli stesso a così fatti critici rispondeva: che cioè « la piccolezza delle proporzioni ad un libro accresce anzi che togliergli importanza, agevolando vieppiù la sua penetrazione e la sua popolarità. Il grave *in folio* non ha fatto mai né caldo né freddo, appunto perché c'è scampo, con l'occhio e la sveltezza, dalla clava di Golia, ma non ce n'è dalla sassata di David ».

* * *

Per una seconda impressione, a men che due anni di distanza dalla prima, rivede la luce pei tipi del Lapi di Città di Castello l'ultima scelta che dei sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli ci ha dato Luigi Morandi, il quale, come ognuno sa, tanta opera e tanto amore ha sempre dedicato al suo diletto poeta romanesco, e che già ne curò l'edizione completa in sei volumi.

Le ragioni della scelta sono ovvie: la consigliava la mole della produzione belliana, dalla quale era opportuno trarre un volume maneggevole, e la giustificano pienamente i criterii con i quali tale volume è stato composto. Non si trattava, come per troppo altre volte è stato fatto, di mettere insieme una edizione *ad usum Delphini*, ma, un volume per il pubblico, e perciò, mentre ne sono stati lasciati fuori quei sonetti dei quali il verismo potrebbe essere scambiato per oscenità, non si è dubitato di porre nella raccolta molti di quelli che discutibili ragioni di castigatezza avevano esclusi dalle precedenti scelte.

Già altra volta il Morandi, e cioè nella prefazione all'edizione in sei volumi, aveva ricordato che il Belli introduce il popolino di Roma (della Roma del '30 che per molti riguardi è ancor la Roma d'oggi) a parlare di sé nella sua « nuda, gretta ed anche sconcia favella, dipingendo così egli stesso i suoi propri usi, i suoi costumi, le sue storte opinioni, e insieme con tutto ciò i suoi originali pensieri intorno ai più elevati ordini di questo social corpo di cui occupa il fondo »; ed aveva pubblicato una lettera che il Belli scriveva nel 1831 al suo amico Francesco Spada, e trascriveva poi quasi per intero nell'introduzione a' sonetti. E bene ha fatto il Morandi a ripubblicarla oggi quella lettera, insieme con tutta la sua prefazione all'edizione in sei volumi, prefazione che rimane sempre uno degli studii più geniali e più compiuti che intorno al poeta romanesco sieno stati scritti.

Aggiunge poi pregio ed interesse alla odierna ristampa la lettera che il Morandi diresse a Don Prospero Colonna presentandogli la scelta, e che, oltre ad essere una particolare introduzione a questa, tocca di questioni ai nostri giorni vive e discusse. È intitolata *Il Belli e il Manzoni* ed ha un sottotitolo *Lingua, dialetti, vocabolarii*, che ce ne dice subito chiaramente l'argomento. In essa il Morandi ricorda le fatiche e gli errori che lo studio del lessico conduce seco e rinnova ardenti voti perché i lavori della Crusca vengano affrettati di modo che si possa avere finalmente completo il vero vocabolario della lingua italiana, e perché non si dimentichi la parte grandissima che han nella lingua viva i dialetti. Già il Manzoni notava che v'è nei nostri dialetti una larga uniformità inaspettata, e inaspettata, perché si trova in locuzioni, che la maggior parte degl'italiani, per non dire ognuno, crede usate esclusivamente nel suo proprio idioma, e tali da parere stranissime a tutti gli altri italiani che le sentissero, o peggio le vedessero stampate. Ora trovandole egualmente e nel vocabolario fiorentino e negli altri (i dialettali) ci accorge-

remmo di avere una comunione di linguaggio in quella parte dove ci credevamo più stranieri gli uni agli altri, ci troveremmo più vicini alla unità senza aver avuto bisogno di muoverci; sarebbe un acquisto senza fatica, come quello di chi, credendo d'avere in un ripostiglio delle monete false, andato poi ad esaminarle, le trovasse di buona lega, e tali da esser ricevute da ognuno senza difficoltà ».

Questo scriveva il Manzoni, e molto giustamente nota il Morandi che proprio qui è il fior fiore della lingua nostra, e che a questo fondo comune e quasi ignoto d'essa si deve il maggior numero dei meravigliosi e durevoli effetti *nazionali* così della prosa del Manzoni come della poesia del Belli, e d'ogni altro lavoro di prosa e di verso, in lingua o in dialetto, antico o moderno, che entri tra questi due estremi, i quali paion lontani mentre son vicinissimi. Unisce infatti strettamente i due scrittori una scrupolosa osservanza, professata in un tempo così ostile per essa, verso le leggi dei due idiomi viventi i quali furono strumento della loro grandezza.

E per questo principalmente era opportuno ristampare in un volume maneggevole la migliore se non la maggior parte dei sonetti del Belli, e sarebbe altresì opportuno che tal volume (non inorridisca la casta *Minerva*....) potesse anche far capolino nelle nostre scuole.

* * *

Dopo le note e vivaci polemiche sulla costruzione del Duomo di Pisa, I. B. Supino ha ripreso a studiare l'ardua quistione, e, dopo averne fatto oggetto di una comunicazione alla R. Accademia delle Scienze in Bologna, la tratta ora in una memoria a stampa.

Il Supino ribatte persuasivamente tutti gli argomenti portati innanzi da coloro i quali sostengono che non solo la fabbrica, iniziata nel 1063 fu compiuta soltanto nella seconda metà del secolo XIII; ma anche sostengono che esisteva una primitiva facciata, buttata poi giù per allungare la nave della chiesa così com'è attualmente. Ma poiché il riferire soltanto gli argomenti del Supino ci porterebbe quasi a trascrivere la memoria, toccheremo solo dei più importanti. Riportando indietro, al quinto pilastro, come vuole il Fleury, la facciata primitiva, tanto esternamente che internamente le arcate e le arcatelle non ritornano in modo perfetto, ma vi si addossano con un mezzo arco, o lasciano tra loro e la presunta muraglia di facciata un vano di pessimo effetto. L'iscrizione ove si ricorda il famoso Rainaldo, successore di Buschetto, pei suoi caratteri paleografici è del secolo XII e non può esser portata fino al 1270. La tomba di Buschetto non presenta traccia di un raffazzonamento dovuto al trasporto dalla primitiva facciata all'attuale.. Ma ammettendo anche la ricollocazione di tutte le iscrizioni antiche dall'una all'altra facciata, è strano che proprio attorno al 1270 si pensasse di ricollocarvi anche quella della regina di Maiorca seppellita nella cattedrale quasi due secoli innanzi. Ancora più strano sarebbe il fatto che nel 1162 i pisani facessero eseguire a maestro Guglielmo quel pulpito che poi regalarono ai cagliaritani, quand'ebbero quello magnifico di Giovanni; e che nel 1180 avessero fatto eseguire a Bonanno la porta distrutta dal famoso incendio, mentre invece la chiesa non era ancora terminata e si era distrutta o si pensava di distruggere l'antica facciata, per ingrandirla. Oltre questi argomenti, altri stilistici ne porta il Supino, tra i quali il confronto per fatto anche del Venturi della statua di San Michele, già al culmine della facciata ed ora nel Museo Civico, con le sculture di Gruamonte operante appunto nel secolo XII; mentre, a proposito di raffronti stilistici nei quali egli ribatte gli avversari anche coi loro stessi argomenti, mette in guardia gli studiosi, ricordando i numerosi rifacimenti e raffazzonamenti subiti dalla Primaziale, in specie dopo il famosissimo incendio del 1595; così violento che arrivò perfino a fondere il metallo delle tre porte di facciata. Finalmente anche l'esame dei documenti serve al Supino a rimanere nella convinzione ch'egli ha sempre avuta: che cioè l'insigne monumento fu creazione di getto e fu compiuto, nelle sue parti essenziali, nel XII secolo.

* * *

La « Società per lo studio della Libia » continua a svolgere molto opportunamente e con zelo il suo doppio programma di esplorazioni e di pubblicazioni. Mentre si aspetta il volume nel quale saranno raccolti i resultati del viaggio da poco compiuto sotto la guida del senatore Franchetti, il dott. G. Mangano riferisce in un libretto edito, come di solito, dal Treves, intorno all'*Alfa in Tripolitania*, argomento da lui profondamente studiato per incarico della Società fino dall'anno passato.

L'alfa *(stipa tenacissima)*, che va comunemente confusa con lo *sparto*, mentre se ne distingue per i suoi caratteri intrinseci, pei luoghi di produzione e per l'impiego che se ne fa, è uno de' prodotti più abbondanti della Tripolitania ed uno de' più importanti, destinata ormai com'è alla fabbricazione di una delle materie di maggior consumo, la carta.

È noto che alla carta d'alfa — or che di carta di stracci, di quella bella carta che è stata una delle glorie italiane, se ne fa più così poca — vien riconosciuto il pregio di ricevere meglio di ogni altra la stampa, di non logorare i caratteri ed i *clichés*, di non ingiallire col tempo; e, poi che anche una non grande quantità di pasta d'alfa, mescolata alla pasta di legno attribuisce a questa particolari qualità, di frequente si ricorre nelle cartiere a tale miscuglio.

L'industria della pasta d'alfa è oggi quasi esclusiva della Gran Brettagna, ma, dal momento che la Tripolitania è nostra, si può sperare che si sviluppi anche da noi. Pel quale sviluppo dà il Mangano nel suo libro assennati consigli, come ne dà ancor di più utili relativamente all'epoca della raccolta, ai sistemi di strappamento, al trasporto e alla custodia nei magazzini, dettando una serie di provvedimenti che valgano a diminuire il danno che oggi alla produzione tripolitana proviene dai metodi irrazionali con i quali lo sfruttamento è compiuto.

Con questo volumetto il Mangano e la Società per la Libia hanno veramente contribuito alla futura ricchezza della nostra colonia, intorno alla quale, or che i fumi della rettorica si vanno fortunatamente cessando, sarebbe bene che tutti gl'italiani raccogliesser le loro menti e la loro volontà per affrettare il giorno sicuro, per quanto ancor lontano, in cui i fatti dimostreranno che la conquista della Libia, oltre a indiscutibili vantaggi politici, avrà fruttato al paese vantaggi economici non disprezzabili.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 31 — 3 Agosto 1913 — Firenze

SOMMARIO

TRIESTE E L'ISTRIA NELLA COLTURA ITALIANA

C'è una regione d'Italia in cui l'appello di Ugo Foscolo agli italiani di volgersi alle storie non ha risonato invano. Forse nessuna quanto la Venezia Giulia ha volto il suo ingegno migliore a ricercare con paziente amore i diplomi della sua nobiltà italiana, i documenti del suo diritto latino. È più di un secolo che a Trieste e nelle città istriane gli intelletti più colti considerano come la forma più naturale e più meritoria di attività letteraria quella di indagare tutti gli aspetti del loro passato e scriverne le storie. Dal Kandler e da Domenico Rossetti ad Attilio Hortis, gli scrittori della regione che contano qualche cosa anche per tutta l'Italia sono stati quasi unicamente, in un modo o in un altro storici. E le condizioni attuali dei fatti e degli spiriti non sono veramente così mutate che l'intelligenza dei nuovi venuti abbia da preferire studî diversi: per quanto oramai la italianità, pura in ogni sua vicenda, della regione Giulia non abbia più bisogno di essere dimostrata, le ricerche storiche, anche le più minute, continuano in quelle città ad avere una opportunità immediata che difficilmente intende chi non abbia vissuto un po' di quella vita.

E poi, nell'isolamento intellettuale in cui non tanto la posizione geografica quanto quella politica mantiene la regione, in quel senso angustiante di sentirsi come alla periferia delle grandi colture europee — i migliori non se lo nascondono — vien fatto naturale di ripiegarsi con più concentrata passione sopra se stessi, scavar dal passato nuove pietre che afforzino il bastione entro cui difendersi dalle minacce del presente. La battaglia degli italiani in quella regione dovrebbe piuttosto essere chiamata un assedio, e gli assediati non possono, non debbono guardare, come forse vorrebbero, lontano.

Questo non significa per nulla che i molti storici e illustratori di quei luoghi sieno storici a tesi. Se l'amor patrio è la prima guida, e spesso l'unico compenso delle loro fatiche, l'opera in cui le fatiche della ricerca vengono espresse appare sempre atteggiata alla più austera disciplina della storia critica. Anzi si potrebbe dire che il metodo obiettivamente critico della storia oramai superato quasi dovunque in Italia, si è rifugiato là dove ha ancora un utile lavoro da compiere. Non è mai eccessiva la documentazione ad una storia di cui si tenta di mettere in dubbio la vera natura. E il documento che altrove avrebbe un modesto valore di curiosità per specialisti il può uscire dalla monografia erudita, dalla rivista dottrinale, e, ripetuto da altri a tutto il popolo, sonare come un conforto di oltretomba nel momento in cui i vivi combattono per continuare ad essere quel che furono i morti. Non hanno parlato anche i morti quando, nella questione per l'Università italiana a Trieste, Attilio Hortis ha potuto trarre, da un documento del 1524, la fiera affermazione di italianità opposta dall'antico comune all'autorità imperiale che voleva imporre l'uso del tedesco nel foro triestino? « Cum latini simus — dice il documento — linguam ignoramus theutonicam » « Quia civitas tergestina est in finibus et in limitibus Italiae, omnes cives et ibidem oriundi habent proprium sermonem et idioma italicum.... ». E, se oggi la difesa quotidiana ha da respingere più che i tedeschi gli slavi, tutti i triestini e gli istriani, anche se non san di latino, ripensano la protesta che più di mille anni prima gli istriani avevano elevata, nel plàcito al Risano, contro il duca Giovanni che aveva aiutato gli slavi ad invaderne le terre: « Sclavos super terras nostras posuit; ipsi arant nostras terras et nostras runcoras, segant nostras pradas, pascunt nostra pascua.... ». Ecco perché le vecchie pergamene possono ancora chiamare con sì forte richiamo gli spiriti più colti dei giovani triestini e istriani.

È di questi Baccio Ziliotto, del quale il *Marzocco* ebbe già l'occasione di segnalare un bel libro illustrante Capodistria: è lui che, mirabilmente preparato da una serie di ricerche particolari, ci offre oggi un libro (1) riassuntivo — e per me definitivo — sopra quella parte della storia triestina e istriana che è di prima importanza a mostrare l'indole schietta della regione: la storia della sua coltura letteraria. Sapevamo già che è storia di coltura italiana: ma pochi sapevano come. È la prima volta che le vicende di questa interessante provincia della nostra coltura sono raffigurate nella loro unità.

L'unità è forse il primo carattere che resulta dall'esame minuto, ma equilibrato, degli scrittori istriani e triestini che lo Ziliotto conduce per ora, nel primo volume, fino a tutto il Rinascimento. A pensare la storia politica della regione, diversa nell'Istria costiera di San Marco, nell'Istria interna e a Trieste legate all'Impero, si sarebbe potuto immaginare che anche le vicende della coltura avessero dovuto patire di questa separazione. Invece, se pur nel Rinascimento la città di più vivace coltura fu la istriana Capodistria, Trieste, politicamente a sé, ebbe in compenso un numero maggiore di scrittori di importanza non mediocre; e — quel che importa — le vicende letterarie nei centri maggiori come in quelli minori seguono una linea costante di analogie, che non è casuale.

Si potrebbe immaginare che in fin de' conti tutto il movimento di studî per cui quelle città entrano nella coltura italiana, non più tardi, anzi più presto, di molte altre provincie, sia un riflesso della coltura veneziana inalveata per l'Istria veneta anche nelle città non venete. E non sarebbe esatto. Molta parte di quella letteratura e di quella coltura sono semplicemente italiane, senza intermediario veneto; vivono di quella ideale unità italiana che si afferma nella nostra letteratura, appena che la Toscana ha insegnato a tutti gli spiriti aspettanti i modi dell'espressione. C'è un poemetto di un Michele Della Vedova da Pola per la caduta di Costantinopoli — mediocrissima poesia, naturalmente — in cui il poeta va per il mondo a cercare chi difenda la Cristianità dal turco. E ci va in terzine, che come possono, tentano di rifare il gran modo dantesco, e per la difesa non invocano soltanto Venezia ma un po' tutte le città d'Italia, in una di quelle enumerazioni retoriche fin che si vuole ma rivelatrici di un sentimento sia pur letterario di unità, o almeno di parità fra tutte le grandi città d'Italia.

E che la capitale della coltura italiana, nel Rinascimento, sia di gran Firenze sarebbe evidente a chi non lo sapesse esaminando i casi e le simpatie degli umanisti istriani. Non viene a studiare e poi a insegnare a Firenze il più antico e più importante di tutti, Pier Paolo Vergerio il vecchio?

E la vita del Vergerio istriano, come quella dei triestini Zovenzoni, Bonomo, Rapicio non hanno, per così dire, lo stile comune a tutti quanti gli umanisti italiani, qualunque sia la loro patria particolare? Mobili per il mondo, innamorati della gloria umana anche se — come il Bonomo e il Rapicio rivestiti di ufficio ecclesiastico — nelle qualità come nei difetti tutti presentano la fisonomia tipica del compiuto umanista la cui patria ideale è Firenze.

L'essere vissuti sui confini non intacca minimamente la loro purità; anzi è ragione che sieno essi i propagatori della coltura umanistica in paesi germanici. È il triestino Bonomo che Vienna vuole a insegnare e a tutelare la sua prima accademia letteraria, il « magister italus » a preferenza dell'umanista connazionale Celtes. Così anche per aver un dottor di legge, nel 1548, Vienna ricorre a Trieste, perché il maestro le venga « ex Italia ».

Invece Gian Battista Goineo, che dopo i quattro citati è certo il più importante umanista della regione, sarebbe rimasto sempre contento di far scuola nella sua Pirano, se non avesse dovuto sfuggire il Santo Uffizio di Venezia che lo aveva accusato di eresia luterana: l'esempio del suo coetaneo Lupatino, che del peccato di eresia era stato purgato con l'affogamento in Laguna, era un consiglio persuasivo ad esulare.

Poiché — questo è un altro carattere peculiare dell'ultimo umanesimo istriano — nell'ambiente spirituale che esso ha preparato trova terreno propizio la riforma religiosa. A differenza di altri umanisti, questi istriani non accettano l'epicureismo pratico che si accorda con un cattolicesimo formale, ma, spiriti più religiosi, tendono naturalmente a una rinnovazione della fede cristiana. Non pare un caso che il più efficace propagatore della riforma nel Veneto e nelle Alpi italiane sia stato un loro discepolo, un altro capodistriano, un altro Vergerio, Pier Paolo il giovane.

I nomi dei due Vergerii sono nomi di risonanza ben più che provinciale e tutti gli studiosi sanno quel che valgono. Ma gli altri umanisti, che anche la maggioranza dei triestini e degli istriani conoscono quasi soltanto per i nomi delle vie ad essi intitolate? Ai fini del libro una precisa valutazione dei loro meriti poetici o altrimenti letterari è abbastanza indifferente. Sono umanisti come tutti, cooperatori di un movimento decisivo per la coltura del mondo, individualmente magari, per il nostro gusto, insopportabili. Ma è questa una delle poche volte in cui possiamo giudicare con criteri puramente storici: l'incontrare degli spiriti atteggiati in modi insoliti potrebbe metterci in sospetto; invece anche in Istria, anche a Trieste, ritrovare le idee, le espressioni, magari le fissazioni più consuete di tutto l'umanesimo italiano è una gran prova rassicurante. Tutto vi è, rispetto alla coltura italiana di quei secoli, normale, al più con qualche ritardo, come è prevedibile, in una regione eccentrica. Ma più che ritardo si dovrebbe forse dire persistenza. Se il Rapicio continua l'umanesimo latino fin quasi al seicento, non si può dimenticare che il primo dei Vergerii era stato dell'umanesimo uno dei precursori, contemporaneo alla prima generazione degli umanisti fiorentini. Ed anche questo dice qualcosa: che la regione era uscita assai presto dalla rozzezza medievale, assai più presto di altre che oggi pur sono di pieno diritto regioni di coltura italiana. L'esistenza di scuole e di maestri è documentabile fin da un'età molto antica. Pirano, per esempio, può registrare un maestro fin dal 1290. E questi maestri, che le città anche minori scelsero sempre tra uomini di provata dottrina, formano presto una tradizione di gentilezza e di coltura a cui il paese non vuol rinunciare. Il trattato del Vergerio *De ingenuis moribus*, che è una gloria dell'arte pedagogica italiana, non poteva nascere se non dove alle questioni dell'insegnamento si attribuiva una importanza grande. Nell'anno della sua dedizione all'arciduca d'Austria la piccola Trieste reclamava la fondazione di uno Studio filosofico. Era il 1382.

Ostinata, lo reclama ancora. Anche prima di esser finito, il bel libro dello Ziliotto dovrebbe convincere che chi le nega questo diritto offende tutta la coltura italiana.

Giulio Caprin.

(1) Baccio Ziliotto, *La coltura letteraria di Trieste e dell'Istria*. Trieste, E. Vram, 1913. Parte I.

SULLA FRONTIERA DELL'EST

Non avrei parlato ai lettori del *Marzocco* d'un volume postumo e per se stesso non molto importante di Henry Houssaye, *La patrie guerrière*, se scorrendone alcune pagine non mi fosse saltata agli occhi questa verità: dalla seconda metà del secolo scorso ad oggi la malattia democratica dell'antimilitarismo è tanto diminuita che si può seriamente prevedere una sua prossima fine. Anche senza calcolare i benefici effetti delle ultime guerre e degli ultimi contrasti internazionali. Anche prima del 1911 l'antimilitarismo ha fatto il suo tempo, sebbene sembri proprio l'opposto in Francia dove la furia d'Hervé e la propaganda della Confederazione Generale del Lavoro hanno corrotto tanta parte dell'esercito. C'è qualcosa di peggio dell'azione antimilitarista ed è l'ideologia antimilitarista. Quella altro non è se non un mezzo dell'azione socialista; questa è effetto e causa dello sfacelo delle classi dirigenti.

Lo scrittore francese di cui ci occupiamo, in alcune sue pagine contro l'antimilitarismo raccoglie detti di deputati francesi del secondo impero. « Sì, o signori, esclama Jules Simon, una sola cosa fa la patria invincibile, ed è la libertà! ». E Jules Fabre: « La nazione più potente è quella che può disarmare; e perciò, invece di aumentare le nostre forze, andiamo verso il disarmo ». E Garnier Pagès: « Gli eserciti, le montagne e i fiumi hanno fatto il loro tempo. La vera frontiera è il patriottismo. La leva in massa basta a tutto ». E ancora Jules Simon: « Noi vogliamo un esercito di cittadini e non di soldati, un esercito che sia invincibile a casa e disarmato per portar la guerra fuori. Il militarismo è la piaga dell'epoca. Non c'è esercito senza spirito militare, ci s'obietta. Ebbene, noi vogliamo un esercito che non sia un esercito ».

Simili scempiaggini non si ripetono oggi in nessun parlamento: segno che dovunque la coscienza nazionale è andata rinsanendo.

Il volume dell'Houssaye ha soprattutto questo merito. Appartiene a quella letteratura ricostituente che ora viene pubblicata in Francia da più parti. Sono le forze organiche di quel nobilissimo popolo che tentano riprendere il sopravvento sul socialismo, la demagogia, il matto umanitarismo, l'internazionalismo, il pacificismo, tutte forze dissolventi. *La patrie guerrière* è la vecchia Francia, è il vecchio spirito eroico celtico-napoleonico che vuol risorgere nelle nuove generazioni.

Il volume del celebre storico di Napoleone è molto celtico, molto napoleonico. C'è una cura d'anime fatta nel modo più ingenuo, come appunto si parla alle anime semplici. L'Houssaye fa il panegirico dei soldati di Francia incominciando dal primo di tutti, Napoleone, e poi continuando col generale Alexandre Dumas, con Cambronne, Berthier, il corsaro Surcouf, altri d'altri tempi. L'enfasi francese, che ben conosciamo, non difetta. C'è, per esempio, una descrizione della carica di fanteria, non d'una carica storica, ma una descrizione generica della carica di fanteria, che in italiano non è concepibile e neppure nella lingua de' romani che furono così guerreschi, e forse neppure in tedesco, né in alcuna lingua classica. La descrizione della carica non per istruire, ma per suscitare entusiasmo, la descrizione delirante della carica scolastica, è francese, anzi celtica, mentre noi concepiamo solo la narrazione d'una carica, il che equivale ad azione. Eppure, quest'enfasi, diciamo pure questa rettorica, è simpatica nei francesi che sono stati un popolo così d'ardore e di slancio. La fiamma delle loro parole nella loro letteratura ci appare come una irradiazione dei loro atti nella loro storia.

Comunque, è bene non far passare sotto silenzio simile letteratura francese che è il documento morale accanto al documento politico, accanto alla legge del governo che tenta ricostituire la nazione, l'esercito. Noi siamo assuefatti a rivolgerci verso l'allegra e godereccia Francia, chiediamo alla Francia il piacere, quello del romanzo, del teatro, dello sciampagna, delle mode e delle meretrici. Oppure conosciamo la Francia democratica e repubblicana, la Francia giacobina, la *ville-lumière*, la Francia di Combes e di Giovanni Jaurès, primo cerretano di Francia, come una volta Baiardo era il primo cavaliere. Ma c'è una Francia nuova, ben più importante, oggi, in questo momento che passa, ed è la Francia tragica che si sforza di ricostituirsi. È appunto, in letteratura e in piccolo, la Francia della *Patrie guerrière*, ed è, in politica e in grande, la Francia de' socialisti convertiti, della legge per la ferma di tre anni. Questa tragica Francia a tutti i popoli del mondo, a noi primi perché più vicini, può dare e dà le piccole e grandi lezioni. E a questa da qui avanti dobbiamo guardare.

Chi non sa dello spopolamento francese? Ma bisogna anche sapere che, per esempio, la ferma di tre anni è il gastigo. È una cosa tragica che passa tra gli individui francesi e la nazione francese. Gli individui diminuiscono il numero de' loro figli. È effetto dei vizii, effetto soprattutto del materialismo individualistico edonista. Le famiglie francesi, il padre e la madre nelle loro alcove, nelle veglie notturne delle loro alcove, feriscono la nazione francese nella sua conservazione. Non hanno più uno di quei sentimenti che congiungono gli uomini a fare società, a fare nazioni, popoli, stirpi, specie, e hanno una sola volontà, di star bene essi e che i loro figli stiano bene, quando saranno adulti. E perciò, per non far troppe parti, ogni tanto uccidono la nazione d'un figlio. E la nazione potrebbe diminuire d'abitanti e a poco a poco estinguersi. Ma essa *deve* conservarsi, ha la volontà di conservarsi, anzi di diventare più grande e più potente. Qualcuno la stimola a ciò. Questo qualcuno chi è? I francesi nella loro lingua lo chiamano il *tedesco*. E contro il tedesco che ha molti soldati, debbono avere molti soldati; ma non avendo abbastanza figli debbono prolungare la ferma sotto le armi. E così gli individui francesi per il loro egoismo sono puniti in se medesimi e nei loro figli con un maggiore aggravio. Debbono rendere alla nazione ciò che alla nazione hanno tolto. Ma il *tedesco* chi è? Evidentemente sotto questo individuo d'altra stirpe, sotto questa parola francese, c'è la misteriosa volontà che ha assegnato alle nazioni un compito per il suo fine, alle nazioni e alle loro guerre. Questa volontà che fa la storia del genere umano così com'è, né altra ne possiamo immaginare, ha posto un francese di contro a un tedesco, e il francese, come il tedesco, deve essere pronto. Non era più per sua colpa, deve riguadagnare con suo gastigo. Questo gastigo, come dicevamo, è la legge per la ferma di tre anni.

Siamo ancora in tempo? La *patrie guerrière* svegliata di soprassalto è ancora in tempo a salvare la *patrie?* Qui è il punto tragico. Il tedesco aumenta sempre, prima aveva più di mezzo milione di soldati, ora ne ha quasi un milione, occorrendo ne potrà avere domani un milione e mezzo, senza sforzo. Laggiù l'alcova fornisce largamente la caserma. Ma in Francia dopo la ferma di tre anni che si farà? Quale legge dello stato, quale incitamento, quale premio vincerà la sterilità dell'alcova, vincerà il materialismo e l'edonismo? Oppure, tutto dovrà fare la caserma senza l'alcova? La ferma da tre si porterà a quattro anni e così di seguito? È possibile questo? Oppure, la Francia abbandonerà la terribile lotta?

Comunque, il primo amico della Francia è oggi il *tedesco*. Altri amici e alleati ha la Francia, ma non uno quanto il tedesco, perché non uno esercita su di lei l'azione morale che esercita il tedesco. L'Inghilterra è l'amica, la Russia è l'alleata, ma il tedesco è il più efficace ricostituente etnico. La paura del tedesco stimola nella nazione francese l'istinto della propria conservazione e agisce come forza organica, contro il socialismo, la demagogia, l'umanitarismo, l'internazionalismo proletario e bancario, il pacificismo, l'antimilitarismo insomma, tutte forze dissolventi. Chi veramente risveglia la *patrie guerrière?* Il soldato tedesco. È il soldato tedesco che sonando sul Reno la diana della guerra terribile risveglia la spiritualità francese contro il materialismo, risveglia l'altruismo francese contro l'individualismo, risveglia il senso del dovere francese contro il senso del godere.

E così si manifesta quanta forza morale è contenuta nella legge della nazione. Della nazione esposta agli antagonismi con altre nazioni.

Verso la fine il volume d'Henry Houssaye ha alcune pagine grandiose sopra le *guarnigioni dell'est.* « Ivi nessuna distrazione, nessun piacere mondano. Il lavoro sempre, l'istruzione dei coscritti, la scuola, l'esercizio, il tiro, le lunghe marce, il servizio in campagna. In questa esistenza così attiva in cui ogni ora è occupata, non si ha il tempo di pensare al benessere che fa difetto, al mondo de' piaceri da cui si è esiliati. E se anche ci si pensasse, non se n'avrebbe il rimpianto. Quelli ufficiali si fanno della vita una concezione più alta. Stretti, dominati dall'esercizio e dai doveri della professione militare, ogni giorno più l'amano con passione, perché ogni giorno più nella vicinanza della frontiera ne comprendono l'utilità e ne sentono la grandezza. E come per gli ufficiali è per i soldati. Quando questi sono abbastanza istruiti e in grado di apprezzare la grandezza della lezione, vengono lanciati attraverso i boschi e finita la manovra si trattengono sul ciglione e si grida loro: — La Lorena! — Allora c'è un minuto di silenzio, un silenzio grave, raccolto, che sembra stringere a un tratto i cuori e arrestare la respirazione. Sembra che in quel momento ufficiali e soldati non abbiano se non un culto, la patria, e un solo cuore e una sola anima tesi verso lo scopo che non si muta. E non c'è stato bisogno di grandi teorie morali per arrivare a quel punto: è bastato agli uomini di guardare ».

Si respira in queste pagine una straordinaria forza morale. I luoghi, laggiù verso la frontiera tedesca, sono purificanti, fortificanti. Vi è una atmosfera religiosa come in un tempio, quando vi si compiono i riti.

Enrico Corradini.

Raspollature critiche

Alcuni eruditi — giovani i più se non tutti — han pubblicato una miscellanea di studî come gentile tributo di stima al professor Benedetto Soldati, che appartiene alla loro schiera, nel giorno in cui egli impalmava la signorina Anna Manis, una collega, anch'essa, d'insegnamento se non di critica. Mi correggo: il matrimonio avvenne l'anno scorso di questi giorni e la miscellanea compare ultimata nel maggio corrente anno, dopo la gestazione d'una diecina di mesi. L'abitudine è simpatica: un paragrafo dei moderni usi e costumi nuziali. Secondo un'antica canzoncina, la vigilia delle nozze si rompevano dei vasi; oggi non più e nemmeno si spaccano le teste d'aristocratici, cui accenna Arrigo Heine per un'altra vigilia di nozze allegorica.

Il volume è ricco di cose piccole: nessun saggio dantesco, se Dio vuole; un illustre

dantista, Michele Barbi, si occupa di Tommaso Grossi: sulla genesi dei *Lombardi alla prima crociata*. Il Barbi confuta l'opinione comune (cioè dei tre o quattro che si sono occupati dell'argomento), secondo la quale i *Lombardi* sarebbero l'ampliamento di una novella, già composta, sugli amori di Giselda e Saladino con l'inevitabile preponderanza degli amori nel poema e la mancata fusione di essi con la storia della liberazione di Terrasanta. Una lettera del Manzoni c'informa invece che il poema era già disegnato e iniziato, quando di novella compiuta non si aveva alcun dato positivo; dalla lettura poi dei *Lombardi* non si scorge affatto che la storia di Giselda fosse concepita a sé, indipendente dalla vera favola dei *Quindici canti*, la storia della famiglia d'Arvino durante la prima Crociata. Per giungere alla sua dimostrazione, il Barbi fa persino un lungo riassunto dell'opera, avendo occasione di porre in rilievo che la spedizione guerresca fu presa a cantare per isvilirla e concludendo che per la mancata fusione artistica non occorre pensare a combinazione di una novella già composta con fatti e azioni novamente figurate: «Il poeta non ha sentito che una parte, e invece di svilupparla convenientemente con opportune analisi, si è indugiato, per il fine extrapoetico di raffigurare i costumi di un'età, su invenzioni e descrizioni non pertinenti a quell'azione per cui solo ha saputo destare interesse».

Mi sono volentieri trattenuto sulle pagine del Barbi perché non ne trovo altre, nella raccolta, di carattere veramente critico. S'incontrano altri nomi di valentuomini. Alfredo Galletti riproduce ed illustra una predica inedita di San Bernardino da Siena *Intorno al valore morale e pratico dello studio*; Francesco Picco rintraccia il testo di due novelle del Bandello nella *Descrizione dell'Africa* di Giovan Leone africano; Ferdinando Neri commenta criticamente una stupenda lauda di Lucrezia Tornabuoni *Ecco il re forte*; Fortunato Pintor dà notizia di un repertorio manoscritto di erudizione toscana, il «Poligrafo Gargani», dovuto a un infaticabile ricercatore di cose toscane, Gargano Gargani, fratello di un amicissimo del Carducci, Giuseppe Torquato, e del Carducci amico egli stesso; Augusto Mancini parla della mazziniana Giuditta Sidoli, e così via.

Se vi sembra che ciò sia erudizione minuta, disingannatevi; ce n'è della più minuta ancora, e trattata da uomini di merito. Albano Sorbelli, il colto bibliotecario dell'Archiginnasio di Bologna, discorre (il titolo è grazioso perché sembra un bisticcio) *Intorno alla prima edizione delle «Ultime lettere di Jacopo Ortis» di Ugo Foscolo*; altri si limitano a dare alla luce lettere inedite di uomini illustri: Abdelkader Salza, una lettera inedita di Ludovico Ariosto ad Ottaviano Fregoso doge di Genova; Luigi Fassò, tre lettere inedite di Alessandro Manzoni, ecc. Santorre Debenedetti ha, forse, senza volerlo, portato una nota satirica in mezzo a questo platonico convito di eruditi, riproducendo un sonetto inedito di Pietro Compagni. Pietro Compagni, chi era costui? Un discendente di Dino Compagni, risponde il Debenedetti, e scolaro di Marsilio Ficino. Per certo (chiosa il lettore) lo conoscerà soltanto il Del Lungo, rintracciatore di tutti i Compagni del mondo e Arnaldo Della Torre che di scolari di Marsilio Ficino non può averne dimenticati nemmeno uno. La cosa sta difatti così. Ma non crediate si tratti di una ingiustizia storica, come per Carneade. Pietro Compagni è sempre stato ignoto, profondamente e meritamente ignoto: nelle sillogi del '400 invano si ricercherebbe il suo nome. Poveretto! Non si può nemmeno dire che la sua produzione poetica è perita nei vortici del tempo; saremo più nel vero affermando che è perita nei vortici della contemporaneità. Un sonetto, uno solo, uno ma sonetto, fu sottratto al flutto rapace, un sonetto manoscritto e tuttavia assai brutto, brutto affatto. Oh dispetto! Il Debenedetti lo ha portato a salvamento, se volessimo usare una immagine eroica, come Giulio Cesare i suoi *Commentarii*. Ma lo giudica assai bene così: «Pietro Compagni non conosce il freno dell'arte, e s'abbandona a quelle esagerazioni d'anticipato secentismo, che ingombrano la poesia del tempo. Sulla vaga reminiscenza petrarchesca, alla fine, ci fa pensare a piccoli e delicati fiori messi in un mazzo con papaveri e girasoli. *Il silenzio dei contemporanei è più che giustificato*», io penso che, *a fortiori*, sarebbe stato più che giustificato anche il silenzio dei posteri....

***

Eccovi un erudito piacevole, un uomo di spirito, autore di saporite novelle, di brillanti articoli, conoscitore esimio del popolo toscano e della sua letteratura: Giulio Caprin. Per non so quale ironia del destino, a lui, appunto a lui, una Società pratese detta dei Misoduli, filiazione diretta (se il termine «filiazione» è appropriato) dell'Accademia detta degli Infecondi, ha affidato l'incarico di raccontare in qual modo gli Infecondi venissero al mondo e i Misoduli succedessero ai medesimi. Il Caprin alla prima proposta, perbacco, non certo che si è messo a ridere; il che deduco dalla lettera-prefazione all'*Ill.mo Sig. Cav. Ciro Cavaciocchi Presidente della Regia Società dei Misoduli di Prato*, dove egli dichiara di essere rimasto perplesso: «Io — per quanto poco possano contare le mie opinioni personali — qualche volta a proposito delle accademie in genere avevo avuto il torto di esprimermi forse con minore reverenza di quanta ne competa alla loro solenne dignità: e tutto quanto mi sentivo lontano parecchio da quella attitudine mentale che ancora si suol chiamare accademismo». Insomma il riso di Giulio Caprin non è scoppiato villanamente in faccia ad un valentuomo che gli chiedeva una piccola storia, quasi una storiella; ma si è incanalato nella costruzione di una lettera deliziosamente complimentosa ed officiosa che ne ha conservato il tremito e alleggerito il suono.

Non ho ancor detto tutto. In fin dei conti, ha pensato il Caprin, un'Accademia che ha vissuto due secoli, come il decimo ottavo e il decimonono, così ricchi di fatti, è la testimonianza, sia pure incartapecorita, di una vita privata, in cui un abile scrittore può sentire e cercare di far sentire le variazioni dello spirito pubblico: «La vita bicentenaria degl'Infecondi e poi dei Misoduli pratesi ha più volte assommato e rappresentato quello che di più attivo e di più degno viveva nella città energica e laboriosa: il suo spirito di sociabilità progrediente e affinantesi, anche le sue aspirazioni alla coltura, dunque alla verità ed alla bellezza».

È il caso di ripetere: chi cerca, trova. La serietà con cui lo storico si è messo al lavoro frutta al lettore un'analisi ordinata, perspicua, briosa, l'antitesi dell'accademismo, di duecento anni di vita pratese nella cultura regionale e italiana. Duecento anni sono un bel numero e tuttavia non credo, e non lo crede nemmeno il Caprin, che abbiano avuto un'influenza decisiva su qualche cosa. Che importa mai ciò? Oggi, nella maggior parte delle città di provincia, si produce forse di più e di meglio che non producessero i buoni Infecondi di un tempo? Onde la conclusione filosofica: «Oggi invece che delle accademie, si fanno delle società e delle conferenze; dei *clubs* e delle università popolari». Se non è zuppa, è pan molle. Il nostro relativismo vuole che si gridi: vivano le accademie e torniamo all'antico!

Dacché siamo in vena di raccogliere certi accostamenti dei contrari (un erudito che, in buona fede, fa la satira della erudizione: un umorista che narra le vicende di una Accademia) ci sia lecito indicare la ristampa dei *Canti Illirici* di Niccolò Tommaseo a cura di Domenico Bulferetti (Milano, Libreria Editrice Milanese, 1912). Bella edizione, e il Bulferetti promette di far seguire a questo volume gli altri dei *Canti popolari toscani, còrsi e greci*. Dei greci, in verità non si sente il bisogno, dopo la ristampa di essi curata e arricchita da P. E. Pavolini per la *Biblioteca dei Popoli* del Sandron. Ma l'idea è buona e giuste sono le cose dette dal recente editore nelle pagine di prefazione, in uno stile però troppo faticoso per amore di quella concisione espressiva che riusciva solo al Tommaseo e non sempre neanche a lui. L'ironia del volume consiste nella dedica: *Alla — quadruplice balcanica auspicando — tenace unità in varietà feconda*. Il Bulferetti avrebbe potuto dire alla quadruplice che a mezzo novembre non giunge quello ch'essa fila di ottobre. Non è stato profeta e nemmeno politico, sebbene nelle sue parole si intraveda l'onesta ambizione, delusa, di mostrarsi l'uno e l'altro. Pazienza, sarà per un'altra volta.

G. R.

La fortuna di Molière in Inghilterra

Circa la metà del XVII secolo v'è come un arresto nella vita teatrale inglese: dallo scoppiar della guerra civile (1642) alla restaurazione degli Stuart (1660): una sosta di diciott'anni, cagionata dalle persecuzioni dei Puritani contro i comici — sì da costringer questi ad emigrar sul continente — e dalla conseguente chiusura dei teatri: durante il protettorato del Cromwell il teatro inglese sta per morir di languore: richiamato nel 1660 Carlo II sul trono d'Inghilterra, anche il teatro, come tutta la vita nazionale, risorge e prende nuovo sviluppo.

Ma il pubblico dei teatri non è più quello di un tempo: diverse le tendenze, diversi i gusti; mal si riallaccia quello della Restaurazione al pubblico della generazione precedente: con l'ascesa al trono di Carlo II, sono introdotte nella società inglese le usanze e le mode francesi, a tal punto che il re, per evitare una tal vanità, decise di indossare una veste che non fosse alla moda di Francia.

Convien aggiungere che, come il Seicento francese, anche la Restaurazione inglese, malgrado le sue apparenze raffinate, era un'età rude, ardente e sensuale.

Da questa *francesizzazione* non andò esente il teatro inglese di quel tempo: il più illustre commediografo di questo periodo, Dryden, dichiarava che aveva portato dai teatri di Francia le regole più precise per scrivere una commedia. Ed è in gran favore Corneille, del quale le tragedie son tradotte sin nel 1660.

Molière invece è tenuto in poco conto, e quasi spregiato: però lo si imita, ma soltanto per la sua arte di far sgorgare la comicità dalle situazioni più vecchie. Eppure, se ci fu autore che meglio rispondesse al gusto inglese di quel secolo, questi fu appunto Molière: il grande poeta comico francese aveva una certa affinità con la tradizione drammatica inglese, specialmente con Ben Jonson, il miglior commediografo del periodo post-shakespeariano. Ben Jonson, come Molière, chiamava buono ciò che era rispettabile dal punto di vista della famiglia. Ma era soprattutto l'umorismo di Molière che si adattava al carattere inglese; ed era la farsa francese che riallacciava segretamente Molière a Ben Jonson. Quest'affinità di carattere parve tanto evidente da poter far dire a un critico che «Molière era quasi altrettanto un autore inglese che un francese».

Ma interessante è il conoscere come Molière abbia potuto penetrare in Inghilterra, come sieno state accolte le sue commedie, e finalmente quale traccia egli abbia lasciato nel teatro inglese del suo tempo.

Questo lavoro di ricerca è fatto oggi da J. E. Gillet in un bel volume, ricco di considerazioni originali e di raffronti, che studia il periodo di *importazione*, che va dal 1660 al 1670, precedente a quello di *assimilazione*, marcato dalla commedia di Wycherley: *Contry Wife* (1671) (1).

Sin dal 1691 Gérard Langbaine aveva ricordato quanto gli autori inglesi presero a Molière. Altri cenni sui rapporti del poeta francese con l'Inghilterra trovansi nel Laun (nel *Molièriste* dell' '80 e dell' '81), nel Mahrenholtz, nell'Humbert, il quale in troppe pagine (Bielefeld und Leipzig, 1878) riunisce tutti i giudizi dei moderni critici inglesi su Molière «il solo rivale di Shakspeare e il più gran comico di tutti i tempi».

Fra i recentissimi studiosi, W. Mosely Kerby esamina (Rennes, 1907) l'influenza di Molière in Inghilterra dal 1660 al 1715; D. H. Miles (New York, 1910) considera invece il problema molieriano sotto questo solo aspetto: «Che cosa è divenuta la commedia inglese sotto l'influenza di Molière?».

Ora il Gillet crede che prima di accingersi a questo studio, sia indispensabile esaminare che cosa sia divenuta l'opera di Molière prima di esser assorbita dall'Inghilterra, cioè quale sia stato il procedimento d'importazione: ed ha studiato Molière in Inghilterra non soltanto nei rapporti con gli scrittori rappresentativi, quali Dryden, Wycherley, Congreve e Sheridan, ma anche con gli attori e i traduttori oscuri che spianarono la via a Dryden e ai suoi successori: perciò egli ha limitato le sue ricerche ai dieci anni dal 1660 al 1670, a quel periodo cioè più caratteristico, che comprende i nomi di Davenant, Etheredge, Dryden e Shadwell.

Molière fu modificato dalla commedia inglese sino a che fosse diventato assimilabile: e v'è in questo periodo tutta una scuola di plagiari, che verso il 1670 formano una vera e propria tradizione. Il senso della proprietà letteraria era poco sviluppato in quel tempo: si saccheggiava l'autore senza troppi scrupoli: il solo Dryden era abbastanza nobile e coraggioso da ricordare Molière; quasi tutti gli altri lo tenevano solo in conto di un buon comico che sapeva soprattutto far ridere. V'era dunque in Inghilterra, ancor vivo Molière, un vero movimento molieriano degli imitatori non già isolati, ma che avevano rapporti fra di loro: si formava fra i vari plagiari come una catena, sì che l'una commedia era migliorata e perfezionata dalla successiva.

Fra questi molieristi senza scrupoli distingue il Gillet tre scuole, e cioè di coloro che copiavano l'azione esteriore e gli intrighi delle commedie, senza troppo modificarli (e son questi gli «uomini di teatro»: direttori di Compagnia, quali il Davenant, o attori, come il Lacy, il Medbourne, il Betterton), o che combinavano parecchi intrighi (come il Flecknoe), o che facevano un mosaico di due o più commedie (come Dryden e Caryll); di coloro che più specialmente si studiavano di rendere i caratteri (come Shadwell); e finalmente di coloro che di Molière prendevano lo spirito, i principî generali e la formula drammatica (come Etheredge): tre scuole, che si potrebber chiamare, dalle loro caratteristiche, «dell'azione», «dei caratteri», «dei costumi»; ma non ben distinte però, ché spesso l'un autore invade il campo altrui.

Il primo a tradurre Molière fu un figlio naturale di Shakespeare, Guglielmo Davenant, che nel suo *Teatro da affittare* (*The Playhouse to be let*) fece una specie di *contaminatio* con lo *Sganarello*, al quale aggiunse altri quattro atti, togliendoli da commedie altrui.

Più importante per la fortuna di Molière in Inghilterra è la commedia di Giorgio Etheredge: *La vendetta comica* o *Amore in una tinozza*, poiché vi è applicata la formula molieriana: la commedia è ricalcata sullo *Stordito*, con alcuni passi che richiamano *Il dispetto amoroso* e *Le preziose ridicole*.

La vendetta comica è del 1664: un'altra commedia dell'Etheredge, rappresentata quattro anni dopo, porta in iscena, nel personaggio di Lady Cockwood, un Tartuffo *in rosa*: la commedia, non ostante l'aspettativa generale (alle due del pomeriggio si erano già rimandate indietro più di mille persone) non piacque troppo, forse appunto per la troppa aspettativa: trovarono la commedia stupida. L'autore, un uomo pigro e ricco, che scriveva soltanto per la gloria, se la prese al solito con gli attori. Ma la commedia doveva rialzarsi qualche tempo dopo: ebbe infatti più tardi 44 rappresentazioni. E il Gillet la giudica una delle migliori commedie scritte in quei dieci anni, e stima l'Etheredge il più intelligente e il più personale fra quanti si accinsero ad adattar Molière per le scene inglesi.

Le Damigelle alla moda di Riccardo Flecknoe debbono qualcosa a non meno di sei commedie di Molière, specialmente alle *Preziose*. Per le sue idee da moralizzatore del teatro, il Flecknoe si fece molti nemici negli scrittori del tempo, i quali lo misero in canzonatura e lo satireggiarono in commedie e poemi. Ma è significativo — nota argutamente il Gillet — che il primo riformatore del teatro del periodo della Restaurazione, per la sola commedia che scrisse, abbia scelto proprio Molière.

Fu Guglielmo Cavendish, primo duca di Newcastle, a dar a Giovanni Dryden la traduzione di una commedia del «famoso poeta francese signor Moleiro» (*sic!*): la commedia era forse *Lo Stordito*.

E sarà appunto Dryden, il più inglese di tutti gli autori britannici, che trasformerà Molière. Il suo *Saggio sulla poesia drammatica* ci fa conoscere il suo supremo disprezzo per le commedie, anche per le proprie (ciò che è estremamente raro in un autore!): egli scriveva soltanto per far denaro: per la sua tendenza a drammatizzare, poté lasciar scritto che «la commedia per la sua stessa natura è inferiore ad ogni altra specie drammatica». Ciò però non gli impedì di ridurre in una commedia (*Sir Martin Mar-All* o *La finta innocenza*), *Lo Stordito* di Molière e *L'amante indiscreto* di Quinault, che derivan tutte e due, come è ben noto, dall'*Inavvertito* di Nicolò Barbieri, famoso attore italiano sotto il nome di «Beltrame»; e nel render il più possibile inglese *Lo Stordito*, senza guastarne il sapore, Dryden fece ottima prova, tanto che si poté dire che la commedia era degna del suo modello.

Minor successo ebbe l'altra sua, imitata dal *Dispetto amoroso*, intitolata *Amore di una sera* o *Il finto astrologo*: troppo farraginosa, aveva perduta tutta la freschezza molieriana: fu detta «sudicia» e «troppo profana»; e lo stesso autore ebbe a riconoscere che era «una commedia di quint'ordine». Fu però molto lodata da Walter Scott.

Delle diciassette commedie di Tommaso Shadwell, otto tradiscono l'influenza di Molière: e, secondo il Gillet, sono appunto queste commedie del discepolo di Ben Jonson che hanno dato a Molière diritto di cittadinanza sul teatro inglese: specialmente con quella intitolata *Gli amanti di cattivo umore* o *Gli Impertinenti* (imitazione dei *Seccatori*) si può dire incominci la fusione intima dell'opera di Molière con la letteratura inglese.

Minor importanza nei riguardi del plagio molieriano ha *Il Giardino dei Gelsi* di Carlo Sedley, nella quale commedia sono presi soltanto 26 versi della *Scuola dei mariti*, ma ne è utilizzata l'idea fondamentale, in modo però che la commedia è irriconoscibile: dei due fratelli della commedia di Molière, l'autore inglese se ne fa uno repubblicano, padre di due figlie, alle quali aspirano due giovani realisti, ciò che provocherà l'arresto di lui da parte dei Puritani, e la sua conseguente liberazione per merito di uno dei pretendenti. La commedia non ebbe successo.

La Donna muta o *Il maniscalco fatto medico*, come appare dal titolo istesso, è una copia del *Medico suo malgrado*: commedia sana, ma rozza, lascia un'impressione di disordine: mal condotto l'intrigo, trascurato lo stile; senza essere veramente una commedia di costume, contiene però traccie di osservazione della vita contemporanea: ed abbastanza nuovo è il personaggio di *Squire Softhead*, che ricorda però molto dappresso il «cattivo ragazzo» dell'*Alchimista* di Ben Jonson, il tipo cioè abbastanza comune di colui che pratica l'arte di leticare senza esporsi a pericoli. L'autore Giovanni Lacy, dopo esser stato qualche tempo allievo di un maestro di ballo e traduttore di classici (curioso cumulo di professioni!), e poi tenente dell'Armata Reale durante la guerra civile, si fece attore: interessante perciò questa sua imitazione di Molière perché, scritta da un attore popolare, dà la misura del gusto del pubblico, e prova che la farsa molieriana rispondeva ai desideri degli spettatori di quel tempo. In questa commedia si rivela un progresso su le altre nella scomparsa dell'azione secondaria.

La commedia di Giovanni Caryll *Sir Salomon* o *The Cautious Coxcomb* dovette principalmente il suo più che discreto successo all'interpretazione del celebre attore Betterton. Imitazione della *Scuola delle mogli*, alla qual commedia l'autore aggiunse un intrigo pieno di movimento, il Caryll riconosce per lo meno i suoi obblighi verso Molière, che chiama «il celebre Shakspear di quel tempo, e come autore e come attore».

Grande rispetto per Molière manifestò anche Matthew Medbourne, un modesto attore della Compagnia del duca di York, che tradusse, incoraggiato da Etheredge, il *Tartuffo*, «capolavoro non solo di Molière, ma di tutta la Commedia francese». Questo suo *Tartuffo* o *Il Puritano francese*, che rispondeva allo spirito del tempo, di reazione contro la severità puritana (reazione che si manifestava con satire grossolane) e di odio contro tutte le ipocrisie, rappresentato nel 1670, ebbe molti applausi. Un critico volle anzi dire che la commedia era un miglioramento del *Tartuffo* francese — ciò che in verità sembra un po' eccessivo! Ma il povero Medbourne doveva ripagar col carcere il successo di una sera: arrestato, per la reazione puritana del 1678, finì i suoi giorni in prigione. La sua commedia: *Il Puritano francese* diede origine ad una lunga serie di ipocriti sul teatro inglese: da quello di Crowne del 1690 a quello di Brown del 1704, dal celebre *Non-Juror* di Colley Cibber, del 1714 — intorno al quale si confrontino gli studi di W. Schneider (Halle a. S., 1903) e di L. Tönse (Kiel, 1910) — rimaneggiato nel 1708 da Bickerstaffe, e dalla commedia di Fielding alla celeberrima *Scuola della maldicenza* di Sheridan.

L'ultimo degli imitatori di Molière di questo primo periodo fu Tommaso Betterton, il maggiore attor tragico del suo tempo. Dopo esser stato giovane di libraio, Betterton entrò nel 1661 nella Compagnia del duca di York, diretta dal Davenant, ed in breve divenne il beniamino del pubblico inglese: il suo nome domina tutto il teatro del periodo della Restaurazione: fu il primo grande interprete di Shakespeare: molti anni prima di Garrick, conquistò un posto in società, in quella società chiusa fino allora agli attori: morì nel 1710, e il suo corpo fu con grandi onori sepolto nell'Abbazia di Westminster. Adattò molte commedie inglesi alle scene: e per ultima anche il *Giorgio Dandin* di Molière, del poeta che aveva imparato a conoscere, andando in Francia nel 1661, e recitando le imitazioni dei suoi predecessori. Molière vuol dimostrare nel *George Dandin* i disastrosi risultati della differenza di classe sociale fra il marito e la moglie; Betterton nella sua *Vedova affettuosa* vi aggiunge anche la disuguaglianza di età. Ed anche nella commedia inglese, come in quella di Molière, è satireggiata la borghesia: un comico non voleva perder l'occasione di burlarsi di quei borghesi, che avevano tanto in odio gli attori, i quali, un po' aristocratici come i loro protettori, non mancavano del resto di render loro la pariglia. Nella *Vedova affettuosa* Betterton recitava la parte di Lovemore: ed ebbe, come autore e come interprete, un grande successo.

Altre traccie dell'influenza di Molière si trovan pure in qualche commedia di minor conto: ma i migliori molieristi di questi primi anni della Restaurazione furono Flecknoe e il suo mortale nemico Dryden.

Molière ebbe nel teatro inglese soprattutto un'influenza semplificatrice. Le commedie inglesi erano complicate e farraginose: in gran voga erano le «tragicommedie»; non già però come in Shakespeare e in Molière il comico ed il tragico fusi nella stessa persona, ma due intrighi, l'uno comico, l'altro tragico, che procedevan paralleli. Questo sistema piaceva a Dryden, che l'adottò per le sue commedie; ma un po' alla volta egli pure cedette all'influenza molieriana.

Dei due elementi costitutivi della commedia, Molière poté nei suoi imitatori modificare più i caratteri che l'azione. I commediografi inglesi (fors'anco per tradizione shakespeariana) ebbero l'intuizione dei caratteri molieriani, e seppero abilmente trasformarli ed adattarli al gusto degli spettatori: anche Molière colse i suoi personaggi dal teatro spagnuolo e dalla commedia italiana dell'arte, ma, una volta presi, i personaggi diventavan *suoi*, laddove i commediografi inglesi facevan dei vari caratteri molieriani una specie di mosaico.

Molière, ad esempio, sapeva esaminare una questione, facendola discutere da persone di diversa età, condizione o classe sociale: negli imitatori inglesi i vari personaggi non avevan di diverso che il nome.

Molière è nelle sue commedie soprattutto morale e didattico: i suoi imitatori dovettero attenuar tale sua tendenza: abbreviarono le tirate esprimenti idee generali: per il pubblico inglese di quel tempo l'autore dello *Sganarello* era troppo morale!

In una parola, gli autori che imitarono Molière seppero comprenderne soltanto la psicologia, ma non la sua teoria drammatica, e tanto meno la sua teoria etica.

Pur tuttavia in nessun altro paese Molière poté penetrar così facilmente come in Inghilterra: egli trovò a Londra un pubblico intellettualmente abbastanza elevato, specialmente dopoché, nel 1663, fu costituita la *Royal Society*, centro di cultura letteraria, una specie di *Hôtel de Rambouillet* inglese. Anche nel campo della critica Ben Jonson precedette e preparò la via a Molière, il quale fu, con Hobbes, l'instauratore in Inghilterra della «scuola del buon senso».

Grandissima dunque l'influenza di Molière sul teatro inglese, e rapida la sua «fortuna»: il Gillet, in questo suo eccellente studio, minuzioso e paziente nei raffronti fra commedia e commedia, ne dà l'esatta visione, col metter in luce il lento e pressoché insensibile lavoro di assorbimento da parte dei plagiari e degli imitatori dei primissimi anni.

Altri ha già studiato l'influenza di Molière sui poeti inglesi dell'età seguente: il Sandmann raffrontando la *Contry Wife* di Wycherley con l'*École des femmes*, il Weidler mettendo in rapporto il *Busy Body* di Centlivre con *L'Etourdi* e con la commedia di Ben Jonson: *The Divell im an Asse*, il Bennewitz ricercando quanto Molière abbia influito su Congreve.

E questo prezioso studio di letteratura comparata del Gillet va a trovare il suo posto accanto alle opere del Toldo su la fortuna di Molière in Italia, del Cotarelo y Mori e del Vésinet sull'influenza del poeta comico in Ispagna, dell'Ehrhard e del Wohlfeil su Molière in Germania. L'influenza dell'autore del *Misanthrope* si fece sentire anche nel teatro danese e nel teatro polacco: Holberg e Fredro sono dei discepoli di Molière, come il Moratin, spagnuolo, come, in Italia, il Gigli, il Nelli, il Fagiuoli.... Tutta la commedia moderna ha ricevuto l'impronta di questo genio. Sono oggi trascorsi duecentoquarant'anni dalla morte di Molière, ed i suoi caratteri sono tuttora additati a modello di umanità e di evidenza artistica: della commedia di un contemporaneo non si loderà mai tanto un carattere come dicendo che è «molieriano». Se pur gli intrighi delle commedie, più forse alla scena che alla lettura, tradiscono la stanchezza degli anni che portano, i caratteri conservano tutta la fragranza delle opere eternamente giovani.

Cesare Levi.

(1) J. E. Gillet, *Molière en Angleterre, 1660-1670*. Paris, Honoré Champion, 1913; in-8, pp. 240.

Un compiuto tiranno del Rinascimento

« Milano è oggidì la più opulenta e abbondante città d'Italia e quella ove più s'attende a fare che la tavola sia grassa e ben fornita. Ella oltre la grandezza sua che i popoli di molte città cape, ha copia di ricchissimi gentiluomini dei quali ciascuno per sè sarebbe sufficiente ad illustrare un'altra città. E se un centinaio di gentiluomini milanesi i quali io conosco fossero nel reame di Napoli, tutti sarebbero baroni, marchesi e conti; ma i milanesi in ogni cosa attendono più a l'essere e il vivere bene che al parere. Sono poi tutti molto più vaghi de le belle donne, delle quali [illegible].... e stanno dunque tanto più in l'amorose pratiche quanto che vi trovano la pastura più grassa ed abbondante, essendo tutte le donne così vaghe degli uomini come essi sono di loro. Per questo si vedono tutto il dì a belle schiere tutte le sorti d'uomini sovra le travellatate e superbamente guarnite mule, sovra correnti e snelli turchi, sovra velocissimi e leggeri barbari, sovra vivaci ed animosi giannetti, sovra feroci corsieri e sovra quietissimi ubini con nuove foggie di vestimenti or quinci or quindi passeggiare ».

Tale — quale così mirabilmente la descrive il Bandello — la Milano fastosa e gaudente sotto il dominio del Moro, tale, quale ce la rivela vivacissimamente il magnifico volume che Francesco Malaguzzi-Valeri ed Ulrico Hoepli hanno dedicato in omaggio alla città che li ospita, alla Corte di Lodovico (1); quegli, il Malaguzzi, ricercando della vita privata ogni più minuto ricordo, ogni più tenuissimo documento, sì da narrarcela poi tutta quanta nel suo svariato complesso; questi, come editore, dando al volume una veste sontuosa ed adornandolo di mille illustrazioni e di quaranta bellissime tavole.

Impossibile sarebbe però dare un'idea di questo — l'altro volume tratterà dell'arte lombarda nella seconda metà del quattrocento — in un breve articolo di recensione; ché ogni aspetto, ogni forma, ogni segreto della vita milanese v'è studiato e illustrato esaurientemente: dai palazzi e dalle dimore più modeste, dalle ville e dai castelli, alla mobilia e agli oggetti d'ogni sorta e d'ogni uso; dalle istituzioni cittadine, ai costumi alle feste, alle caccie. Niente, potremmo dire è stato trascurato dall'autore, di quanto nelle biblioteche, negli archivi, nei musei, nelle gallerie e nelle raccolte private di mezza Europa, si riferisse all'argomento; sì che qualche volta — in mancanza di monumenti o di documenti riferentisi precisamente al ristretto periodo prescelto — egli può con numerosi ed opportuni confronti, con ben appropriati richiami rimediare a quella mancanza e mantenere, a malgrado delle difficoltà più diverse, quella unità e quella totalità che sono il pregio massimo dell'opera. Dalla quale si potrebbero trarre innumerevoli e tutti piacevolissimi argomenti per un articolo di varietà o per qualche medaglioncino gustoso: sulle donne o sui giuochi; su Gian Galeazzo o la moglie Isabella; su Lodovico o Beatrice. Ma lasciando, sebbene con rammarico, la figura di lei che qui prende ben precisi contorni e si colorisce e s'anima, cercherò piuttosto di toccare fugacemente della figura del Moro che domina, potremmo dire, in tutto il volume come allora dominò su tutta la vita milanese per oltre un ventennio, del Moro che il Malaguzzi onestamente difende dalle antiche ingiustissime accuse, offrendocelo così come era con le sue grandezze, le sue piccolezze, le sue contraddizioni.

Lo vediamo da prima, piccolino ancora, scrivere delle affettuose letterine al padre, inviargli un grosso cervo da lui ucciso, indirizzargli — aveva solo undici anni — una orazione latina scritta da lui d'un nitido e regolare e minuto carattere, come avrebbe potuto fare uno sperimentato calligrafo.

Poi, tredi il ragazzino biondo vestito di [illegible] verde con le maniche rosse, quale ci appare nella miniatura che adorna la rammentata orazione, lascia la casa paterna, ove per anni anni ha vissuto pietosamente coi venti fratelli legittimi e naturali, e dimora a Cremona. È ormai un giovanetto, così come ce lo rappresenta un'altra miniatura di un suo libricino di storia romana; ha quindici anni; e già due anni innanzi Francesco lo aveva eletto capitano di certe soldatesche che ad incitazione di Pio II dovevano andare in oriente a combatter col turco. Ma se il giovine crociato non ebbe modo di dar prova delle sue abilità guerresche poco dopo, a Cremona, mentre [illegible] qualche debituccio che confessa candidamente alla madre, mentre spende tutto il suo assegno per *una zornea et uno zuppone de panno d'oro* s'adopra perché la città rimanga fedele, e non volga per Bartolommeo Colleoni; veglia, ammansa i ribelli, manda spie nei dintorni; e scrivendo al fratello si augura che quel *turbatore et inimico de la pace italica sia confuso et fracassato con tutti soy seguaci*.

L'anno dopo sostituisce Galeazzo Maria nelle udienze ordinarie; nel '71 lo accompagna a Firenze ed a Mantova, e si reca inviato speciale a Venezia a trattar della lega, comportandosi come un agguerrito e consumato diplomatico — aveva diciannove anni.

Così che quando Galeazzo Maria cade sotto il pugnale dei congiurati, non abbiamo da meravigliarci che Lodovico sia pronto per il governo e che possa poi — dopo una breve guerriglia familiare — esiliar Bona, far decapitare il Simonetta e, dichiarandosi unico e solo tutore del giovanissimo Gian Galeazzo, impadronirsi risolutamente del potere.

Ormai egli era il vero duca, e mentre quello in titolo s'abbandonava ai suoi capricci, presso alla moglie Isabella, negli ozii di Pavia, il popolo di Milano correva d'appresso a quest'altro gridandogli: « Moro! Moro! »; e il sagace Pandolfini, ambasciatore di Firenze presso il duca, poteva scrivere a Lorenzo che il governo era tutto ridotto in Lodovico e che in lui aveva *a posare* Italia tutta.

E come reggente e tutore prima e come duca poi — dopo quella parvenza di colpo di stato col quale dai *primati* adunati in Castello si fece dare la corona ducale, e far dal popolo acclamazioni e scampanii festanti — rafforzò lo stato e lo avvantaggiò con quelle leggi, con quei provvedimenti, con quelle iniziative degne di un reggitore moderno, troppo note per rammentarle distesamente.

Piuttosto qui ci interessa, della vita ufficiale, qualche scorcio che ci presenta Lodovico con certe impulsività, con certe impazienze, che ci fanno pensare a Napoleone.

Quando per le sue nozze con Beatrice vuole decorare rapidamente il Castello di Porta Giovia, ordina ai referendari di Pavia, di Como, di Cremona, di Tortona, di Novara, al podestà di Treviglio e al capitano di Monza di far incetta di pittori da mandar subito a Milano, promettendo bei guadagni ai volenterosi e minacciando ai pigri e renitenti venticinque fiorini di multa e la principesca disgrazia. Quando nella solenne cerimonia dell'investitura del ducato, celebrata con gran pompa nel Duomo, Giason del Maino minaccia di non farla più finita con una sua enfatica orazione latina, Lodovico, inchiodato sul trono sotto il manto di raso cremisi foderato d'ermellino, sotto il berrettone di raso rosso, con in mano i due stendardi recanti le imprese dell'impero e del ducato, e con la spada nuda e lo scettro, manda a dire all'oratore che la faccia finita!

Ed una certa scanzonata rudezza napoleonica non manca neppure in qualche suo ordine, come quando al capitano di Giustizia di Pavia, che lascia si commettano eccessi d'ogni sorta, dichiara di voler rispettati i suoi editti e di non voler esser *Signore da carnevale*. E come il Còrso, mentre da un lato sperpera milioni in magnificenze, ordina che non si scialacqui nelle cucine ducali licenziando una masnada di fannulloni e riducendo il personale al puro necessario. E come lui si occupa delle minime cose, mostra di tenere a piccolezze che non crederemmo. L'ambasciatore milanese gli scrive di un cappuccio di velluto nero alla francese *pendente dreto alle orecchie et fin sulle spalle carico di diamanti*, ed egli se ne fa mandare un modello perchè lo adottino le dame milanesi; e sicuro di fargli piacere, un altro ambasciatore sforzesco gli promette da Venezia *uno sorzo de Faraone molto domestico et certe capre de Barberia*; se non che il sorcio cade dalla finestra in canale e muore sbattendo su di una barca, *cum sommo mio dispiacere* — scrive il diplomatico — *perchè so che la Ill.ma Consorte de V. E. ne havria preso gran piacere*. Altra volta fa cercar fino in Francia buoni cantori per la cappella ducale; o si occupa di una giornea con « uno orologio da sonare hore cum li soi campanini »; oppure quasi fanciullescamente fa scrivere da Giacomo Trotti al duca di Ferrara — del quale il Trotti era il residente a Milano — per ricordargli che da due anni non gli ha mandato il consueto dono delle anguille, forse a causa della guerra, per quanto i signori di Ravenna e di Urbino non si siano scordati di regalargli i soliti fichi.

E come tra le gravi cure del governo non dimenticava queste minuzie, così trovava tempo a tutto e non perdeva quasi mai il buonumore.

In castello, nella sua camera giuocava per notti intere alle carte con mala fortuna; ed a Pavia, per accontentare Beatrice, faceva lunghe cavalcate con lei, con lei andava a caccia, con lei giuocava [illegible] *scartino*. E tra-mezzo riceveva messi ed inviati, leggeva montagne di lettere e di documenti, rispondeva a tutto e a tutti, vigile, pronto, sicuro.

Neppure nei momenti più difficili perdette la sua serenità. Allorché nel 1500 ritornò a Milano, ad arringare nel cortile del castello tutto il popolo radunato, ed a giuocar della vita e della morte, messosi a tavola, volle presso di sè un *buffonello nano che diceva molte piacevolezze*.

Non vi è quindi da meravigliarsi di troppo se in momenti di pace si abbandonava con Beatrice a dei divertimenti di un gusto più o meno discutibile, come quello di far cadere di sella le dame di compagnia, o di riempir la casa dell'ambasciatore ferrarese di volpi, di lupi, di gatti salvatici, che gli si nascondevano sotto i letti, gli entravano nel pollaio, gli mettevano a soqquadro ogni cosa con gran disperazione di lui che ne informava, lamentandosi, il suo signore.

Ma col Trotti, Ludovico era di una grande intimità. Gli confidava a mezza voce le.... prerogative di Beatrice, e con maggiore franchezza gli confessava in un orecchio d'aver desiderio di andare a ritrovare Cecilia Gallerani in Rocchetta « et a stare cum epsa in piacere poichè sua molgere cussì voleva, per non volere stare ferma! ». E questo il Trotti lo scriveva alla corte di Ferrara, al padre stesso di Beatrice.

La quale, pur amando, riamata, il marito, non sembra si preoccupasse di troppo delle rivali.

Quando sposò il Moro, trovò il posto già, diremo così, riscaldato da Cecilia Gallerani, che Lodovico continuò a portarsi dietro dovunque ed a tenersi in Castello, conducendovi a salutarla anche l'ambasciatore del suocero, pur dichiarandogli — ma non mantenne poi la promessa — di non volersene occupar più dopo che essa avrà partorito, e di volersi invece dedicar tutto alla moglie « molto piacevolina et non manco modesta ». Poi, poco prima della immatura morte, seppe certo Beatrice dell'amore per Lucrezia Crivelli, per quanto il duca si portasse con lei *cum grande modestia e tanto cautamente del mondo*, come scriveva nell'agosto del 1495 Girolamo Stanga a Ferrara. Ma veramente non con altrettanta modestia e con altrettanto ritegno dichiarava il principesco amatore — facendole una donazione appena dopo pochi mesi ch'era morta la moglie — nel decreto stesso: « e jucunda illius consuetudine ingentem saepe voluptatem senserimus ».

Ma non son queste le sole contraddizioni nell'animo e nella vita del Moro. Religioso fino a dedicare alla Vergine, dopo una malattia, quell'*ex-voto* che si conserva nel Museo Poldi Pezzoli, dava retta agli astrologi, purché non si occupassero di politica. Democratico ed affabile, pronto ad ascoltare il più umile popolano che a lui si rivolgesse, amava il fasto e voleva che i suoi ordini fossero eseguiti rigorosamente da tutti, anche dai fratelli. Audace, sprezzatore del pericolo, durante un'epidemia si rifugia nel Castello di Vigevano e scrive al suo segretario generale Bartolommeo Calco: « De qui manti voi aprireti tutte le littere che se haverano da Roma a noi directine et in manibus propriis et le fareti ben perfumare ». E la lettera porta sulla sopraccarta le famose parole per far galoppare il corriere: « *Cito! cito!* ».

Così infine questo principe, che non si preoccupò mai di regalare ai propri figli legittimi un bel numero di fratelli illegittimi — imitando del resto il padre suo Francesco, come abbiamo veduto — aveva per loro delle tenerezze squisite.

Quando nasce Massimiliano scrive lettere affettuosissime ed entusiastiche ai parenti, fuor delle formule consuetudinarie; per altri si occupa della scelta delle nutrici; lontano da Milano vuole ogni giorno notizie dei piccini, e Franceschino del Maino lo informa d'ogni minimo avvenimento: che Sforza, appena sfasciato agitava le gambette e le braccia come avesse un anno; che una notte aveva pianto e non si era chetato che al canto della balia; o che Massimiliano, il maggiore, già conte di Pavia, andato a visitare l'arcivescovo di Milano, gli aveva confessato che la cosa la quale gli avrebbe fatto più piacere sarebbe stata quella di non andare a scuola.

Eppur Lodovico lo faceva studiare su certi magnifici codicetti gioiosamente illustrati, che ci sono rimasti, e gli teneva sempre da presso un nano, che con un tamburello lo distraeva e divertiva anche quando i maestri gli facevano lezione.

Così, da questo volume la figura del Moro balza su in modo meraviglioso. Ed egli ci appar veramente il più compiuto signore e tiranno — sia detto all'antica — del Rinascimento; l'unico dal quale Leonardo poteva sperare d'ottener quei favori e quegli aiuti ch'erano necessari ai suoi sogni superbi; il solo che quei sogni superbi avrebbe forse saputo e potuto far realizzare. E fu un sogno superbo anche il suo breve dominio, nella storia tutta di Milano e del ducato.

Nello Tarchiani.

(1) F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*: I. *La vita privata*. Milano, Hoepli, 1913.

La gioventú di Gustavo Flaubert

La leggenda dell'impassibilità e dell'impersonalità dell'opera di Gustave Flaubert è stata ormai sfatata quasi completamente. I molteplici ed incessanti studi critici che si son venuti da qualche anno accumulando intorno al Flaubert, la pubblicazione delle sue pagine giovanili e delle sue note di viaggio, preziosi documenti venuti ad aggiungersi ai volumi della *Corrispondenza*, le ricerche fatte su i luoghi dove egli dimorò e peregrinò hanno dimostrato — lo sappiamo — che il Flaubert, lungi dal rimanere estraneo all'opera sua, ha vissuto e vive nell'intimo di essa; non è riuscito, quali che fossero i suoi propositi teorici, a liberarsi dalla legge fatale che costringe ogni grande scrittore a nutrire della sua stessa anima i suoi personaggi e a rimaner confinato nel cerchio sentimentale e passionale del proprio io e della propria esperienza.

Il Flaubert è stato ritrovato in tutte le sue opere, anche in quelle che più eran sembrate costruite soltanto per uno sforzo di cultura e una potente volontà di sopprimere ogni coscienza che non fosse coscienza estetica, come *Salammbô*. Quel Flaubert che ci avevano descritto, e che talvolta s'era voluto descrivere, così liberato da sè stesso, così lontano e dissimile dai suoi personaggi, così rinchiuso in un mondo puramente fantastico e verbale, così murato in una torre d'avorio inaccessibile alle influenze, alle mode, alle passioni, alle circostanze; quel Flaubert compassato e gelido nella sua stessa fatica, tutto assorto a polire e levigare i suoi periodi cesellati, uno per giorno, con una pazienza pari all'ostinazione, è ormai insopportabile per noi che lo vediamo oggi affiorare dal gorgo dei suoi sentimenti e delle sue esperienze e vediamo la sua fucina illuminata dal fuoco della sua passione e sentiamo battere il suo cuore sotto il nitido e splendente involucro delle parole che sembravano più lontane da lui. Possiamo anche oggi ammirare la sua maestria stilistica, frutto di una scrupolosità e di una incontentabilità che pochi scrittori hanno voluto avere, frutto di una perfezione formale ottenuta a prezzo di continui eroici sacrifici e di continui rifacimenti; ma oggi l'uomo ci interessa e ci conquide quanto l'artista ed il suo stesso instancabile metodo di lavoro ci sembra essere febbrilmente personale, ci sembra dar la prova d'un equilibrio raggiunto e padroneggiato solo dopo una convulsa e ardente serie di crisi morali e sentimentali.

Data dunque la concezione che i critici più recenti e più autorevoli si fanno del Flaubert, e dati, innanzi tutto, i nuovi documenti su i quali questa concezione è inoppugnabilmente basata, non è strano che un altro critico, Edoardo Maynial, si proponga oggi di dimostrare in una serie di studi, riuniti sotto il titolo: *La jeunesse de Flaubert*, che non solo il Flaubert è vivo e presente nelle opere sue, ma che tutte le opere sue sono il frutto delle sue esperienze giovanili, sono la fioritura suprema d'un germe, d'un seme ravvisabile negli stessi scritti giovanili del maestro, il quale non avrebbe fatto altro nella sua maturità artistica che rimaner fedele agli istinti, alle idee, alle prime posizioni dell'adolescenza.

La giovinezza di Gustavo Flaubert fu nello stesso tempo romantica e classica, fantastica e positiva, lirica e naturalistica. Il suo metodo, la sua arte, la sua vita consisteranno nel comporre il conflitto del suo spirito e delle sue tendenze letterarie, nel formar con gli istinti e gli aneliti disparati del suo talento e della sua indole un tutto completamente e supremamente omogeneo. Noi vediamo questo conflitto annunziarsi e comporsi sin dai primissimi anni della vita dello scrittore. Appena messo in collegio, a dieci anni, nella sua Rouen, Gustavo si sente asservito sino alla nausea da quella disciplina scolastica gretta e contristante, sente il bisogno di liberarsi dall'oppressione di quel giogo. È un mediocre scolaro: i suoi professori lo stimano mediocre perfino in « narrazione letteraria ». Fra i condiscepoli è uno spostato ed egli comincia presto le consuete lamentele dei fanciulli incompresi la cui sensibilità è ferita dalla rudezza dei maestri, dalla goffaggine dei compagni. Suo primo pensiero, sua prima cura è di sfuggire all'internato: il suo sogno è di poter attendere l'ora della lezione passeggiando per la piazza o fermandosi a fumare un sigaro sulla soglia del caffè. Quando riesce a farsi iscrivere tra gli alunni esterni, gli pare d'aver ottenuto un gran trionfo, gli par d'essere giunto a possedersi completamente. Ma intanto le prime angoscie della vita di collegio, il primo contatto con gli uomini di Rouen lo han profondamente disgustato: è sorto in lui quel disprezzo profondo per i piccoli borghesi che formerà una nota essenziale dell'opera sua e che egli ostenterà sempre con pieno convincimento e talvolta con asprezza crudele. L'incompatibilità di carattere ch'egli sente esistere tra lui e la scuola, tra lui e i condiscepoli, e le sue prime letture romantiche, lo porteranno ad accompagnare la poesia che trabocca dal suo cuore con la curiosità sprezzante di esaminare e di conoscere le menti ed i costumi dei suoi vicini e del mondo che lo attornia, sicchè fioriranno insieme in lui il lirico e l'osservatore, l'entusiasta ammaliato dalle fantasime e dalle aspirazioni sentimentali del suo cuore gonfio di passione contenuta e il « naturalista » voglioso di comprender e di tracciar la storia naturale degli uomini diversi che lo fronteggiano. Pensate ora al Flaubert adolescente e al Flaubert trentenne di *M.me Bovary*: li sentirete fondamentalmente eguali. *M.me Bovary* è una lirica melodia violentata e straziata dalla più bassa e irritante prosa borghese; è una vita sentimentale che si sforma e si sfiora a contatto con la più volgare ed offensiva brutalità. Sogno e realtà, illusione ed irrisione vi si inseguono, vi si accoppiano, vi si alternano in ogni pagina con una volontà indimenticata di caratteristica contrapposizione, precipitando e riapparendo di continuo nella gora monotona e lutulenta del provincialismo, sino alla fine. Solo pensando al significato e alla composizione di *M.me Bovary* si può comprendere la parola del Flaubert « M.me Bovary sono io! »

L'idea generale del romanzo di Emma è da ricercarsi assolutamente nei primi sentimenti e nelle prime idee del Flaubert adolescente, di quello stesso Flaubert che giurava e spergiurava ad un amico che egli non avrebbe mai pubblicato nulla e non sarebbe mai stato stampato. Il curioso è che anche ricordi evidenti ed esatti della vita di collegio sono introdotti nel romanzo. La scena della entrata e della presentazione in collegio di Carlo Bovary è assolutamente una scena colta e ricordata dal vero. E Rouen, la città nativa che il romanziere diceva d'odiare a morte? Essa rivive nel romanzo, nei suoi luoghi e nella sua atmosfera, con una precisione ed un'esattezza che in fondo rivelano l'amore e testimoniano la lucidità d'un'impronta giovanile. Si può giurare che la stanza d'albergo dove Emma e Leone rifugiano i loro amplessi è quella stessa in cui il giovane Flaubert fece la sua prima impressionante esperienza sessuale. Ma chi non voglia più riconoscere nella realtà le vie di Rouen e i personaggi del romanzo, dei quali taluno era pur ieri ancor vivo, sfogli, come il Maynial, le pagine giovanili del Flaubert e legga la raccolta di « pensieri scettici » intitolata *Agonies* e soprattutto la *Petite comédie bourgeoise*. Nella *Petite comédie bourgeoise* è raffigurata una donna che somiglia perfettamente ad Emma Bovary. È la stessa donna piena di poesia, di sogno, d'amore che il marito continuamente offende e delude con le sue idee e le sue pose volgari. È la stessa donna costretta giorno per giorno a calpestare un'illusione, a strappare una corolla dalla sua ghirlanda di fiori.... È in succinto la storia di *M.me Bovary*. In *Agonies* troviamo una scena del romanzo che Flaubert scriverà quindici anni dopo. Un giovane smarrito e addolorato va a cercar conforti spirituali e religiosi da un prete volgare che non sa cosa rispondergli e s'occupa delle sue patate proprio nel momento in cui dovrebbe occuparsi dell'anima che ricorre a lui. Non è la visita angosciosa di Emma al curato che le parla della sua salute fisica mentre ella invoca una cura per la sua salute morale e che si mette a rincorrere e a rimproverare i monelli chiassosi, mentre ella è venuta per riversargli in seno tutta la piena dei suoi spasimi e delle sue tragiche malinconie?

Se da *M.me Bovary* passiamo alle altre opere del Flaubert troveremo la stessa genesi giovanile. Con buone prove il Maynial riconduce *Bouvard et Pécuchet* ad un articolo che il Flaubert pubblicò a sedici anni nel giornale di Rouen *Il Colibrì* intorno agli impiegati. L'articolo era un capitolo di « storia naturale » applicata all'umanità come eran di moda allora, un capitolo di fisiologia sociale e Flaubert vi si sfogava contro la grettezza e l'ottusità degli impiegati delineando i loro caratteri fisici e morali, le loro abitudini, i loro luoghi comuni. Certo era uno schizzo; ma non è interessante vedere che lo scrittore, verso la fine della sua vita abbia ripreso appunto l'idea di quello schizzo e che l'antico *Commis* riviva in Pécuchet dopo che il Flaubert ha pubblicato nell'intervallo quattro opere capitali? È vero che queste opere sono anche esse direttamente o indirettamente una guerra condotta sempre contro la borghesia tronfia e meschina, ignorante ed ingombrante! In fondo il Flaubert non ha visto l'impiegato, come a torto mostra di credere il Maynial, una volta per sempre, non è rimasto chiuso nella sua prima e primitiva osservazione, ma rinnovandola e controllandola senza tregua ha dovuto rimanerle fedele. Pécuchet somiglia al *Commis* giovanile, perché tanto Pécuchet quanto il *Commis* somigliano all'impiegato reale, quello che il Flaubert continuava a veder nella vita. Il Maynial non sempre sostiene la sua tesi con moderazione e talvolta sforza la sua verità volendo assolutamente tutto ricondurre alla prima impressione e alla prima osservazione del romanziere. Così, ad esempio, poiché nel collegio di Flaubert un alunno si chiamava Pécuchet, egli non esita ad affermare che il Flaubert si è ricordato di questo condiscepolo quando ha dovuto dare un nome al suo eroe e il Maynal insinua che il Pécuchet scolaro doveva avere qualche carattere somigliante al Pécuchet impiegato. Ora non c'è bisogno di pensar tutto questo quando si ricordi, e il Maynial lo sa, che il nome di Pécuchet è frequente ancora a Rouen e in provincia e che, per conseguenza, il Flaubert può averlo avuto famigliare senza ricorrere ai suoi ricordi di collegio.

Ha maggior ragione il Maynial di rammentare che la prima *Tentazione di Sant'Antonio* è certamente stata suggerita al Flaubert, non solo dalla lettura del *Faust* di Goethe tradotto da Gérard de Nerval, ma anche, e prima, delle rappresentazioni popolari della leggenda che un burattinaio faceva nei giorni di fiera sulla piazza di Rouen. Il Flaubert fu molto divertito e impressionato sin da bambino della storia di Sant'Antonio, e non la dimenticò mai, chè anzi ella divenne per lui una vera e propria ossessione. Le tre versioni della leggenda che egli ci ha lasciato ne fanno fede. A tenergliela viva nella fantasia servì poi anche, non bisogna dimenticarlo e lo rammenta bene il Maynial, il primo viaggio che egli fece in Italia nel 1845. A Genova in un quadro del Breughel egli poté contemplare una scena della *Tentazione* e nella sua prima versione è chiaro che egli si ispira in qualche particolare dagli

atteggiamenti delle figure del quadro, specialmente delle figure femminili.

La *Tentazione di Sant'Antonio* ci conduce direttamente a considerare l'«orientalismo» del Flaubert ed anche qui siamo dinanzi ad un sentimento giovanile che non ha fatto in seguito che alimentarsi ed affermarsi. L'amor della terra lontana, dei grandi viaggi nei paesi del deserto e del sole, delle sfingi o delle pompe, è stato un amore dei romantici che Flaubert ha sentito e coltivato da fanciullo. L'Oriente lo ha attratto subito come attraeva invariabilmente i romantici ed ha formato per lui la passione che meglio poteva confortarlo della volgarità del mondo ambiente e della borghesia imperante. L'Oriente fu per lui la poesia, la salvazione poetica dal mar morto della prosa quotidiana. Uno dei suoi ammiratori più coscienziosi ed entusiasti, il Bertrand, ha dimostrato già che l'Oriente del Flaubert non è un Oriente fantastico, di maniera e di posa; è l'Oriente vero e riconoscibile perché vissuto, è l'Oriente che il Flaubert si chiuse in cuore e si riportò in patria per riviverlo sino alla morte in plenitudine di visione e di coscienza. Così la solitaria sua casa di Croisset poté esser piena delle pianure sconfinate, dei *tuaregh* velati come donne, delle caccie agli elefanti ed ai negri. Così sulla martoriata pagina dello scrittore rinchiuso nel suo studio tranquillo e lontano poté aprirsi l'ombra di quei palmizi e profilarsi l'ombra di quelle sfingi che gli avevano arriso in gioventù e poté illuminarsi e sfolgorare il sole degli interminabili deserti d'oro in cui la sua fantasia, contratta sui periodi e sulle parole, si riempiva e si ridistendeva con gioia voluttuosa, con rinnovata e soddisfatta illusione dell'infinito.

Aldo Sorani.

ÉDOUARD MAYNIAL, *La jeunesse de Flaubert*. Paris, Mercure de France, édit., 1913.

Romanzi e Novelle

Gabriele Iva, di IACOPO TURCO – **Modernismo,** di DAMIANO AVANCINI – **Mio zio il diavolo,** di ALESSANDRO VARALDO – **Il romanzo dello sdegno,** di UGO VALCARENGHI – **Santa Maria della Spina,** di FEDERICO DE MARIA – **Le novelle marinare,** di RICCARDO PIERANTONI – **La Fortuna,** di PAOLA DRIGO – **Il profeta delle rose,** di RICCARDO ARTUFFO – **Duccio di Bontà,** di CARLO LINATI.

Il romanzo che Jacopo Turco intitola, dal protagonista, *Gabriele Iva* (Venezia, Tipografia-Libreria Emiliana, ed.), merita di essere segnalato e notato. È un romanzo costruito solidamente, e scritto da uno che sa raccontare evitando quasi sempre la noia e rendendo piacevoli anche certi astrusi conflitti di coscienze e di anime. Giacché Gabriele Iva è un santo prete, e Jacopo Turco è un devoto seguace e spesso imitatore di Antonio Fogazzaro.

Gabriele Iva, come personaggio di romanzo, ha un vizio grave: è troppo perfetto. I giovani sacerdoti hanno in lui il *pius Aeneas* del genere. Ora, poiché l'arte è nemica della perfezione (morale), gli altri preti men santi e più peccatori ci piacciono artisticamente di più. Per esempio, quel don Pangrazio Giansanti, curato e superiore di Gabriele Iva cappellano: e l'altro curato, don Quintilio Sironi, sotto i cui artigli verrà più tardi a cadere il protagonista, sono due figure di preti vere e vive, l'uno per il suo bigottismo placido e tollerante e prono, l'altro per la sua energica operosità nel fondar banche e cooperative e nell'affermare all'attonito cappellano che oggi il legare a sé la gente con gli interessi materiali è il modo migliore di condurla pian piano alle porte del paradiso. Uno solo di questi preti fra cui don Gabriele viene a capitare, è un santo; ma la sua figura è accennata troppo brevemente, se pure con tocchi simpatici e sicuri.

Ma non è un libro senza amore. Le ombre del *Santo* e di *Daniele Cortis* hanno un loro timido e delicato omaggio. La castellana di Almeria resiste coraggiosamente all'amore del bel cugino, e in ciò le è di grande aiuto don Gabriele, la cui pietà — è bene notarlo — è meno contemplativa che attiva. Ma a lei il destino è meno crudele che alla povera Elena fogazzariana: ché il marito infedele e volgare le è ucciso in duello, ed essa potrà così sposare il cugino ed essere di lui senza peccato. Quanto a Gabriele, egli è, sì, sfiorato dall'amore per una nobile giovinetta che lo ricambierebbe e che poi si farà suora ospitaliera; ma la tentazione è presto vinta. Egli, per umiliarsi, non si brucia il braccio sulla fiamma, come un troppo noto eroe del *Fogazzaro*; ma si preme contro il cuore una foglia di ranuncolo scellerato e ve la tiene finché le sue carni non ne siano gonfie e ustionate....

E vi sono belle descrizioni di paesi alpini in terra irredenta, poco di là dal confine. Jacopo Turco riesce qua e là a trovare il suo stile; ma più spesso si abbandona alla lingua comune, non senza un certo buon gusto che lo salva dalla volgarità.

Lo stesso non potrei dire della lingua e dello stile di Damiano Avancini in un romanzo anch'esso di mezzo clericale che si intitola *Modernismo* (Milano, Signorelli). È tuttavia un libro degno di nota, condotto con un certo vigore e sostenuto nell'interesse: notevole per un suo arguto modo di intendere il modernismo, almeno in quella parte che riguarda il matrimonio dei preti. Modernismo? esclama fra se stesso un vecchio prete. «Sono miserie vecchie quanto Adamo ed Eva. Modernismo?!... chiamatelo almeno col suo nome: Donne, donne, donne!...». Analogo ragionamento potrebbe fare un filosofo morale intorno a quella Lucy Mac-Ophemon che si dà senza sacramenti e codici in nome delle teorie dello Schopenhauer sul genio della specie. Questo libro, pur nel suo andar stracco, si legge volentieri, e le avventure del prete spretato Carlo Vianelli, divenuto padre di numerosa prole, amante della bellissima Lucy, deputato e capo del partito democratico, finiscono con l'attrarre il lettore. Ma la moralità finale, per quanto il libro sia dedicato alla memoria del Fogazzaro, è poco sopportabile. Ricorda il *Galileo vicisti!* di Giuliano; ma, oggi, non mi pare a proposito.

Dalle cose sante passiamo alle demoniache con *Mio zio il diavolo* di Alessandro Varaldo (Milano, Baldini e Castoldi). «Le premier devoir d'un roman c'est d'être romanesque» dice un motto di Giorgio Sand che fa da epigrafe al volume. E il Varaldo nella prefazione soggiunge che l'undecimo comandamento di un romanziere dovrebbe essere «non annoiare». È, dunque, un romanzo romanzesco, così ricco di casi imprevisti che esporvene l'intreccio non mi sarebbe possibile; divertente alla lettura, benché qua e là prolisso e poco sostenuto nello stile facile, talvolta, troppo: opera, senza dubbio, di un uomo d'ingegno che odia le cose gravi e non ha pensato ad altro che a divertire sé e il lettore: con bei paesi e belle marine della Riviera.

Di tutt'altro genere, per la sua psicologia verista e borghese, è l'ultimo romanzo di Ugo Valcarenghi, *Il romanzo dello sdegno* (Torino, Casa editrice italiana). È l'istoria di un pittore, il quale, avendo presa una camera ammobigliata presso una famiglia borghese, si innamora della figlia e intanto diviene l'amante della madre; finché un brutto giorno gli cade la benda degli occhi e si accorge che la pura fanciulla è, invece, una ragazza venduta che riceve gli avventori mentr'egli sospira per lei. Mezzo e soggetto ormai antiquati e lontani dal nostro gusto moderno; ma è certo che il Valcarenghi presenta e tratta i personaggi con una sua ruvida e svelta psicologia che ce li fa per breve ora presenti e vivi. Per breve ora: perché la loro umiltà non può avere in noi più lunga vita.

Più ala e più arte mi piace di notare nel romanzo di un giovane, scritto dieci anni or sono quando il giovane era ancora giovanissimo, e solo ora venuto alla luce: *Santa Maria della Spina*, di Federico De Maria (Bologna, Gherardi). Il mezzo, come dice il titolo, è pisano; e la vita e le vie e gli edifici e il paese di Pisa rivivono veramente in questa tragica storia d'amore narrata con un impeto che talora è eccessivo ma che comunque comunica il proprio ardore a chi legge. Claudio Giuliani, poco più che adolescente, va da Napoli a Pisa per dimenticare presso i parenti il dolore della morte della madre; e là divien presto l'amante della cugina Elena, una leggiadra creatura fatta per la voluttà e l'amore e sposata a un uomo volgare. Queste pagine sensuali e ardenti sono senza dubbio le più belle del volume: calde, ricche, sincere. Meno mi piacciono le ultime, quando a poco a poco in Claudio dall'amore nasce la follia: benché la narrazione dello strangolamento di Elena sia potente e mi abbia dato un brivido.

I personaggi minori son molti; la vita dei due protagonisti ne è continuamente circondata. Vi sono macchiette provinciali disegnate con grazia e con svelto umorismo. Altre figure sono più studiate, e rappresentate con sicura psicologia, come il marito di Elena, debole e buono, ma volgare e vile. Migliore di tutte, e veramente degna di nota, è quella vecchia tedesca zia Kate, cieca e quasi sorda, ridicola nel suo gergo fra italiano e viennese, e pur tragica nella sua continua presenza in cui quasi si impersona il destino inesorabile.

Questo romanzo è ricco di poesia; è scritto con passione e con arte; è qualche volta frettoloso e trascurato, ma poco o nulla concede alla lingua comune: il suo autore ha il senso dello stile; ed è veramente spiacevole ch'egli in questi dieci anni non abbia voluto o potuto darci più piena misura del suo vivace ingegno.

***

Se questa volta la messe dei romanzi non è scarsa, anche più folta è quella delle novelle. Sceglíamo, tra i molti volumi, i più degni.

Le *Novelle marinare* del povero Riccardo Pierantoni (Roma, Nalato), sono un postumo documento della sincerità, della probità, dell'amore per l'arte di un giovine che avrebbe lasciato più luminosa traccia di sé, qualora gli fosse bastata la vita. Comunque, io credo che il suo nome sia destinato a rimanere; non solo per quella sua ammirabile storia dei fratelli Bandiera (della quale è un episodio romanzesco anche in una novella di questo volume), ma anche per qualcuno dei suoi scritti d'immaginazione. Così, nonostante certe disuguaglianze di stile imputabili solo alla morte che gli impedì l'ultima revisione, l'*Impresa di Megollo Lercaro*, del grande mercatante genovese che da solo impose patti all'imperatore di Trebisonda, è un magnifico racconto in cui storia e fantasia si fondono in modo quasi perfetto. Vi prego di leggerlo, oggi che l'Oriente latino, grazie alla *Pisanella*, è venuto di moda.

Paola Drigo è una esordiente che in un volume intitolato, dalla prima novella, *La Fortuna* (Milano, Treves), dimostra solide e sicure virtù di narratrice. Non ch'ella sia del tutto padrona della sua arte: per esempio, la storia della formosa contadina che i nobili signori accettano per nuora perché in lei si rinnovi e si irrobustisca il sangue impoverito della razza, sarebbe stata suscettibile di uno svolgimento più ampio e di una più vigorosa forza di psicologia e di contrasti. Ma d'altra parte ella possiede l'arte di attrarre il lettore, ha trovate gustose se non sempre novissime, e sa presentare i personaggi con facilità se non sempre con profondità. Dico se non sempre: giacché nel racconto *L'Amore*, la gobbetta Innocenza invano desiderosa d'amore e così atrocemente sbeffeggiata e burlata è una figuretta studiata e rappresentata felicissimamente. E in un altro racconto, *Di guardia*, la figura del vecchio servo si ingrandisce, e commuove, davanti alla parabola dei due giovani sposi in cui rifiorisce l'amore per una nuova vita a venire.... E poi, questo volume, come quello del Pierantoni, ha un pregio. Non è una delle solite raccolte di novellette per quotidiani; ma di veri e propri racconti, un po' placidi, un po' lenti, di grata lettura anche per lo stile, che non è ancor personale, ma che non è sempre comune.

Ottime virtù di novelliere mi paiono anche nel *Profeta delle Rose* di Riccardo Artuffo (Bari, Casa editr. Humanitas). In un giorno lontanissimo, la terra, stanca degli uomini, li sopprimerà «come già soppresse altre specie di bruti»; e allora verrà il regno dei fiori, e sarà brevissimo «perché la necessità essenziale della bellezza è di essere effimera». E vi sarà anche il regno delle imagini, quando i simulacri dipinti, intagliati, scolpiti si animeranno e avranno vita. Anche i fiori avranno, un giorno, il pensiero; anzi, sarà «per loro pensiero ciò che noi, ai giorni nostri, chiamiamo profumo». Come vedete, siamo nel regno del fantastico e dell'assurdo, fra visioni abbaglianti e tesi paradossali, in un genere che ritrae insieme dal Wells e dal Poe. Ma *Mushidi il terribile* mi pare di questi dodici racconti il migliore, benché qui si tratti semplicemente (per dir così) della storia d'amore di un grande conquistatore africano nei tempi prima della storia. Mushidi deriva evidentemente da Matarka; ma è diverso. L'Artuffo ama nello stile il colore e il vigore; la lingua ha atteggiamenti e modi rari. Non è uno dei soliti.

La stessa cosa conviene affermare di Carlo Linati, di cui conoscevo finora una incomprensibile *Cristabella*. Ora, in questo *Duccio di Bontà* (Ancona, Puccini), egli si è disviluppato e chiarito. Non è un romanzo, non sono neppure novelle: piuttosto, quadretti della vita di un adolescente, ricordi di collegio, primo sorgere dell'amore adolescente nella libertà della vita campestre. Benché lo stile sia spesso faticoso per un certo gusto di oscura rarità, pure la lettura è resa piacevole dalla viva freschezza delle impressioni e dei ricordi e della grazia un po' ruvida della narrazione. Il caso del convittore che chiuso in buiosa patisce di lassù una così amara delusione dopo una così dolce rivelazione, è nuovo e nuovamente narrato. E l'amore di Duccio e di Osetta mi rammenta, ma con più moderna verità, gli amori dei due pastorelli che Longo Sofista amò.

Giuseppe Lipparini.

MARGINALIA

* **I Tiepolo di San Massimo di Padova.** — Dopo la sparizione della Madonna di Lorenzo Lotto dal palazzo comunale di Osimo, non si era più avuto un trafugamento così doloroso come questo delle tele tiepolesche di San Massimo, in Padova; e per il valore delle stesse tele, e perché la remota chiesetta offriva, in un perfetto *mezzo* settecentesco, un insieme che si poteva dire unico: tre soli altari e tutti e tre ornati di opere del gran maestro. Da lui le aveva ottenute don Giuseppe Gogolo parroco di San Massimo dal 1708 al 1745, cultore d'arte e amico del pittore; sì che ora la chiesetta modesta vantava una ricchezza che altre più vaste e più celebri potevano invidiarle, ed una rara compiutezza. Come è noto, dei tre altari, quello maggiore conserva ancora la pala ove si crede comunemente sia rappresentato San Massimo vescovo di Padova che prega dinanzi a Sant'Osvaldo re, o secondo altri, piuttosto, S. Maruano vescovo con Sant'Osvaldo re del Northumberland; mentre il Caversazzi ha pensato un tempo trattarsi di San Proculo visitante i santi Fermo e Rustico. È una pala che al Molmenti pare «mano felice» delle altre due, ma che è forse più nota di quelle, a causa di vari bozzetti conservati in musei e raccolte private: uno è alla Galleria Nazionale di Londra; un altro proveniente dalla raccolta Thiem di San Remo fu offerto in vendita allo Stato due anni or sono; un terzo — che alcuno crede però più che un bozzetto originale un ricordo di qualche tiepolesco — si trova nel fondo Lochis dell'Accademia Carrara di Bergamo. E un simile ricordo, ma di trascurata fattura, era tra i quadri un tempo posseduti dalla Accademia della Crusca. Sull'altare a mano destra stava *San Giovanni Battista nel deserto* «svelta e attraente figura — dice il Molmenti — dalle carni ben modellate, nelle quali quasi si adatta e si piega un panno rosso»; su quello di sinistra *Il riposo in Egitto*: «Una tela festosa, dove trionfa l'idea pittorica senza alcuna ispirazione religiosa, rappresentante la Vergine, una buona madre che con gaudio affettuoso regge sulle ginocchia il bambino vispo e giocondo, sotto la cui rosea pelle palpita la vita. Da un lato S. Giuseppe, la testa del quale è particolarmente notevole per bellezza di disegno e forza di colorito.» Tali le due tele trafugate misteriosamente nella notte dal 25 al 26 di luglio: tele che tutti gli illustratori di Padova celebravano, dal Brandolese che le lodava per «franchezza e sapore» di colorito, al Selvatico che pur osservava come il maestro vi avesse trasfusa «la solita sua sapiente franchezza, ma non quella sua abituale eleganza di colorito, che fa così simpatici i migliori suoi dipinti». Ma né queste parole; né il dirli il Molmenti «non però tra i suoi quadri migliori, e per giunta guasti dal restauro, che ne ingiallì il colorito»; né l'affermarsi — come ora si fa — che essi fossero in pessime condizioni di conservazione (mentre però a noi resulterebbe il contrario) può consolarci in qualche modo della perdita, che ancora vogliamo sperare non irreparabile. Intanto è stato arrestato un conte che porta uno dei più bei nomi dell'aristocrazia veneziana. Confidiamo vengan fermate pure le tele. Anche se quella con *San Giovanni nel deserto* è stata un po' rovinata dai trafugatori, che sembra ne abbiano lasciato qualche lembo attaccato al telaio, ci potremmo dir lieti se riusciremo a rivederle nella dolce quiete di San Massimo. In quanto al loro valore, basterà dire che il bozzetto proveniente dalla raccolta Thiem fu offerto per trentamila lire allo Stato: né la domanda parve eccessiva.

* **Un bassorilievo ritenuto perduto** illustra il dott. Antonio Minto nell'*Atene e Roma*. Il rilievo marmoreo del tempo degli Antonini raffigura il ratto di Ganimede; della scena offre il momento nel quale l'aquila si è già impadronita del giovinetto, caduto in ginocchio per lo spavento, e sta già per trarlo su in alto, mentre da un lato, sotto un albero, una divinità fluviale giace, dormendo. Questo marmo ha grande importanza per la ricostruzione dei simili gruppi di Madrid e di Efeso, e per quella dell'Efebo di Subiaco, dell'Ilioneo di Monaco e del Ganimede della «Maison Carré»; mentre può essere riavvicinato a due frontali di sarcofago, uno al Louvre, l'altro al Camposanto di Pisa, ad una Kylix italiota di Ruvo, ad alcune gemme del Museo di Berlino ed a numerosi musaici, tutti offrenti il medesimo momento della scena, pur con qualche variante. Ma ancor più interessante è la storia di questo marmo, segnalato la prima volta nell'inventario delle collezioni di Cosimo I de' Medici come esistente nel terzo armadio «nella stanza dove sono gli Armari de' libri»; esposto più tardi nella Galleria delle statue — come da primo si chiamaron gli Uffizi — e pubblicato in un intaglio della *Reale Galleria di Firenze illustrata*, venuto in luce nel 1819; passato finalmente con altri oggetti al R. Museo Archeologico. Qui, se pure solo recentemente è stato esposto con altri marmi nelle arcate del giardino ove sono le tombe, giaceva, e non ignorato, nei magazzini; e può quindi apparire ben strano che studiosi come il Reinach e il Lucas l'abbiano dato come perduto accontentandosi dell'intaglio sopra citato. Sì che il Lucas, ad esempio, avendovi scorto una lancia stretta col pugno destro del giovinetto, ha potuto discutere a lungo sulla ricostruzione di un Ganimede cacciatore; mentre che se avesse esaminato l'originale, si sarebbe accorto che la lancia è un'aggiunta arbitraria, una fantastica sostituzione del *pedum* che il giovinetto doveva tenere con la destra. Aggiunta o sostituzione dovuta ad un abile restauratore; ma tanto più visibile in quanto che quella lancia è di bronzo, mentre il *pedum* originale era sicuramente intagliato nel marmo. Una breve e non difficile ricerca — poiché fortunatamente forse non uno manca tra gli oggetti ch'erano nella Galleria ai primi dell'ottocento — avrebbe risparmiato al dotto tedesco una faticosa e non meno oziosa dissertazione.

* **Il Pro-memoria di Napoleone in Russia.** — Un francese, l'abate Joseph Bonnet, andato a studiare nella Biblioteca imperiale di Pietroburgo i manoscritti francesi, ne ha scoperto uno interessantissimo e di eccezionale importanza: l'*Aide-Mémoire de Napoléon en Russie*. Il manoscritto che porta questo titolo ha avuto — scrive la *Bibliothèque Universelle* — un'influenza decisiva su i destini del mondo e specialmente della Francia. Se l'amore della conquista non fosse stato più forte della prudenza nel cuor di colui che stringeva l'Europa nel suo pugno, dopo la lettura di quest'opera redatta esclusivamente a sua intenzione egli non avrebbe passata la frontiera di quel paese enigmatico che lo affascinava tanto. Questo voluminoso manoscritto era rilegato in un cartone durissimo e stava attaccato a dei rampini di metallo alla carrozza di Napoleone. Dagli strappi che esso presenta si vede che molte volte esso è stato tolto da una mano nervosa con violenza dalla sua custodia, senza badare che i ganci non rompessero o sgualcissero le pagine. Il contenuto del manoscritto non è meno interessante del suo aspetto esterno. Uno stile impeccabile nella sua eleganza sobria e rispettosa, una bella calligrafia, delle nitide incisioni, la quasi assoluta mancanza di cancellature fanno di questo grosso volume di cinquecento pagine in-folio un'opera accuratissima. Per noi intanto è però più importante lo spirito con cui l'opera è stata concepita e redatta. Da una parte lo scrittore accendeva e rinfocolava i desideri dell'imperatore enumerando le ricchezze della Russia, elencando le pietre e i minerali preziosi che si dovevan trovare, per esempio, negli Urali. Dall'altra parte, se l'enumerazione di tante ricchezze inesplorate doveva incoraggiare Napoleone, il libro lo metteva in guardia contro il suo ardor bellicoso, non gli dissimulava gli ostacoli insormontabili che sarebbero sorti da ogni lato a rendergli difficile il cammino appena avrebbe varcata la frontiera. L'esercito russo, innanzi tutto, meritava d'esser preso in considerazione; poi per la sua situazione, la sua estensione, la sua incoltivazione «la Russia può credersi al riparo da un'invasione», «i nemici non vi sarebbero stati più fortunati di quel che erano stati in antico i Romani contro gli Sciti ed i Parti». Queste parole profetiche dovettero risonar più volte dolorosamente alle orecchie imperiali lungo l'interminabile ritirata, ma il giudizioso *pro-memoria* non era già più in possesso di Napoleone. Mentre la vettura imperiale, mal custodita, l'attendeva sotto le mura di Wilna, un monaco, il padre Pais, prese il famoso manoscritto e senza che alcuno lo disturbasse andò a farne dono al generale Kaisaroff. Questi, dopo aver di sua mano certificato l'origine del manoscritto, lo cedette «in testimonianza d'infinita gratitudine» ad Alessandro Mikhailowitch Berdiceff. Ma il manoscritto passò per altre mani, finché nel 1859 il Varfolomeff ne fece omaggio fortunatamente alla Biblioteca Imperiale, ponendo così termine alle sue peregrinazioni.

* **Il cinquantenario del «Club alpino».** — Il *Club alpino italiano* non può meglio festeggiare il cinquantenario della sua fondazione che ricordando, come fa in un comunicato, le sue origini ed i suoi progressi. Il *Club* deve la sua esistenza all'ardimento di quattro italiani che primi della loro patria scalarono il Monviso il 12 agosto 1863. Essi erano Quintino Sella, Paolo e Giacomo di S. Robert e Giovanni Barracco. Quintino Sella scriveva tre giorni dopo a Bartolomeo Gastaldi narrando le vicende dell'ascensione e nella chiusa della lettera chiariva l'idea ch'era nata lassù: «A Londra si è fatto un *Club alpino*, cioè di persone che spendono qualche settimana dell'anno nel salire le Alpi, le nostre Alpi! Ivi si hanno tutti i libri e le memorie desiderabili, ivi strumenti tra di loro paragonati con cui si possono fare osservazioni, ivi si leggono le descrizioni d'ogni salita, ivi si conviene per parlare della bellezza impareggiabile dei nostri monti.... Anche a Vienna si è fatto un *Alpenverein*. Ora non si potrebbe fare alcunché di simile tra noi? Io crederei di sì». Spronava il Sella a porre innanzi la sua idea il veder che gli alpinisti italiani crescevano di numero e di ardire ogni anno e la certezza di esprimere il desiderio non solo suo, ma di molti. Infatti il 23 ottobre il *Club alpino* era ufficialmente costituito sulle sponde del Po, con intenti «nazionali», miranti a far conoscere le montagne, «più specialmente le italiane». Lento sul principio il cammino del *Club* per la guerra del Veneto ed il trasporto della capitale a Firenze, andò via via facendosi più sicuro. Furono tentate grandi ascensioni come quella del Cervino, fu gridata e diffusa la bellezza e la grazia dell'Alpe, furono promossi i lavori dei glacialisti, dei meteorologi, dei botanici, dei geologi; se ne avvantaggiarono la topografia alpina, la mineralogia e l'etnografia. Iniziative fortunate furono quelle del *Bollettino* di cui sono usciti sino ad oggi settantaquattro numeri (quarantun volumi) con carte, disegni e panorami, quella dell'*Alpinista* in due volumi (1874-1875) e quella della *Rivista mensile*, complessivamente settantacinque grossi volumi con una media di quattrocento pagine l'uno. Il *Club* ha così raccolto una quantità enorme di carte, di documenti, di rilievi, di vedute, facilitando lo studio e la conoscenza della montagna illustrata anche con la grandiosa *Guida ai monti d'Italia*. Né a questo s'è fermata l'opera della Società che, cominciando con la costruzione di modesti fabbricati, è giunta sino a quella di veri e grandi rifugi-albergo. Ben centoventidue rifugi sono stati costruiti sulle Alpi e gli Appennini. A questi si debbono aggiungere gli osservatori, i nuovi sentieri, i segnavie, gli aiuti dati alla conservazione della flora e della fauna e al rimboschimento e alla protezione generale del paesaggio. Troppo lungo davvero sarebbe enumerare tutte le iniziative e le benemerenze del *Club*. Citiamo tuttavia le esposizioni fotografiche ed etnografiche, l'equipaggiamento e gli esperimenti delle truppe alpine, le stazioni alpine invernali, le stazioni alpine universitarie, gli accampamenti in alta montagna, i corsi d'alpinismo col sussidio delle Società accademiche affigliate. E ancora, l'opera del *Club* non si è svolta solo in Italia, ma nel Caucaso e nei Pirenei, sulle catene dell'Atlante e nei monti della Norvegia e della Scozia e nella Nuova Guinea e nel Cile e, infine, nell'Alaska e al Polo e all'Himalaya con la persona del Duca degli Abruzzi. Il *Club* può davvero esser glorioso dell'opera sua.

* **Il Brasile letterario** — Non è ancor venuto il tempo in cui si possa domandare alla letteratura brasiliana quell'armonia profonda che solo è resa possibile da un lungo passato di idee direttrici e di sentimenti comuni — scrive un letterato brasiliano nella *Vie des lettres*. Le differenze che separano i brasiliani dalle razze formatrici — portoghesi, indiani, africani — non sono consolidate che a metà; nuovi elementi tedeschi ed italiani dissolvono a poco a poco i caratteri etnici dei *gauchos* e dei *bandeirantes*. Dato questo, è naturale che la letteratura brasiliana manchi di quell'accento profondo che sussiste attraverso le influenze straniere più assidue e le sfida. Le fa difetto una base di sentimenti e di idee ben diffuse e costanti. Ma questo si applica alla letteratura brasiliana in rapporto a quella degli antichi paesi che hanno una letteratura ben radicata nel suolo e nell'anima del popolo. Paragonata alla vita intellettuale e letteraria dei popoli sud-americani, la cosa è diversa. Si può dire allora che il Brasile può essere fiero, anche intellettualmente parlando, di una coesione relativa. Nazione giovane, il Brasile lo è tuttavia meno dei popoli ispano-americani che raggiunsero prima di lui la loro indipendenza poetica. Dal secolo decimosettimo, senza che fosse scoppiato alcun movimento contro la dominazione portoghese, il Brasile meticcio per mezzo del poeta Gregorio de Mattos dava segno della sua presenza e della sua vita. Questo poeta satirico, d'una individualità ben marcata, annunzia l'aurora della coscienza nazionale. Le satire del Mattos formano e fondano le basi della letteratura brasiliana. La lingua del poeta, cosparsa tutta di locuzioni e di termini barbari, annunziante già un gergo nuovo, comincia la corruzione della lingua di Camoens e di Vieira, il gesuita famoso che dimorò lungo tempo a Bahia nello stesso tempo in cui il Mattos divenne celebre. Il Mattos dovette perciò subire l'odio implacabile delle autorità portoghesi della metropoli ch'egli fustigava senza riposo col suo spirito corrodente. Era un germe pericoloso di dissidio e di agretolamento che conveniva schiacciare e il poeta fu deportato in Africa da dove non ritornò che per morire miseramente a Pernambuco. Dopo il Mattos le correnti letterarie brasiliane, meno poche importazioni quasi tutte sconfessate dal pubblico, segue le correnti della storia del Brasile. Vengono poi le opere ispirate separatamente da ciascuna delle razze componenti la popolazione attuale, dai loro usi e costumi, dalle loro leggende, dai loro appetiti di preponderanza. Poi seguono quelle opere numerose consacrate alla psicologia delle popolazioni meticce e creole, degli abitanti delle foreste, delle coste e della plebe. Queste opere formano oggi un insieme considerevole di poemi, romanzi, novelle, drammi, racconti storici. Manca ancora, però, l'opera sintetica che sarà espressione della razza futura.

* **La nuova letteratura serba** — La letteratura serba ha questo di speciale: che è sempre stata un riflesso della vita nazionale, sociale, politica del popolo tra cui è fiorita. Se dalle antiche ballate e dagli antichi canti popolari noi ci volgiamo alla letteratura moderna vera e propria, ci accorgeremo facilmente che anche il nuovo tien molto dell'antico, obbedisce quasi sempre alla stessa ispirazione. Danitsich che morì nel 1882 dopo aver conquistato la fama di primo filologo del suo paese ed aver pubblicato un gran numero di ballate e d'inni guerreschi della Serbia, i poeti Mushicki e Milutinovitch i più insigni «tirtei» serbi del secolo scorso, mostrano chiaramente nella loro opera che han per Musa l'affezione, l'adorazione profonda per la storia e la sorte della terra natale. Oggi — scrive George Adams nel *Daily Mail* — la Serbia non conta poeti di minor grido. Tra essi è Jovanovich che si è reso famoso specialmente con un volume di poesie scelte intitolato *Rose appassite*, dove piange addoloratamente la morte della moglie e della figlia. Ma il principe dei bardi serbi era il Radicevitch, dotato d'una ricchezza melodica e d'una squisitezza di sentimento straordinarie e che fu amato intensamente da tutta la nazione che fu piena di lutto alla sua morte, avvenuta nove anni or sono. In Serbia fiorisce oggi una letteratura novellistica considerevole. Le novelle serbe sono quasi sempre componimenti assai brevi e pieni di poesia. Non è ancor nato in Serbia un gran novelliere, un gran romanziere nel senso nostro. Uno scrittore, il Lazarevich, che fu medico dell'ex re Milan, ha acquistato però in questo campo una buona fama dipin-

gendo con vigore costumi serbi nei suoi volumi che sono assai letti. Dopo la letteratura d'immaginazione, dopo la poesia, vien subito, in Serbia, la letteratura storica. Abbondano in Serbia i libri di storia descriventi i fasti e le gesta dei più diversi popoli slavi. Ma ciò che più sorprende chi si ponga a considerare i caratteri della produzione letteraria serba è la versatilità degli scrittori, che possono essere insieme poeti, scienziati, drammaturghi, umoristi, traduttori da tutte le lingue. Uno tra i più versatili è il Karadshewich, il quale era un povero pastore noto in un villaggio ed imparò da sé a leggere e a scrivere studiando su una vecchia Bibbia slava che gli era capitata tra le mani. Questo vero autodidatta, che è giunto da sé tra i primi posti del mondo letterario, si è fatto notare ed apprezzare insieme come filologo pubblicando con criteri scientifici antichi documenti letterari popolari, e insieme come traduttore della Bibbia e come autore di opere su i più svariati argomenti. Anche il poeta Jovanovich oltre ad esser poeta, fece il notaro, fece il medico, non solo, ma diresse uno dei più accreditati giornali umoristici: *Il dragone*.

★ La repubblica delle donne — Si trova in questi giorni a Londra una straordinaria visitatrice più che ottantenne, una donna che il *Daily News* non esita a qualificare come la più singolare rappresentante del bel sesso che sia ora nel mondo.... Si tratta della signora Belva A. Lockwood. Non vi spaventi il nome della signora che è una creatura assai più dolce e mansueta di quel che il suo nome farebbe supporre, anzi è, a quanto sembra, la dolcezza e la mansuetudine in persona. La signora Belva Lockwood è la prima donna che sia riuscita ad esercitare l'avvocatura in America ed è così famosa per le sue mène femministe che per due volte è stata candidata nientemeno che alla presidenza degli Stati Uniti. « Certo mi sarebbe piaciuto assai di esser nominata Presidente — ha detto ella ad un giornalista. — E perché no? Vittoria non fu regina d'Inghilterra? » Molti trionfi femminili o femministi in America sono dovuti all'opera e all'ingegno della signora Lockwood, la quale, richiesta intorno ai caratteri essenziali della sua personalità che le hanno fatto ottenere tanti successi, ha detto che la sua arme migliore è la perseveranza tenace, accompagnata dall'assoluta mancanza della paura del ridicolo. « Una risata non prova niente, ma devo confessare — ha ella aggiunto — che mi piace in tribunale far ridere i giudici e il pubblico alle spalle dei miei avversari. Quando il tribunale ride, io sono sicura di aver vinta la mia causa ». La Lockwood ha poi spiegato il miracolo del suo aspetto fisico e della sua energia conservatesi giovanili a malgrado dell'inoltratissima età. Ella dice di esser rimasta giovane perché non si è concessa mai un minuto di riposo e perché non ha mai dimenticato un giorno di fare i suoi esercizi ginnastici. Ma l'opera più interessante della signora Belva Lockwood non è la conservazione di se stessa: è la « Repubblica delle donne » di cui ella è fondatrice e rappresentante. Questa Repubblica è uno stato fondato ad University City alle porte di S. Louis e che conta centomila donne abitanti. Esse vivono sotto una propria costituzione e promulgano da loro le loro leggi, governandosi con un gabinetto la cui peculiarità maggiore è questa: che in esso il ministro della guerra è sostituito dal ministro della pace. Tutti i dibattiti, tutte le controversie sono composte da arbitri, le centomila donne della Repubblica sono altrettante crociate contro gli armamenti e le guerre. La Repubblica dedica poi buona parte delle sue forze e dell'opera sua all'istruzione pubblica, cercando di educare specialmente le donne. Le donne vi sono tutto, vi esercitano tutte le professioni, sono agricoltore, dottoresse, banchiere, impiegate, predicatrici; sono anche pastore perché esercitano anche gli uffici religiosi! La Lockwood è infatti a Londra accompagnata dalla signorina Susanna Harris, sua cappellana!

★ Le strane vicende di un capolavoro berniniano. — In un suo bello studio pubblicato nella *Revue de l'Art Ancien et Moderne* Marcel Reymond narra distesamente la storia del celebre monumento equestre che Gian Lorenzo Bernini eseguì pel Gran Re e che ora, trasfigurato e dimenticato, sta messo nascosto nel parco di Versailles. Forse lo statuario ebbe una prima idea dell'opera, quando nel soggiorno di Parigi propose di fare nel bel mezzo del nuovo ponte che si voleva sostituire al Pont Rouge che era di legno, un terrapieno ove collocare un monumento di Luigi XIV a riscontro di quello di Enrico IV troneggiante sul Ponte Nuovo. Ma la commissione non gli fu data che due anni più tardi, nel 1667, quando il Bernini era già tornato a Roma, con una lettera del Colbert, il quale gli diceva che la statua equestre sarebbe stata posta o sul Pont Rouge o dinanzi alle Tuileries. Il lavoro, per quanto l'artista vi adoperasse una squadra di aiuti e discepoli, andò a rilento e fu compiuto soltanto quattro anni più tardi, sebbene ancora si avesse ad eseguire la base. Poi non se ne sa più niente, finché nel 1679 si comincia a trattar del compenso. Quando l'anno dopo il Bernini morì, la statua era sempre nello studio e non ne fu tolta che nel 1684 per portarla a Parigi ove giunse alla metà del 1685. E si spesero pel trasporto più di dodicimila lire. Quando fu là, si fu incerti se collocarla al Pont Rouge o al Ponte di Sèvres; poi invece la si portò a Versailles e la si mise nell'Aranciera. Ma qui accade un fatto inaspettato che il Dangeau così narra nel suo giornale al 14 di novembre del 1685: « Le Roi se promena dans l'Orangerie, qu'il trouva d'une magnificence admirable; vit la statue équestre du cavalier Bernin qu'on y a placée, et trouva l'homme et le cheval si mal faits qu'il résolut non seulement de l'ôter de là, mais même de la faire briser ». Ormai Le Brun e i classicisti avevano definitivamente trionfato del grande innovatore. Fortunatamente si sostituì solo la statua col gruppo di un berniniano, con la *Fama che scrive la storia di Luigi XIV* di Domenico Guidi, al quale però aveva dato il disegno del gruppo l'invadente Le Brun. E la statua fu portata fuori e messa davanti alla vasca di Nettuno. Ma neppur là piaceva al monarca. Egli non poteva vedersi in quell'atteggiamento romantico — se così possiam dire. E ordinò al Girardon di modificarla. E il Girardon fece del Re Sole caracollante superbamente e giovanilmente, un Curzio sulla voragine, trasformando in fiamme la roccia che stava — per ragioni di statica — sotto la pancia del cavallo, tagliando qualche ciocca di capelli sulla fronte del cavaliere e ponendogli in capo un classico casco. Eppure questa fu la fortuna del monumento. Curzio, eroe repubblicano, poté più tardi salvarsi da quella furia rivoluzionaria che avrebbe fatto a pezzi il Gran Re; mentre, come simpaticamente dimostra il Reymond, la statua disprezzata officialmente, perché non piaceva al re o meglio non piaceva al Le Brun ed ai suoi, fu ripetutamente imitata: in malo modo dal Coysevox in un medaglione del Salon de la Guerre a Versailles, più sapientemente dal Coysevox stesso e dal Coustou nei quattro cavalli della Piazza della Concordia. Si dimenticò dunque il modello fino al punto che pochi anni or sono alla vendita Cronier, il bozzetto originale del Bernini per questo monumento fu descritto così nel catalogo: « Maquette de statue équestre en terre cuite, attribué à Coysevox: Portrait du Grand Condé représenté en empereur romain ». E tra una folla di conoscitori e di collezionisti di tutto il mondo solo M. Aynard capì di che cosa si trattava, ed acquistò il bozzetto per la sua raccolta.

★ La rinascita della falconeria — Alcuni uomini di *sport* francesi ed inglesi stanno tentando di far rinascere la caccia col falcone. Riusciranno essi — si domandano i *Débats* — a far tornar alla moda un divertimento che è stato fonte di tante emozioni e di tanto piacere ai nostri antenati? La falconeria appartiene ormai alla storia. Questi nostri antenati ci hanno lasciato preziosi racconti di falconeria e curiosissime ricette per curare i nobili animali. Sin dal 1380 il *Libro del re Modus* insegnava il modo di liberare i falconi dagli insetti parassiti che davan loro fastidio e la ricetta per dar loro un alito piacevole e quella per purgarli con una medicina d'aloe « grossa come un pisello ». Questa medicina non era efficace se non propinata « per la gola ed in luogo oscuro »! Il povero falcone dimagrava? Presto, prima che non diventasse troppo secco, bisognava offrirgli da mangiare degli uccellini bagnati nel latte di capra. Tutti i giorni poi bisognava esaminare attentamente, amorosamente il prodotto tre volte sacro delle sue digestioni. Infine gli si puliva lo stomaco facendogli gustare piccole pallottole di bambagia. E quante cure, e quanta arte per allevare un falcone! Prima di tutto occorreva passargli quattro o cinque giorni e quattro o cinque notti di seguito una bacchetta dinanzi agli occhi: proibizione assoluta di dormire ed i falconieri si succedevano l'uno all'altro infaticabilmente. Accadeva che, perdendo il sonno, il falcone perdeva il suo temperamento selvaggio e la stanchezza aveva ragione delle sue ultime rivolte. La ghiottoneria faceva il resto: gli si offriva, per accattivarselo, il regalo ch'egli preferiva: carne di pollo ancor calda e nello stesso tempo gli si teneva un discorsetto così che egli associava subito il gesto e la voce del suo carnefice diventato suo benefattore. Dopo di che si abituavano i suoi occhi a guardar con uno sguardo più acuto: per questo gli si cucivano le palpebre a mezzo e gli si metteva un cappuccio di cuoio che non gli era tolto altro che durante la caccia. Questa caccia non era sempre senza pericolo. Gli accadeva, lottando, di perdere qualche piuma o di tornar dal combattimento con una zampa spezzata. La zampa era rimessa al posto e le piume sostituite. Un ago bagnato nell'aceto bastava a fissar le piume nuove e i cacciatori tenevano una raccolta completa di piume di falcone per tutte le occorrenze. Erano le piume dei falconi morti, conservate con la loro brava etichetta, ciascuna con la provenienza e le gesta dell'animale. Il dispregio di Luigi XIV per la caccia col falcone la fece passar di moda e tuttavia il Gran Condé amava questa caccia appassionatamente. Quanto a Luigi XIII, egli vi si divertiva tanto che in mancanza di falconi cacciava con gli sparvieri. Un cronista dice che gli uccelletti di tutte le sorta facevan a gara a morire sotto i colpi del re.

★ Gli insetti nella poesia greca. — Lafcadio Hearn trovava che i poeti giapponesi erano i soli poeti moderni che somigliassero a quelli dell'antica Grecia pel loro amore verso gli insetti e nell'apprezzare la musica degli insetti come uno dei fascini maggiori della vita campestre. Lafcadio Hearn in un suo scritto rievocato oggi dall'*Atlantic Monthly*, trovava anzi stranissime somiglianze tra la poesia giapponese e la poesia greca a questo proposito.... I greci dovettero molto amare ed osservare gli insetti È possibile che per godere del loro canto, essi si compiacessero di allevarli e di nutrirli tenendoli chiusi in piccole gabbie. Nel primo idillio di Teocrito leggiamo d'un fanciullo che è occupato a tener lontani i lupi da una vigna e che, per passare il tempo, si diverte ad intrecciar con gambi d'asfodeli e con canne una gabbiuzza per una cicala. Similmente in un poema di Meleagro si trova un'allusione all'abitudine che avevano i greci ed hanno i giapponesi d'oggi, di tener in casa dei grilli canterini. Numerosi passi dell'« Antologia greca » parlano di cicale e di grilli e di locuste. Un frammento attribuito a Meleagro ha proprio per soggetto il grillo. « O grillo, musa dei campi arati, con le tue ali sottili dài un'immagine vivente della lira: strofinando con le tue zampette le tue ali sonore, cantami qualche canto soave. O come desidero che tu mi liberi dalle mie cure e dalla mia insonnia tessendo il filo d'una voce che li inviti ad allontanarsi da me! Ogni mattina ti recherò in dono una pera e raccoglierò piccole goccie di fresca rugiada per la tua bocca.... ». È evidente che per conoscere così bene gli organi vocali del grillo ed anche della cicala i greci dovettero osservare questi insetti da vicino. Sembra non meno evidente che i fanciulli greci allevassero questi insetti con cure tanto affettuose e gelose che spesso, quando gli insetti morivano, costruivano per loro piccole tombe. Ecco per esempio alcuni versi greci che sono l'epitaffio d'un grillo e d'una cicala. « Per un grillo, usignolo dei campi, ed una cicala abitante della quercia, Mirone scavò questa tomba comune dopo che la fanciulletta ebbe su ciascuno versato una pura lagrima. Il crudele Ade ha rapito con sé queste due fragili esistenze ». In numerosi paesi della Grecia antica la cicala godeva d'un rispetto quasi religioso: passava per l'insetto preferito da Minerva e perciò la vediamo talvolta raffigurata nei bassorilievi e nelle statue di questa dea. Ad una certa epoca le dame ricche di Atene portavano tutte nei loro capelli delle cicale d'oro, ornamento che fu poi adottato anche dalle matrone romane. A causa dei suoi meriti la cicala fu molto cantata dai poeti come favorita dagli dei. « Noi ti proclamiamo felice, o cicala — canta uno d'essi — perché essendoti abbeverata, come un re, di goccie di rugiada, tu ti posi sulla vetta degli alberi. Così tu vedi tutte le cose e tutti i prodotti della stagione ti appartengono. Nello stesso tempo, o creatura esperta, nata dal suolo, tu ti alimenti del tuo proprio canto e tu non soffri, possedendo un corpo, di non possedere sangue: così tu sei quasi l'eguale degli dei ». Meleagro e soprattutti Eveno hanno dedicato alla cicala canti ispiratissimi.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ La Cattedra del Libro.

Dunque avremo, dicono i parecchi « comunicati » ai giornali, un museo Plantin italiano in quel gioiello di ricostruzione storica ch'è il Borgo Medievale di Torino, ideato dal D'Andrade per abbellire il parco del Valentino, ed ora affidato in custodia al marchese Scarampi di Villanova.

A celebrare Bodoni si renderà stabile, a quanto vuolsi, la Mostra retrospettiva della tipografia italiana ch'ebbe la sua officina quattrocentesca durante l'ultima esposizione universale — col fine di formare un primo nucleo di ciò che solo in un avvenire più o meno prossimo si potrà veramente dire Museo o Casa del Libro.

Le persone colte o ingentilitesi fra' libri, i bibliofili e i bibliomani non mancheranno di fare omaggio alla nova istituzione sorta in onore del Saluzzese; ma gli editori! e i tipografi! Bella chimera, nondimeno, che merita il più lusinghevole successo, non foss'altro pel nobile intento che l'inspira. Ma, trascorso qualche lustro, chi mai, in Italia e fuori, s'accorgerà di siffatta raccolta d'incunabuli, di rare edizioni, di cimeli tipografici, di curiosi documenti dei progressi ottenuti in varia guisa nell'arte della stampa? E — ben s'intende — supposto sempre che la raccolta sia veramente ricca e dotata di importanti rarità, cosa non facilmente conseguibile, in quanto i possessori — enti e privati — non s'acconciano a disfarsi volentieri d'oggetti che gelosamente conservano e formano la ragion d'essere delle loro cure. E se pure il Museo del Libro sarà visitato, chi crede mai ch'esso potrà avere da sé una qualsiasi influenza decisiva sull'avvenire della tipografia e della bibliofilia tra noi?

A che pro, dunque, creare una collezione di rarità s'è presumibilmente destinata a rimanere per assai tempo inerte passiva superflua? Che cosa abbisogna alla produzione del libro perch'essa divenga, come in altri paesi, non industria soltanto, ma ancora scienza e arte?

Un museo? Ma il museo non alimenta da sé alcuna corrente d'idee forti; e, ch'io sappia, qualsiasi museo è sempre un complemento d'una cattedra, d'un'accademia, d'un istituto; mai un ente isolato. Scuole del libro, sì, ne abbiamo; ma sono esclusivamente dedicate al perfezionamento professionale degli operai. Chiamiamole meno pomposamente scuole tipografiche e noteremo subito ch'esse, per la natura stessa delle limitate loro funzioni, non possono avere che parziali legami con la nova istituzione; né altrimenti può dirsi delle scuole bibliografiche — per l'unilateralità dei rispettivi insegnamenti. E per carità lasciamo stare la casa di Moretus, ché l'austera raccolta di Anversa più di museo ha veste di monumento, e di luogo di raccoglimento per quelli che vi accorrono in pellegrinaggio. Se vogliam parlare di museo teniamo presente, se mai, quello di Bruxelles, appoggiantesi per l'appunto a una Scuola del libro i cui programmi abbracciano ben altro che non il solo tecnicismo tipografico.

A parer mio perché il progettato museo abbia maggiore e più meritato consenso in Italia, dovrebbe assai presto integrarsi con la creazione d'una cattedra, la Cattedra del Libro.

Utopia? E sia pure.

Ma vediamo. Quando il novo museo sarà costituito — posto che tutto vada bene — comprenderà (è a supporsi), oltre all'officina grafica del secolo XV, le raccolte fotografiche d'incunabuli, alcuni incunabuli veri, cimeli rari di antiche stampe, di rilegature dell'età aurea degli Aldi, di vetuste xilografie; e codici preziosi; e attrezzi, macchine d'antichi tipografi; e istrumenti dell'officina cartaria. Non difetteranno gli Ex-libris più o meno rari, saggi di alluminature e poi monografie esegetiche, o tecniche o storiche sull'industria della carta e sulla stampa. Tutta la documentazione, insomma, dello sviluppo raggiunto in cinque o sei secoli dall'arte tipografica. Più in là, speriamolo, anche i tipi di biblioteche — piani, rilievi, progetti — con i modelli di scaffali, di vetrine, di cataloghi, di schedari — tutto quanto concerne la scienza, l'arte, l'industria del libro.

Ora, un tale museo, se anche — com'è da augurarsi — verrà sapientemente organizzato, se anche potrà pel luogo, per i mezzi, per le cure dei dirigenti, acquistare una certa reputazione nazionale, non potrà forse mai divenire mèta ambita da parte degli amatori del libro, se non riceverà opportuna integrazione da una specie di Laboratorio spirituale presso cui convengano quanti hanno necessità, desiderio di approfondirsi e perfezionarsi nelle discipline tecniche della bibliografia, oggi assorta a vera scienza del libro.

Illusione? Eh, no. Altrove già sussistono siffatte *Scuole superiori* dedicate a questo preciso scopo.

Il libro oggidì non è più, solamente, oggetto di svago intellettuale, di apprendimento, di propaganda; non è più — unicamente — lo strumento di erudizione, di scambio, di battaglie d'idee. Esso è divenuto, anche fra noi, organismo proprio d'una scienza a sé, che precipuamente lo considera nei caratteri estrinseci e ne studia la costruzione tecnica della sostanza e le relazioni con gli altri mezzi e processi di cultura, in rapporto ai multiformi bisogni dello spirito. Tanto ciò è vero che di là dalle Alpi, di là dai mari questa scienza ha istituti dottori discenti. Ché non basta accertare una scienza; bisogna darle nutrimento di mezzi diffusivi, assicurarle una sede, un laboratorio, un divenire; renderne efficaci le dottrine; positivi i frutti.

Ed è quel che già, in parte, s'è fatto a Bruxelles, a Lipsia, a Berlino, a Parigi.

Nella metropoli francese il *Cercle de la librairie* creò, a fianco delle scuole professionali tipografiche e del museo librario una vera *École du Livre*, propugnatrice d'alto perfezionamento nelle cognizioni scientifiche della biblio-tecnica. A Berlino pure esiste un istituto di tecno-bibliografia che accentra e amalgama gli studi delle arti grafiche e della tecnica libraria. Altro analogo istituto è aggregato alla *Carnegie Institution* e altro ancora a l'*International Catalogue of Scientific Literature* di Londra.

La scienza del libro, insomma, ha, omai, nelle grandi bibliopoli tedesche inglesi americane possenti organi di diffusione e di tecnico elevato perfezionamento — certamente perché presso quelle nazioni, avanti in civiltà, la biblio-tecnica è oggi considerata, tra gli studiosi, come la madrefonte di tutte le migliori attività del pensiero.

Nil novi.... dunque. E gli scrittori tutti, non solo gli eruditi, dovrebbero caldeggiare la creazione di siffatta cattedra. E specialmente gli scienziati. Niun'altra scienza, infatti, può fare a meno di quella biblio-tecnica, ed essa stessa tende già, da' suoi primi conati, a divenire il fulcro di tutti i mezzi d'indagine, di speculazione, di documentazione.

***

Scendiamo pure dagli Elisi.

Chi simpatizza con la nostra idea vuol subito sapere quali funzioni eserciterebbe la propugnata Cattedra del Libro, dato che possa sorgere e vivere connessa all'istituitosi museo.

Innanzi tutto: opera d'indagine storica intorno alla struttura del libro ed alla sua azione come strumento di divulgazione e di consultazione. E poiché tanto vi si dovrà perfezionare l'operaio studioso affinatosi nell'arte sua, quanto l'aspirante a impieghi in pubbliche e private biblioteche, quanto ancora il commesso di libreria, siffatta conoscenza storica dovrà illeggiadrirsi di comunicativa genialità, anziché assumere il tono di disquisizione filosofica.

Per esempio: fu — il libro — pietra, legno, calco argilleo, cera, bronzo, papiro, pergamena. Oggi trionfa la carta. Domani, chi sa, potremo avere il libro d'alluminio o di acciaio laminato. I sistemi e i mezzi con cui i segni vengono fissati mutano con le varie età (parallelismo storico). Ma già adesso troviamo che sono tuttora primitivi, che si potrebbe far di più e meglio. L'elettricità ci dovrebbe permettere di centuplicar la rapidità dell'impressione. La radiografia ci offrirà orizzonti nuovi. La tecnica fotografica — oggi signoreggiante su ogni sperimentazione — pure.

Dalle assicelle ai rotoli, dai codici pluriformi agl'in-folio, dai quarti ai sedicesimi, la forma seguì passo passo le tramutazioni della sostanza. L'uomo che vive oggi del fuggevole istante già predilige l'effimero eppur possente giornale. E il giornale non ha ucciso il libro.

Ancora. Gli elementi grafici che derivano dai procedimenti ideologici delle epoche primeve (ognuna delle quali offre una ricca miniera di affinità nelle forme della scrittura); la meccanica iniziale presente futura della tipografia, con tutti i suoi fattori che vanno dalla tecnologia pura all'estetica decorativa — già fin d'ora formano oggetto di studi su per riviste e in opere tecniche; ma il pubblico colto che pur s'interessa di tanti altri argomenti scientifici, n'è lontano; manca inoltre ogni collegazione razionale perché siffatti studi non sono integrati con quelli inerenti all'indole del libro come istrumento di sapere. Qui la bibliotecnica si accosta all'arte dello scrivere e diventa ancella. Oggidì i tipografi, gli editori sentono che loro non bastano più le comuni cognizioni, e si sforzano di sempre far meglio.

Ma è ben raro — purtroppo — che per un libro, che non sia di lusso, il tipografo lavori con amore, con quel « modo giuntino — ammaestra il cantore delle Laudi — ch'è un modo musicale ». Non sempre lo stampatore cura che « lo spazio dei margini, le distanze tra linea e linea, la disposizione dei fregi, la collocazione dei segni, tutte le varie accortezze e grazie della regola medesima che conduce il musico e l'architetto a compartir gl'intervalli.... » siano osservati.

Altro vasto campo di studio per la Cattedra del libro verrebbe riserbato all'illustrazione che potrebbe dirsi un'arte a sé, decorativa, ch'esige temperamenti e virtù d'esteti quanto di tecnici. Il disegno, la fotografia, la pittura e soprattutto la fotomeccanica succeduta all'alluminatura, alla xilografia, offrirebbero opima mèsse di elevate esercitazioni sì nel campo speculativo che in quello meramente pratico.

Tutte, del resto, le esercitazioni della Cattedra sarebbero un utile, un necessario complemento del Museo del libro: utili particolarmente a quanti si sono addestrati nella industria tipografica e non intendono fossilizzarsi nei sistemi empirici. Già, com'ho detto, si hanno centri di cultura nelle riviste tecniche e nelle scuole professionali, cultura però frammentaria, certe volte anche superficiale. Manca per tutte l'ente accentratore dove sovrattutto, per via di raffinamento e di selezione la grande scienza, la grande arte del libro, com'è nazionale altrove, nazionale diventi anche per noi.

***

Ma non i tipografi soltanto beneficierebbero della Cattedra, bensì — e più — gli editori e i bibliografi.

L'industria del libro in Italia è stata finora quale l'hanno plasmata pel loro temperamento, per le loro attitudini gli editori. Però gli avveduti industriali del libro sanno benissimo che non bisogna essere alla mercé del fiuto, schiavi dei propri interessi e dei propri gusti, alla deriva secondo la concorrenza.

Un alto senso di dignità professionale deve governare l'opera loro. Inoltre i loro discendenti devono con pari abilità tramandarne la fama e la fortuna: ed ecco un nuovo prezioso contributo d'utilità offerto dalla novella Cattedra che diverrebbe per dir così un istituto tecnico di libreria, un corso teorico-pratico per i commessi librai, la vera « Scuola del libro » quale già sorse e nel Belgio e in Francia e in Germania; e che in Italia manca completamente.

Prendete questi commessi dalla praticaccia del banco e degli scaffali, parlate loro non solamente di cataloghi e di conti, ma anche dell'essenza spirituale ch'emana dall'arte del libro, fateli vivere alquanto in un'atmosfera geniale di erudizione bibliografica, alimentata da un accorto avvicendamento di esercitazioni di critica letteraria.

Ecco qui la loro merce: il libro: canto, narrazione, lezione, discorso.... Bene; ora mostriamo loro, per esempio, che due famiglie partiscono la produzione libraria: il libro letterario che tutto o quasi deve alla imaginazione, alla poesia, allo stile; e il libro di « formazione ».... E via, altri concetti: ad ogni buon libro corrisponde almeno una gagliarda idea che germoglia....

Ora, vedete, la Cattedra in questa parte del suo compito sarebbe veramente benemerita; essa infatti guiderebbe con metodi rigorosamente scientifici a conoscere il valore di un libro nei suoi elementi costitutivi e con la più assoluta obiettività.

Altra è a pubblica critica, soggettiva di sua indole, imbevuta di relatività occasionale, fine a sè stessa — altra è quella che esercita il catalogatore nel valutare la natura di un'opera per assegnarle un posto nel repertorio universale; così com'è ben altra quella posta in funzione dall'editore e dal suo segretario nell'esaminare le opere destinate od offerte alla stampa. Si potrebbe quasi dire che con questo insegnamento si reintegra l'ufficio della critica. Ma contemporaneamente si formano dei buoni produttori di libri.

Ed ancora. Esiste, per esempio, tutto un genere relativo ai problemi di proprietà letteraria, di prescrizione, di concorrenza artistica, sui plagi, sui diritti contrattuali fra autori ed editori, fondato su scarne leggi e molte consuetudini, affidato a pochi avvocati specializzati e a riviste tecnico-legali, da cui però sono quasi sempre tenuti lontani coloro che più han bisogno di conoscerne intimamente la natura: voglio dire i giovani di libreria, i direttori di tipografia, i segretari degli editori.

Orbene, chi non vede quanto sarebbe utile la Cattedra che naturalmente contemplerebbe tra' suoi programmi anche un perfezionamento giuridico?

* * *

Ma la Cattedra assolverebbe altresì un compito anche più rispondente al suo ufficio.

Per quelli che già posseggono un'infarinatura di bibliotecnica acquisita nella pratica, per i bibliofili, nel laboratorio intellettuale che si vorrebbe annesso al Museo del Libro, si dovrebbe penetrare nel vivo dei problemi di più alta cultura bibliografica, farsene fulcro e destinare alle funzioni di tale indole un complesso di applicazioni di grado superiore.

Altri, prima di me, l'Otlet, per esempio, l'ha nobilmente dimostrato. Per darne anche un'idea: l'analisi della struttura d'ogni singolo libro, l'esame degli elementi materiali e spirituali che concorrono a individuarlo, sarebbero insufficienti se con tale studio si volesse rappresentare il fenomeno bibliografico.

Che sarebbe delle nostre cognizioni sull'uomo se l'antropologia sola fosse costituita in scienza, e se dopo aver studiato l'essere umano per sè medesimo non potessimo studiarlo nella società come lo studia la sociologia?

Orbene, i libri sono come gli uomini. Formano una vasta società con infinite demarcazioni, con innumerevoli legami e dipendenze reciproche, e sarà appunto compito della Cattedra l'addestrare e perfezionare persone a renderle capaci non soltanto di produrre e raccogliere libri, ma ancora di districare l'immane aggruppio di documenti che la stampa e i processi affini offrono giorno per giorno agli studiosi e al gran pubblico.

Certo, se già ai tempi del Marucelli, che in testa al suo classico catalogo vergò ammirato: *Mare magnum!*, l'abbondanza delle opere da conoscere, da classificare era tale da far fremere il più dotto e il più paziente dei bibliografi, figuriamoci adesso, dinanzi l'enorme produzione internazionale che ogni dì più dilaga!

Eppure il più vasto campo di studi, il più immanente alla Cattedra del Libro sarebbe precisamente quello dei repertori bibliografici e delle statistiche, di cui necessitano e le biblioteche e i grandi commercianti di libri. Qui la scienza del libro si eleva a una funzione più nobile insieme e più essenziale al suo fine. Ogni attività scientifica porge infatti a quella bibliografica il suo contributo di organizzazione sistematica di fatti, d'idee e di deduzioni per attingerne a sua volta nella produzione comune.

La classificazione enciclopedica dei prodotti editoriali riveste pertanto un'altissima funzione d'istituto accentratore e discentratore conca e zampillo assieme, da cui si deriva la cooperazione universale degli spiriti pensanti.

Attualmente — e senza far torto ad alcuno — la professione del bibliografo, empirica di sua natura, e certo non molto rimunerativa perché richiede un troppo lungo tirocinio, ha prodotto soltanto dei catalogatori anche provetti, ma spesso di quella virtuosità materiale celebrata dal Verne, incapace di distinguere una categoria speciale di discipline, ma espertissima (avutane la chiave) nel darne tutta la classificazione convenzionale.

Altri, quasi direi col Loria, abili nelle statistiche e nella meccanica distribuzione dei vari aggruppamenti di studi, profondono in indagini retrospettive, in astruse documentazioni tesori mentali che ben più fruttuosamente potrebbero rivolgersi ai sostanziali problemi bibliografici, spesso così gravidi di deduzioni in ogni ramo dello scibile da costituire unico fondamento della filosofia delle scienze.

Quella che dovrebbe consistere in pura materialità della scienza del libro è invece considerata come parte essenziale; e noi vediamo per tal fatto nelle pubbliche biblioteche e presso i magni editori — salvo, ripeto, le doverose ma rade eccezioni — degli abili manipolatori di elenchi e di schedari, dei capaci distributori e conservatori, dei discreti compilatori di cataloghi dotati di mnemonica eccellente. Ben pochi però sono forniti di quella agilità e genialità di spirito che solamente uno studio coltivato a regola di scienza può procurare.

La stessa assegnazione d'un'opera d'ingegno, fra quelle che compongono una collezione, a un gruppo distinto e indivisibile di attività, se non è retta da una norma dedotta da scienza, non sarà mai che una facoltà manchevole d'ordine e di criterio. E la classificazione generale e speciale nei Cataloghi di librai e di biblioteche, che — pure — è uno solo dei momenti della Scienza del libro, assorge quasi a suo peculiare scopo, quando vi domini un sistema scientifico, una unicità razionale, armonica; perchè allora si raggiunge appunto ciò che a molti fra noi ancora appare un'utopia e ch'è, in sostanza, il fine supremo della Cattedra del libro, l'universalismo di tutte le scienze e di tutte le arti, la cooperazione mondiale nella cognizione dei prodotti dell'ingegno.

Fin qui i bibliografi e i cosiddetti «grafici» troppo vissero appartati. Si accostino agli scrittori d'arte e di scienze e vivano la vita collettiva!

* * *

E si dirà, infine: la cattedra, va bene: ma chi dovrà dirigerla, dove trovare i docenti idonei?

Mi limito per ora a porre l'idea. Chi scrive non ha velleità alcuna di coprire docenze. Ma anche in Italia non mancano menti dotte, esperte in materia, lucide di pensiero, aperte al progresso.

Frattanto si potrebbe promuovere una cosiddetta *inchiesta* fra' letterati, scienziati, bibliografi, tipografi, editori sulla opportunità di una Cattedra del Libro in Italia, affinchè l'industria libraria, l'arte della stampa, la scienza del libro, che in altri Stati hanno vasto sviluppo in grazia appunto degli alti studi cui son sottoposte, anche fra noi non tardino tropp'oltre a dar lustro alla patria.

E. D. Colonna.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Un libro di un editore non capita tutti i giorni. Il calzolaio ha abitualmente le scarpe rotte, i medici soffrono spesso di fegato, il letterato scrive con una penna arrugginita e gli editori non compongono libri. Questa è la regola, la quale ha naturalmente le sue eccezioni, ma se, in generale è raro che un editore faccia gemere i propri torchi per sè medesimo, è ancor più raro che faccia, per un suo proprio libro, gemere quelli degli altri. Questo ha fatto Piero Barbèra accogliendo l'invito dell'editore Formiggini di Genova per un «profilo» di Giambattista Bodoni. Scambio di cortesie tra editori d'oggi per onorare un grande editore passato. Non si potrebbe esser più «omogenei» di così.

Di Giambattista Bodoni ricorre quest'anno il centesimo anniversario della morte, e Saluzzo come suo paese natale, Torino come capoluogo della sua terra, Parma come città che del Bodoni vide la maggior gloria, si apparecchiano a degnamente commemorarlo. Pubblicazioni bodoniane perciò, da qui a settembre, se ne vedranno diverse, ma sarà difficile che in egual numero di pagine — men di ottanta — si raccolga da altri maggior copia di variate e vagliate notizie, si delinei più chiaramente la figura morale, civile e artistica del Bodoni, si parli con maggior competenza e con maggiore acume dell'arte sua e tutto ciò si faccia con più semplice ed elegante discorso di quel che il Barbèra ci offre in questo suo volumetto.

Cominciando dal ricordare come il Bodoni appartenga ad un ramo della tipografica famiglia dei Giolitti, dalla quale (oh, pericolante nostro intervento alla mostra di Lipsia!) anche Giovanni Giolitti discende, seguendo poi il giovane tipografo nei suoi primi tentativi, accompagnandolo a Roma nella stamperia di *Propaganda fide*, e via via narrandone la laboriosa e gloriosa vita fino ai fasti delle edizioni Crisopolitane, ha fatto il Barbèra vera opera di storico diligente, al quale non è mancata l'avvedutezza di porre e far muovere la figura del Bodoni nell'atmosfera del tempo suo, mettendolo, come ei vi fu, a contatto con i sovrani e con i maggiori potenti del tempo.

Quanto alla parte critica, un elenco completo delle edizioni bodoniane, illustrato dagli attacchi che vennero loro d'oltr'Alpe e delle gloriose difese che provocarono, e una serena disamina dei criteri seguiti dal Bodoni nell'arte sua e dei canoni, invero un po' indeterminati, che egli ci lasciò, fanno del volumetto del Barbèra non che una ben riuscita pubblicazione di occasione, un'opera alla quale potrà ricorrere con certo beneficio chiunque si occupi della storia dell'arte tipografica.

Ma quello di cui non sapremmo abbastanza lodare il Barbèra, è uno spirito di bella e sana italianità che pervade ed anima tutto il volume, e col quale, di fronte a tante strombazzate glorie straniere, ci rivendica all'Italia il vanto di aver nato e ospitato degnamente per tutta la vita questo glorioso rinnovatore della tipografia. Merito che gli venne ben riconosciuto, lui vivente, dall'Alfieri il quale sopra il suo esemplare di un libro stampato dall'*insuperato* Didot, di proprio pugno scrisse:

> Questa, egregio Bodon, che invan si attenta
> di pareggiare tue maniate stampe,
> questa, più ch'altra il tuo primato ostenta.

Giusto omaggio del grande artigiano, perchè se il Bodoni non fu un precursore dei tipografi patriotti, a cui tanto deve il Risorgimento nazionale, fu italianissima l'opera sua di artista: egli sollevò l'arte italiana al di sopra di quella degli altri paesi, e al tempo che in Italia tutto era francese, dette il vero insuperabile modello del libro italiano.

* * *

Al Monastero delle Clarisse in Monticelli, celebre e per la sua rinomanza, come quello che subito venne dopo San Damiano, e per avere ospitato Piccarda Donati, ha dedicato un diligente studio il padre Zeffirino Lazzeri, narrandone le vicende da quando fu fondato a meno di un miglio fuori porta San Frediano, nel luogo detto anc'oggi Monticelli — e fu fra il 1217 e il 1219 — a quando nel 1277 fu traslato sui colli di San Gaggio, ove appunto avvenne il brutale rapimento della sorella di Corso Donati; a quando fu disfatto nel 1529 per le difese dell'assedio; e poi ristabilito in via dei Malcontenti fino alla soppressione francese; finché ora, dopo altre e varie vicende, ne rimane quasi soltanto la tradizione o il ricordo nel Convento delle Clarisse di Santa Maria a Coverciano. Ma più della lunga storia del Monastero, ci interessa l'ipotesi fatta dal Minorita che Avegnente di Albizo — la quale ne fu la prima abbadessa — fosse figlia di Albizzo di Renaldo Amidei, e fosse la rifiutata da Buondelmonte, e quindi l'innocente causa delle secolari stragi. Forse ella cercò pace — tra tanto sangue — nella dolce chiostra, ove posavano le ire di parte, se donne dei Bocolari e dei Fifanti vi stavan con quelle dei Buondelmonti; se più tardi Piccarda Donati vi pregava accanto a Meliana de' Cerchi; se dopo la congiura dei Pazzi, Caterina di Iacopo Pazzi — dissotterrato dalla canaglia, strascicato per via e gettato in Arno — vi amava di affetto filiale Filippa di Giovenco de' Medici, allora abbadessa del monastero. Pel quale lavorarono gli artisti più celebri, dai Robbia e dal Ghirlandaio, al Perugino ad Andrea del Sarto al Cigoli, nonché l'infaticabile Neri di Bicci, del quale l'autore ricorda due opere finora ignorate, ordinategli dalle Clarisse di Monticelli.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Ulivi, gerente responsabile

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

MASACCIO — *Nella Cappella Brancacci*, ROMUALDO PÀNTINI — *Inno a Masaccio*, ANGIOLO ORVIETO (25 ottobre 1903).

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il «Riposo» di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

ENRICO PANZACCHI — DIEGO GAROGLIO — *La benevolenza critica di E. Panzacchi*, CORRADO RICCI (9 ottobre 1904).

ENRICO IBSEN — *I drammi nordici*, E. P. PAVOLINI — *Ibsen in Italia*, DOMENICO LANZA — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO (3 giugno 1906).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

CESARE LOMBROSO — SCIPIO SIGHELE — *La nuova scuola di Diritto Penale*, GIOVANNI ROSADI — *La teoria del genio*, MAFFIO MAFFII. ALFREDO ORIANI — ADOLFO ALBERTAZZI. (24 ottobre 1909).

VITTORIA AGANOOR — *Versi*, ANGIOLO ORVIETO — MRS. EL. G. ROVETTA — *Il romanzo e il teatro*, MAFFIO MAFFII. (15 maggio 1910).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, * — *Cavour e il «popolo»*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, Ian. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1912).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte) NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 19 numeri L. 4,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 32 — 10 Agosto 1913 — Firenze

SOMMARIO

MAZZINI E GIOBERTI IN UN LIBRO POSTUMO DI E. SOLMI

Proprio negli ultimi giorni di luglio dello scorso anno Edmondo Solmi a 37 anni era strappato alla vita. Aveva consegnato poco prima il manoscritto del lavoro *Mazzini e Gioberti* all'editore; ed il libro esce ora per cura del fratello dell'estinto, Arrigo Solmi.

Non solo a me, che conobbi negli anni di vita studentesca Edmondo, e che ho sempre ammirato l'ingegno e il sapere dei due valentissimi fratelli, ma a chiunque legga la prefazione di Arrigo Solmi, sanguina il cuore alle parole e alle lagrime di quel fratello.

Edmondo Solmi insegnava nell'Università di Pavia storia della filosofia. Era uno storico del pensiero italiano: dai campi del Rinascimento, in cui aveva raccolto ricca mèsse, era venuto a quelli del Risorgimento. Era un nazionalista, nel significato più bello della parola; era convinto che anche alla filosofia, come a molte delle scienze morali, convenisse serbare il carattere nazionale senza rifiutare peraltro i buoni frutti della speculazione straniera.

Vincenzo Gioberti aveva attirato l'attività del Solmi in questi ultimi anni. Il Gioberti, esaltando con l'impeto della sua fede le energie nazionali, reagiva alla lunga preponderanza straniera, e si collegava alle tradizioni della filosofia italiana e a quei grandi del Rinascimento, che il Solmi aveva studiato.

Nella storia del pensiero filosofico il Solmi ha quel senso storico che a molti storici della filosofia manca, egli cerca la spiegazione di quel pensiero, non illustrando soltanto un sistema nei suoi rapporti con altre teoriche, ma ricercando nella vita del filosofo gli elementi di spiegazione. Non una fredda opera descrittiva, ma una penetrazione intima che sorprenda la genesi del pensiero per misurarne il valore. Con questi criteri è condotto l'ultimo libro del Solmi sul Gioberti.

***

Nella Biblioteca Civica di Torino giacevano diciannove grossi volumi senza numerazione di pagine e di volumi. Contenevano estratti di letture, pensieri, appunti del Gioberti. Erano noti, ma il loro disordine allontanava lo studioso: nessuno prima del Solmi aveva tratto largo tesoro da quella materia. Dopo tre anni di studio il Solmi riuscì a dare ordine a quella confusa miscellanea, fissò le date dei varî documenti, ricongiunse le fila del pensiero del filosofo, ricostruì da frammenti una pagina nuova della vita e del pensiero del Gioberti. Dal 1909 al 1912 l'attività del Solmi fu mirabile; raccolse e pubblicò le *Meditazioni filosofiche* del Gioberti che spiegano la genesi del sistema giobertiano dal 1822 al '25, pubblicò tre trattati inediti, molte lettere e frammenti del filosofo, scrisse varî articoli sull'opera filosofica e politica, e compose infine il libro *Mazzini e Gioberti*.

La bibliografia degli scritti giobertiani del Solmi dal 1909 al 1912 sembra segni piuttosto il lavoro di tutta un'esistenza. Quel catalogo non si può leggere senza una forte stretta al cuore, e la medesima impressione riceve chi legga quest'ultimo libro, che è una nuova, calda e vigorosa aggiunta alla storia del Risorgimento.

Nel giudicare il valore dell'ultimo libro del Solmi la devozione alla memoria dell'estinto non turba la serenità della critica. E dirò subito che il titolo se è suggestivo, non è forse altrettanto felice.

È vero: «La storia d'Italia — come nota il Solmi — nel ventennio dal 1830 al '50 è imperniata intorno a due grandi nomi». L'idea italiana, scrisse un arguto scrittore nel '47, fino adesso si chiamava Mazzini, oggi si chiama Gioberti.

Sono dunque due fasi di un fenomeno storico; la qual cosa rende difficile, o per lo meno non molto naturale e spontaneo il processo di riavvicinamento, di colleganza o lo studio dei contrasti. Che se fino al '32 non mancano i punti di contatto tra la giovinezza del Gioberti e quella del Mazzini, e il Solmi ha saputo con senso artistico, oltreché storico, cogtierli e rappresentarli; dal '32 in poi, lungo quel ventennio fissato dallo scrittore, si tratta di un antagonismo continuo, che prende forme diverse. Poiché non è, come s'indugia a dimostrare il Solmi, solo divario di metodo ma d'ideali.

La questione di metodo ad ogni modo ha qui tale importanza, che costituisce una differenza sostanziale, ed è causa di gravi e diversi effetti. Certamente Mazzini e Gioberti avevano fede di apostoli, e, Mazzini forse ancor più del Gioberti, avevano entrambi comune la speranza della grandezza d'Italia, ma la comunanza di questi ideali congiunge non solo quei grandi, ma molti della schiera dei pensatori e dei martiri del Risorgimento.

Volendo seguire contemporaneamente, come il titolo comporta, l'opera del Mazzini e del Gioberti, l'autore si trova di fronte allo studio di un continuo contrasto di forze: magnifico argomento, ma se è possibile per un breve periodo, non lo è per tutto il tempo della vita dei due personaggi; l'economia delle parti del libro non può sempre armonicamente essere osservata, e spesso la trattazione si svolge su uno dei due personaggi. Più che di «Mazzini e di Gioberti» l'autore in realtà tratta del Gioberti. Del pensiero politico del Gioberti il Solmi spiega minutamente la genesi e le fasi, non così del Mazzini.

***

Le osservazioni non scemano pregio al libro che anzi direi a confutare le osservazioni stesse stanno le pagine del primo capitolo, efficacissime: la giovinezza dei due personaggi si prestava benissimo al confronto; i punti di contatto non sono pochi, l'autore ha penetrato nell'animo di quelle due fiorenti giovinezze.

«Entrambi subirono nella prima educazione l'efficacia potentissima della madre, e portarono poi attraverso alla vita nelle tristi e liete vicende il culto dell'angelo che aveva loro dato l'esistenza terrena.... Come il Mazzini il Gioberti, quando cominciò a pensare all'Italia, era ardente repubblicano». Il Solmi, ricordando le Miscellanee giobertiane, edite dal Massari, dimostra con la scorta degli autografi, come l'editore abbia tralasciato tutti quei passi, e sono innumerevoli, che dimostravano i sensi apertamente repubblicani del giovane chierico. Tanto il Gioberti quanto il Mazzini seppero dai libri trarre argomento di meditazioni sulle condizioni passate e presenti dell'Italia e dell'Europa e sugli indirizzi probabili dell'avvenire. Entrambi ebbero fin da principio ascendente e seguito tra la irrequieta e tumultuante folla degli studenti. Ed è finalmente notevole il fatto, che tanto il Gioberti, quanto il Mazzini subirono quasi contemporaneamente una profonda crisi di coscienza, da cui sia pure in forma diversa uscirono ravvicinati da una gran fiamma di fede.

L'esame della conversione di fede del Gioberti è condotto con ricchezza di documenti e con acume d'indagine psicologica. «Sarebbe un errore il credere — scrive il Solmi — che la conversione nell'animo del Gioberti fosse stata piena e risoluta. Egli stesso a questo riguardo s'illudeva. L'anima sua doveva di nuovo oscillare lungamente e penosamente tra il puro teismo religioso e le idee cattoliche che gli sorridevano fra i ricordi della fanciullezza. Nessun filosofo ebbe più penosa del Gioberti la conquista del proprio pensiero.... Lenta, faticosa, angosciante fu la formazione delle idee intorno alla religione e alla filosofia». Da quelle crisi il Gioberti usciva finalmente pieno di fede, egli ritrovava nel fondo del suo animo quella fede, che nello stesso torno di tempo anche il Mazzini ritrovava come fiaccola, che illuminò l'apostolato che l'uno e l'altro impresero per la patria.

***

Sulla fine del 1832, proprio nel tempo in cui quelle crisi della coscienza stavano per risolversi, il Gioberti leggeva i primi fascicoli della *Giovane Italia*; e l'animo suo ne fu fortemente commosso.

Il Solmi dimostra che la lettera famosa scritta dal Gioberti al Mazzini, e comparsa nel giornale *La Giovane Italia* con la data «Italia, 1834» e con la firma «Demofilo» fu scritta nel maggio 1833, prima cioè della prigionia sofferta dal 31 maggio al 30 settembre di quell'anno. Il Gioberti affermava di accordarsi col Mazzini nei tre concetti di indipendenza, di unità e di repubblica.

Fu però il Gioberti iscritto alla *Giovane Italia*? La questione è esaminata minutamente dal Solmi, ed egli conclude che il filosofo non appartenne, nè prima nè dopo il 1833, alla *Giovane Italia*.

La lettera di «Demofilo» non fu che la calda adesione spirituale di chi condivideva gl'ideali manifestati dal Mazzini.

Tristi tempi furono quelli per la gioventù liberale del Piemonte; e la storia serena non può che porre accanto agl'inquisitori dell'Austria nel Lombardo-Veneto quelli, non inferiori per crudeltà, del Regno Sardo del 1833.

Il costituto del Gioberti fu pubblicato ed illustrato dal Solmi, ed egli in una nota, citando un animoso giudizio del Brofferio sulla prigionia del Gioberti, conclude: «dai costituti la nobiltà d'animo del filosofo è di gran lunga superiore a quella dell'astuto e ingegnoso avvocato».

Alla prigionia del Gioberti seguì l'esilio. «Il Massari ha descritto il primo esilio del filosofo, in modo assolutamente falso e non rispondente ai documenti, che pure erano a sua disposizione. È una vera descrizione idilliaca quella del Massari, soggiunge il Solmi; l'esilio si presentò al Gioberti nella sua più terribile crudezza; a lui mancarono le agevolezze e i conforti di libri e di amici. «Tutte le librerie, sono parole del Gioberti, mi furono chiuse; e io mi trovai in breve così agevole lo studiare in Parigi, come sarebbe nel più meschino villaggio».

Da Parigi il Gioberti si recò a Bruxelles, dove trovò per sua fortuna amici, libri e onesti mezzi di vita, insegnando. Io credo che come nel pensiero politico del Cavour ebbero larga efficacia il soggiorno e gli amici della Svizzera, così, e sarebbe argomento degno di particolare studio, ebbero influsso sul pensiero politico del Gioberti la dimora e gli amici del Belgio.

A Bruxelles il Gioberti si era recato sulla fine del 1834: era già avvenuta l'infelice spedizione di Savoia, che alienò dal Mazzini gli animi di molti amici. «Nel momento medesimo — scrive il Solmi — che il Mazzini s'immergeva nelle tenebre angosciose del dubbio e del rimorso, il Gioberti cominciava ad intravvedere la luce serena delle ferme convinzioni religiose e politiche».

La lettera del 25 settembre 1834 del Gioberti al Mazzini segna il primo momento del distacco dell'uno dall'altro, e segna il principio di un nuovo indirizzo politico nello svolgimento del pensiero italiano: «L'idea italiana in addietro si chiamava Mazzini, adesso si chiama Gioberti».

Le condizioni economiche della società in allora, lo sviluppo della borghesia, le riforme di carattere agrario e sociale, il desiderio di pace e l'esperienza dei moti rivoluzionari, tutto concorre alla trasformazione degli spiriti liberali; il Gioberti seppe cogliere mirabilmente il segreto dei nuovi bisogni spirituali, e se ne fu l'interprete migliore. Nel suo esilio, il Gioberti, repubblicano, si convinse che per dare all'Italia l'indipendenza, l'unità e la libertà occorreva sacrificare gl'ideali soggettivi ed individuali repubblicani. Per fare la patria — pensava il Gioberti — occorreva disfare tutte le sètte, e la repubblicana era ritenuta anch'essa una sètta.

«Nel Gioberti — così conclude il Solmi — il genio del filosofo s'inchinò alla maestosa necessità dei fatti, nel Mazzini il genio del politico riman sordo alle voci variate delle cose. Il Gioberti nella sua incongruenza fu più utile alla causa nazionale, il Mazzini nella sua più irrevocabile coerenza (bisogna confessarlo) fu più grande. All'uno vada la nostra riconoscenza, all'altro la nostra ammirazione».

***

La seconda parte del libro del Solmi abbraccia il decennio dal '38 al '49, dalla pubblicazione della *Teorica del sovrannaturale* al secondo esilio del Gioberti.

Non è possibile riassumere: del resto è questa la parte più nota della vita del Gioberti. Le idee filosofiche e politiche, dal periodo difficile di preparazione, hanno preso forma concreta col *Primato*; e quelle idee diffuse in Italia nelle varie classi sociali, ebbero, è noto, un'efficacia grandissima.

Gli autografi inediti portano tuttavia luce nuova anche in questo periodo e dimostrano, cosa non molto nota, che la fede unitaria del Gioberti non fu mai smentita nè prima nè dopo la composizione del *Primato*. «Genio eminentemente piemontese e pratico il filosofo, nota il Solmi, pensava che la confederazione degli Stati italiani sotto la suprema autorità del papa, libererebbe il paese dalla dominazione straniera, e lo addurrebbe alla libertà, e in seguito — mediante la caduta del potere temporale del papa — alla unità».

Il 25 aprile 1848 tornava in Italia il Gioberti e diciotto giorni prima era tornato il Mazzini. Il libro del Solmi segue a questo punto le relazioni tra il Mazzini e il Gioberti: l'abboccamento di Milano, la tregua fissata, i contrasti ben presto seguiti, le animosità dell'uno verso l'altro, i danni che entrambi procurarono a sè stessi e alla causa italiana. E lo scrittore conclude. «Il loro ritorno fu nocivo. Questi due uomini che dovevano diventare i capi delle due opposte fazioni degli Albertisti e dei repubblicani, che dovevano essere assunti quasi contemporaneamente al più alto posto: l'uno a presidente del Consiglio di Carlo Alberto, l'altro a triumviro e direi dittatore, dovevano pure quasi contemporaneamente volgere di nuovo il piede sulla via dolorosa dell'esilio, lasciando dietro di loro non solo la rovina d'Italia, ma un lungo strascico di recriminazioni, d'invettive, di odî».

A chi spetta dei due maggiore responsabilità? Il Solmi, benchè ammiratore del Mazzini, non risparmia un severo giudizio sull'opera del Mazzini a Milano nel '48; nè credo che il giudizio severo sia inesatto. Il Mazzini non solo a Milano, ma a Roma dimostrò di non avere vera attitudine per la politica pratica.

A Milano, lo afferma uno storico insospetto, il King, «fu un costante incoraggiamento allo spirito di parte, che ebbe non poca responsabilità nella mala fortuna dell'esercito».

Quanto al Gioberti, a me sembra che anche egli non avesse attitudine alla politica pratica, nè credo, diversamente dall'opinione del Solmi, che l'intervento in Toscana voluto dal Gioberti, ministro «avrebbe impedito la denunzia dell'armistizio di Milano, rimandato ad altro momento la ripresa delle ostilità con l'Austria, ed evitata perciò la disfatta di Novara».

La via dell'esilio fu ancor più dolorosa al Gioberti nel '49: ma egli rivela allora ancor meglio l'adamantina tempera del suo carattere. Rifiutò sdegnoso sussidî, commende, decorazioni.

Il suo sdegno gli dettò aspre parole verso lo stesso Vittorio Emanuele: «È passato, Sire, il tempo in cui il Racine e i Vauban morivano di dolore per avere ricevuto uno sguardo bieco dal principe. Oggi il prestigio della monarchia è spento; e le disgrazie di corte, non che tornare a disdoro, si recano a laude.... Se io posso citar me stesso.... io non sono mai stato sì bene e colla stima dei buoni che dappoichè.... Grazie, Sire, mi avete prolungato la vita».

I puntolini sono del Solmi, nè so perché anch'egli abbia imitato in questo il Massari. Il Gioberti era stato nel maggio del '49 ingannato da ministri del re, che lo avevano, con il pretesto di onorevole incarico, allontanato dal Piemonte. Era legittimo che nel suo fiero sdegno coinvolgesse ministri responsabili e sovrano irresponsabile.

Niccolò Rodolico.

Il Guglielmotti e la Crusca

Tra pochi giorni Civitavecchia assolverà ufficialmente l'obbligo di riconoscenza che ha verso un dei figli suoi più gloriosi, e il ricordo marmoreo decretato al padre Alberto Guglielmotti, sebbene inaugurato un anno più tardi di quel che doveva essere — il Guglielmotti nacque nel 1812 e le onoranze centenarie dovevano difatti aver luogo l'anno passato — sorgerà nella piccola vecchia gloriosa città marinara come uno dei più meritati e, speriamolo in questo momento di rinascente dignità nazionale, come uno dei più significativi.

Qual nobile tempra di carattere, quale ardente spirito marinaro e soprattutto qual vasto inesausto tesoro di sapere possedesse l'illustre domenicano, disse già su queste colonne l'anno scorso, quando il centenario della sua nascita si compiè, A. V. Vecchi, che fu il discepolo suo più caro e più glorioso, mettendo in bella evidenza come l'opera sua di storico della marina singolarmente si illuminasse in quei giorni nei quali le nostre navi cercavano ancor per i mari d'oriente la flotta di quel che il Guglielmotti chiamava il «nemico naturale» di Roma. Il Vecchi rievocò allora con deliberato proposito la figura del maestro compiutamente in quel che essa ebbe di più nobile, di più caratteristico e di più fervidamente italiano, lasciando ad altri il compito di ricercare nei particolari delle opere di lui nuovi documenti della sua grandezza, e di esortare gli italiani a conoscerne ed a seguirne gli ammaestramenti, affinché la nostra lingua e il nostro mare, le due cose che il Guglielmotti sommamente conobbe ed amò, si avvantaggino compiutamente del suo genio naturale e della operosità di tutta la sua vita.

Per questo io, che, se molto meno dell'amico Vecchi e del suo maestro ne conosco, quanto l'uno e l'altro amo la lingua e il mare d'Italia, penso che sia opportuno oggi riprendere il discorso del Vecchi e rinnovare il meritato omaggio al Guglielmotti, che la sua città festeggia, riaprendo il suo «Vocabolario marino e militare», per incitare tutti coloro, i quali per dovere d'ufficio o per piacere si occupano della lingua nostra e hanno cuor d'italiani, a farne tesoro. E sa Dio se ce n'è bisogno!

Tra tutte le attività nazionali è certo la marinara una delle più lontane dalla letteratura e dalla filologia: la nostra lingua, che ha sorprendenti dovizie di vocaboli per ogni arte più minuta, va ogni dì più dell'altro, per quel che riguarda la terminologia marina, prendendo in prestito a levante, a ponente e a settentrione, specialmente a settentrione; i nostri lessicografi e i nostri filologi, chiusi nelle lor sale e nelle lor biblioteche, dove del mare non che le parole, nè pur penetra la memoria, si passan l'un l'altro le inesattezze e gli strafalcioni che in materia marinara hanno trovato nei vocabolari e nei vocabolari perpetuano; i letterati, quando del mare hanno la bontà di occuparsi, usan vocaboli di maniera, vieti, inefficaci, scoloriti e barbarici, e il popolo delle spiaggie, la «gente di mare», porta sulle navi la ignoranza appresa nelle scuole e rompe e corrompe e disperde gli avanzi di un tesoro linguistico, che fu copiosissimo e gloriosamente nostrano, ma che i dotti non hanno saputo conservarci.

***

Un giorno — si racconta — l'Accademia di Francia era in seduta per il Gran Dizionario. Si era alla voce *écrevisse*, e, dopo una lunga discussione, ci si era finalmente accordati per definire l'animaletto che ha l'onore di averla per nome «petit poisson rouge qui marche à reculons». Ma v'era ancor qualche dubbio nell'aria, e il presidente, vedendo da una porta aperta passare per l'atrio il gran Cuvier, lo fece chiamare, e gli sottopose la definizione raggiunta.

«Parfait — rispose il Cuvier. — Seulement, l'écrevisse n'est pas un poisson, n'est pas rouge, ne marche pas à reculons».

Io non so se questo sia veramente accaduto, o se l'abbia inventato quel salace spirito francese che, per bocca di un noto novelliere, fa conversar bellamente tra loro in una sala della Sorbonne un ambasciatore cinese con un professore di sanscrito che gli parla persiano, ma certo sembra assai verosimile quando, sfogliando il vocabolario della Crusca, nella sua ultima edizione completa, quella finita di stampare nel 1738, ci si imbatte in una parola ben più importante di *écrevisse*: nella parola «vela».

«VELA — definisce la vecchia Crusca — *è quella tenda, che legata diritta all'albero della nave, riceve il vento*». Disgraziatamente il giorno della tornata in cui tale meravigliosa definizione fu conquistata alla scienza, nessuno passò per l'atrio dell'Accademia fiorentina, il quale agli adunati facesse noto che la vela non è «una tenda», che non è «legata all'albero» e che se «riceve il vento» — quando c'è — questo non è sufficiente ad indicarne l'ufficio propulsore. E questa perla di definizione passò da quel della Crusca in altri vocabolari, compreso quel del Fanfani, per tutte le edizioni anteriori alla pubblicazione del vocabolario del Guglielmotti (1889); ed insieme con essa altre gemme della medesima acqua sulle quali non sarà inutile lasciar cadere un istante lo sguardo.

Ecco, per esempio, due parole di lingua viva, vivissima e della massima importanza non solo per i poeti — che talvolta le adoprano senza sapere che dir si vogliano sol perché forniscono due rime eleganti — ma anche per i marinai, perché la mala cognizione d'una desse potrebbe bastare a mandare il bastimento a picco: ORZA e POGGIA. Fortunatamente i marinai non hanno dimestichezza con la Crusca, poiché se dovessero mai ricorrere al suo Vocabolario per intenderle, troverebbero che esse son definite, relativamente, «*quelle corde che si legano nel capo dell'antenna del naviglio, da man sinistra la prima e da man dritta la seconda, e perciò vogliono ancor significare il lato mancino e il lato diritto di tutta la nave*», mentre non v'è mozzo per quanto recente e ignorante che non sappia essere *orza* e *poggia* termini relativi (e non assoluti come sono *dritta* e *sinistra*), significanti l'una non mai e l'altra non più oggi delle corde (ché le due buone all'ufficio chiamansi *mura* e *scotta*, *scotta* di sotto vento e *mura* di sopra vento), ma sibbene e sempre e dovunque due «direzioni», la prima quella della parte onde il vento ha origine, la seconda quella della parte verso la quale il vento soffia; così che se il vento spira da destra ancora *orza* è a destra e *poggia* a sinistra, precisamente il contrario di quanto afferma la Crusca. Inutile dire che anche questa definizione passò di peso nei vocabolari minori, e nelle solide edizioni del fedele Fanfani precedenti al vocabolario del Guglielmotti.

Ed ecco ora, ultima della vecchia Crusca e più bella di tutte, la definizione di una parola per la quale non si può neppure recare a scusa ch'ella sia strettamente marinara, poi che ricorre ad ogni pagina d'ogni libro e in ogni discorso: «ONDA». La Crusca, solita edizione, la definisce: «*parte d'acqua.... che ondeggia*», e la tautologica sicumera dell'estensore appar questa volta tale che perfino il fedel Fanfani l'abbandona e ne conia un'altra ancor più peregrina: «onda: *acqua in moto*», così che, fino a quando non si fermi a mezz'aria, la pioggia è onda, onda è la piana limpida acqua di un fiume che se ne va per lenta correntia, onda è, se non s'intasin gli sgorghi, l'acqua più o men tersa che passa dentro le fogne....

Ma questa è acqua passata.... *onda*, come direbbe la Crusca, però che gli esempi portati

son tutti della edizione del 1738, la quale gode della più facile e più efficace delle attenuanti; e siccome prendersela con i morti è ingeneroso, ho voluto citarli più come dilettevoli curiosità, che come addebiti alla vivente ma rinnovata Accademia.

Per altro, ove si passi dalla vecchia alla nuova edizione, cominciata nel 1866 e tuttora in corso — in lento corso — se intorno alle quattro parole testé citate, che si trovano tutte a cominciar per lettere non per anco raggiunte, si può esser certi che un giorno o l'altro verranno in luce ben diversamente abbigliate, non si può dire che né pur qui la marineria abbia a trovarsi compiutamente soddisfatta.

Invano infatti nei volumi fino ad ora pubblicati, e specialmente in quelli editi prima del vocabolario del Guglielmotti, invano tra la lettera A e la M, che è l'ultima di mia conoscenza, vi cercherebbe la deserta marineria molti de' vocaboli che ella ha più in uso e senza dei quali ben difficile le sarebbe condurre in porto suoi legni. So bene che taluni tra essi sentivan forte d'oltr'Alpe o meglio d'oltre mare, e bene ha fatto la Crusca a lanciarli nel vaglio; ma non di tutti era così, perché *alleggio, bigotta, bitta, bozzello, bovo, bilancella, chiglia, fiocco, grattile, imbando, drizza, lapazza, mura*, ecc., che mancano nella Crusca, sono ormai consacrati dall'uso e taluno fin da' buoni scrittori di cose marinare e addirittura da' classici, e son talvolta (chi lo crederebbe?) adoperati dalla Crusca stessa e dal fedel Fanfani a spiegazione e a definizione d'altri vocaboli. D'altronde poi, qualora le provenienze dubbie di tali voci non ne avessero consentito la consacrazione, bisognava trovar loro dei fratelli più puri (è stato fatto, s'io non erro, solo per *chiglia*, che la Crusca sostituisce con *colomba*, voce che del resto taluno teme più dialettale dell'altra) i quali ne facesser le veci. Che direbbero gli accademici di un capitano, che trovando le sentinelle dormicchianti o infreddolite, le togliesse dai posti senza mettercene altre?

Così pure invano la infelice marineria cercherebbe nei volumi già composti il significato «marinaro» di parole che ne hanno vari altri, tutti diligentemente raccolti e registrati, fuor che quello che ad essa conviene. *Braccio*, per esempio, è voce che dà luogo a quarantotto paragrafi, nei quali sono degnamente e debitamente presentati tutti i bracci e tutte le braccia delle cose che ne hanno o che sembrano averne: bracci della croce, della stadera, dei fiumi ecc. ecc. tutti fuorché i *bracci dei pennoni*, che pur sono, poveretti, sì bene in vista e sì indispensabili; la medesima sorte ha *massa*, ed anche questo vocabolo è ricco di ben trentatré paragrafi, nei quali han luogo le masse del comando, quelle del baldacchino, quelle dei donzelli comunali, quelle dei pittori, quelle dei calzolai, quelle dei tipografi, quelle delle seggiole, quelle di San Giuseppe, ecc. ecc. ecc., ma manca, inesorabilmente manca, *la massa della randa*: e siccome alla lettera B la Crusca non registra *boma* né *bome* (1), altro nome d'origine nordica, ma molto in uso a significarla, quella grossa verga, che partendo dall'albero di mezzana si stende verso poppa e regge la linea di scotta della più gran vela aulica poppiera, per la Crusca non esiste. Nello stesso modo è trascurato il significato marinaro delle parole *fiocco, freccia, manovra* (che non è soltanto «*l'operazione* ecc.» registrata dalla Crusca, ma il nome dei vari gruppi di cordame), ecc. ecc.

Più invano ancora la sconsolata marineria, — se pur nei volumi della recente Crusca trovi registrato il vocabolo o notato l'uso che ha sul mare — vi cercherebbe quasi sempre nella definizione quella precisione e quella chiarezza che sole possono dare un'idea sicura della cosa significata o definita. Per la quale ultima menda mi sia lecito addurre alcuni esempi distesi, che scelgo tra parole del più largo uso: «bordo», «brigantino», «goletta».

«Bordo — definisce la Crusca (vol. II, anno 1866) — *tutta quella parte del vascello che dai fianchi sta fuor dell'acqua*». Per la quale presentazione, — senza contare che «vascello» è una parola specifica e come tale da escludersi nel definire e significante cosa ... che oggi più non esiste, e passando ancor sopra a quello «star dai fianchi fuor dell'acqua» che non si sa qual cosa significhi, perché una parte dei fianchi sta anche «sotto» l'acqua — noi non abbiamo più il diritto di ritenerci a bordo ogni qual volta, scesi sotto coperta, ci si trovi più in basso della linea di galleggiamento. Le macchine dei piroscafi, per esempio, non sono più a bordo, come non vi son più le merci delle stive, né le dispense medesime, così che sui bastimenti della Crusca non si può mangiar altro che i pesciolini presi con la lenza.

«Brigantino» è definito «*piccolo naviglio di basso bordo, a un sol ponte, e con tre alberi, uno di maestra, uno di trinchetto e uno di bompresso*», e non c'è male. Soltanto sfido chiunque ne veda uno veleggiar pel mare a riconoscerlo da questa definizione, perché l'estensore si è dimenticato di mettere in rilievo il principal carattere del brigantino, quello d'essere un veliero, e per di più, di aver le vele quadre; ché, se invece di averle quadre le avesse auliche, sempre con i suoi tre alberi, maestro, trinchetto e bompresso, sarebbe una «goletta». Ma lo sapete voi che cosa è una goletta per il navarca della Crusca? (vol. VII, anno 1893): «Goletta *è un piccolo bastimento a due alberi* (a tre buon navarca, a tre; se come del brigantino vuoi contare il bompresso!) «*usato così nella marina mercantile come nella militare*». Superba definizione la quale non può lasciare ombra di dubbio. Appena alcuno scorga sul mare una imbarcazione a due alberi, non ha che da farlesi sotto e da domandare: «Ehi, di bordo! siete mercantili o militari?» e.... se sono l'un de' due, non c'è da sbagliarsi: è una goletta.

Tanto valeva cader nel solito errore e dire addirittura che la goletta è quel che non è: un *cootter* per esempio, ed ospitare anche questa parolaccia nelle terse colonne del vocabolario: non vi fa forse bella mostra di sé, in quelle stesse colonne, lo scricchiolante *chifel*? E poi ci si lamenta se i marinari dicono ormai *brick* il brigantino, *schipp* la nave, e ragionan di «*pailabot*», di «*cargobot*», e d'altri simili mostri discesi dalle regioni boreali....

***

«Pigliate una mano di terzaroli alle gabbie! Molla boline! Carica sulle bugne! A riva!...».

Io non so che cosa succederebbe a un accademico della Crusca, o a un redivivo Fanfani, se la sua mala fortuna gli dovesse far sentire nelle orecchie il rombo imperioso di questo comando in una notte di tempesta. Per obbedire, e andare «a riva», si butterebbe probabilmente a nuoto, fosse anche nel cuor dell'Atlantico; ma ben so che, se difficile gli sarebbe lì per lì farsi lume fra questi termini, che appartengono alla vecchia marineria veliera, antica quanto Giasone e italiana fino al midollo, ancor più difficile gli sarà, e gli è, trarsi d'impaccio se da quelli si passi ai vocaboli necessari alle nuove e recenti forme di navigazione a vapore, a combustione interna, a energia elettrica. Io, pel mio grande amore per la vela e per la mia compiuta ignoranza della meccanica e del suo vocabolario, lascio ad altri il compito di stabilire il grado di tal difficoltà, ma purtroppo temo che dovremo ancor per molto tempo offrire, vittime inermi, i nostri orecchi a tutti gli *chassis*, a tutti i *harier* a tutti i «radiatori» di questo mondo, e contentarsi se la generosità degli stranieri ci fornisca per compassione le parole necessarie a intendersi per le vie del mare, come fino a poco fa ci forniva i due soldi necessari a sfamarci per le vie della terra.

Noi italiani, checché dica la verbosa retorica dei vari e dei *raid* dei Dardanelli, il mare non lo amiamo e non lo conosciamo ancora. Aprite il più modesto Dizionario francese, vi troverete i più minuti termini della manovra navale, che la Crusca non sogna neppure possano esistere; aprite i libri di lettura delle scuole elementari d'Inghilterra e di Germania e non vi sentirete discorso se non di mare, di navi, di tonnellaggi, di traversate, di porti. Noi del mare non ci occupiamo: ce lo rubano e non ce ne accorgiamo; sopprimiamo linee e compagnie di navigazione e nessuno se ne avvede: siamo assenti dal mare, completamente assenti.

Ed è naturale, è logico che il nostro poco amore si riveli dappertutto, nei vocabolari ancor che siano i maggiori, nella letteratura ancor che sia la migliore. Dopo il Pindemonte, bisogna arrivare al D'Annunzio e al Pascoli per trovare nella poesia italiana qualche po' di odor salino, e ancor qui, specialmente pel D'Annunzio, è odor che viene non dal mare aperto ma da poche fialette ben custodite insieme coi libri nella biblioteca. Le solite parole, più o meno errate, le solite immagini più o meno leziose e manierate, hanno fatto le spese della letteratura marinara fino ad oggi: tolti *Jack la Bolina* e uno o due scrittori più giovani veramente passionati, nessuno ha più parlato agli italiani del mare. Ah, sì, il De Amicis.... ma lui davvero che non lo conosceva il dizionario del Guglielmotti!...

Al quale torno, e torno per augurarmi due cose: la prima che il Vocabolario marino e militare sia al più presto ristampato sull'esemplare diligentemente riveduto, postillato, ampliato e corretto dall'autore, che si trova nell'Archivio del Collegio Angelico; la seconda che, essendo ormai gli occhi del Guglielmotti chiusi per sempre ai nuovi continui progressi e mutamenti delle arti marinare, il nuovo Ministro della Marina, che il mare ha dato prova di amarlo sul serio, ritiri giù da un altro archivio — quel del Ministero della Pubblica Istruzione — il decreto con cui il ministro Boselli nel 1891 bandiva un concorso per un Vocabolario di marina, pel quale una Commissione composta dei senatori Boccardo, Morandi, Del Lungo, dell'ammiraglio Bucchia e del professor Marconi stese già le norme ed il programma, che furono pubblicati nel *Bollettino del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, il 16 aprile dello stesso anno.

«La lettura di quelle norme, scriveva recentemente il Morandi, persuade subito che manchiamo tuttora di un simile lavoro, e si troverà chi lo faccia se in luogo di cinquemila lire di premio, troppo esiguo per una fatica così grave, se ne assegnino venti o trentamila».

E siccome in cinque o sei anni tale opera potrebbe agevolmente esser compiuta, il Guglielmotti, alla memoria del quale il libro potrà esser dedicato, avrà un bel monumento di più, e la Crusca potrà forse consultarlo con profitto quando arrivi a ridiscutere la parola.... «vela».

F. V. Ratti.

(1) Conviene notare che «boma» e «bome» appar veramente d'origine straniera (inglese *boome*), ma io non so se anch'essa sia propria da escludersi dalla nostra lingua, e ciò per tre ragioni: la prima che essa è ormai veramente dell'uso e la Crusca ne accetta altre che non hanno meno sapore forestiero; la seconda che la sua barbaricità si potrebbe scusare col fatto che la cosa la quale significa, insieme con la vela aulica che regge, sono di nascita nordica; e la terza che molte parole le quali vanno pel mare si accostan nelle diverse lingue e talvolta son prese per barbarismi proprio nel luogo ove nacquero.

Ne dà un esempio ottimo la voce «bolina», che molti credono derivata a noi dall'inglese *bow-line* (prua-corda), mentre invece essa si chiama ancor «borina», come fu detta dai veneziani quando la inventarono a reggar meglio la vela accanto alla bora.

E. J. DENT E L'ITALIANITÀ DI W. A. MOZART

Se l'Italia non fosse l'Italia, per quel che riguarda gli studi di storia e di estetica musicale, Edward James Dent sarebbe fra noi un nome e forse anche una figura popolare, almeno nel mondo dei musicisti e degli storici. Pensate: un inglese, poco più che trentenne, che parla e scrive l'italiano come un italiano, che conosce a fondo la nostra letteratura e maneggia, con disinvoltura, ad uso dei suoi studi, persino alcuni dialetti, quali il napoletano e il bolognese. E questo giovane studioso, che è senza dubbio il più geniale musicografo del suo paese, da dieci anni a questa parte non ha mai intermesso di frugare e rifrugare la storia musicale italiana (e particolarmente quella dell'affascinante ma ancora un po' sibillino settecento) con l'amore, con la comprensione e con la finezza di intuito che è degli storici di razza; e con una ricchezza di informazioni quali invano possiamo sperare di ritrovare mai in uno studioso italiano del presente o del prossimo avvenire.

Vive a Cambridge, quale *fellow* del Kings' College di quella celebre Università, ama la solitudine, è infaticabile al lavoro e, quando non gli bastino i libri e le musiche della biblioteca Fitzwilliam ha, per così dire, a due passi, quella meravigliosa miniera di carta stampata e manoscritta che è il British Museum. Beato lui!

Ma fortunati, di riflesso, anche noi italiani che così possediamo, per merito suo, non solo la biografia critica di Alessandro Scarlatti (1905) ma una serie ricchissima di monografie eleganti, lucide, essenziali su alcuni dei più importanti periodi e degli uomini più significativi del nostro settecento musicale.

Mi basti citare, per quanto riguarda questi ultimi anni, tre saggi pubblicati nei *Sammelbände der Internationalen Musik-gesellschaft*: il primo su i pezzi d'insieme e i finali nell'opera italiana del settecento, il secondo su l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi e su Giulio Cesare Croce, il terzo su Giuseppe Maria Buini, un librettista e compositore bolognese, abbastanza importante nella storia dell'opera buffa.

E nel *Musical Antiquary* di Oxford, una splendida rivista erudita che, sorta nel 1909 per merito del signor G. E. P. Arkwright, pare, pur troppo, destinata a morire, dobbiamo ammirare una suggestiva monografia sull'opera barocca e un finissimo studio su le cantate da camera italiane.

Ora, è naturale che al Dent mi leghi una viva simpatia: dovuta all'affinità ideale delle mie ricerche sul settecento, italiano o italianeggiante, e delle sue. Egli ha specialmente studiato la produzione vocale, a partire dal fondatore della scuola napoletana, il siciliano Alessandro Scarlatti e ha rivelato che questo grande musicista, rimasto, nella tradizione romantica e wagneriana — o post-romantica se preferite — come un operista barocco e corruttore del gusto, fu invece, e soprattutto, un grande compositore di cantate e un austero ed elegante polifonista. A lui G. S. Bach e F. Händel debbono specialmente quello che si è convenuto di chiamare il senso della forma — cosa sopra ogni altra italianissima — mentre poi ne adottarono anche gran parte dei lineamenti melodici e degli atteggiamenti contrappuntistici.

Anzi il recitativo, il grande recitativo delle cantate e degli oratori, sebbene piegato dal Bach alle movenze oratorie, e quasi *coralesche*, proprie del *melos* verbale della lingua germanica rivela, più ancora delle arie e della polifonia, il lungo studio che il grande di Eisenach aveva fatto non solo dello Scarlatti, ma di tanti altri compositori italiani.

E, a dire il vero, l'aria e il recitativo — queste due conquiste puramente italiane — non hanno mai avuto più acuto illustratore e più delicato animatore del Dent, che li ha difesi, di fronte alle declamazioni dei gravi storici tedeschi e alle ironie dei leggeri.... *chroniqueurs* francesi, nel modo migliore: rivelandone la simpatica e viva umanità, mettendone in valore, di fronte ai caduchi convenzionalismi che pur li aduggiarono di quando in quando, la vibrante sincerità di passione, la fresca vena lirica. Si deve allo squisito senso dello stile italiano che il Dent possiede, se egli può esprimersi a questo modo: «È un errore credere che tutte le opere italiane dell'epoca (1770) fossero un puro sfoggio di virtuosità. L'"umanità" dell'espressione era talora sacrificata nell'aria non al virtuosismo, ma alla "dignità classica"».

Gli operisti insomma classicheggiavano: vecchio difetto della nostra razza! Ma è meraviglioso che questa verità, così semplice e pur così profonda, sia stata enunciata da uno straniero.

E di questa umanità appassionata e di questa stessa dignità classica si impregnarono gli animi dei più grandi settecentisti stranieri.

L'italianità del settecento, che le mie fortunate scoperte nel campo della musica strumentale mi permisero di affermare relativamente alle sonate e alla sinfonia, è, del resto, riaffermata infaticabilmente, e con sempre nuove prove, per quanto riguarda la musica vocale, dal nostro autore.

È troppo naturale, dunque, che egli, in un suo recente libro su le opere di W. A. Mozart (1) affermi di nuovo — dopo i signori T. de Wyzewa e G. de Saint-Foix, ma con più intima sensibilità di costoro — l'italianità del maestro di Salisburgo; italianità attenuatasi apparentemente col maturare del genio mozartiano, ma non mai consciamente ripudiata e anzi amata e accarezzata anche in quelle produzioni le quali, come il *Flauto magico*, pur cominciarono ad affermare un teatro musicale di tempra tedesca. Il *Flauto magico* da un lato e i *Singspiele*, specie di opere comiche, dello Hiller dall'altro prepararono l'avvento dell'opera fantastica e popolaresca alla Weber. E dal Weber al primo Wagner, come è noto, ci corre assai poco.

***

Il Dent introduce subito il lettore nel vivo delle questioni da lui trattate dicendo che egli si propone, innanzi tutto, di presentare al pubblico moderno le principali opere del Mozart «quali lavori ancora viventi e vitali» e, in secondo luogo, di illustrare, col loro vibrante esempio, certi punti di vista dai quali egli intende considerare la musica in generale e l'opera in particolare.

Io terrò conto qui soltanto del primo scopo, perché il secondo mi costringerebbe a prolungare questa recensione oltre i limiti consentiti dalla discrezione; e la complicherebbe inoltre di discussioni che sono meglio adatte ad una rivista tecnica, quale la *Rivista Musicale Italiana*. Ma, per soddisfare alla inevitabile e giusta curiosità del lettore, dirò che il punto di vista estetico del Dent è quello stesso che fu già espresso, non troppo felicemente, dal Combarieu con l'aforisma: «La musique est l'art de penser avec les sons». Tuttavia, attraverso gli agili periodi, pieni di delicate osservazioni e animati talora da incisivi raccostamenti tra la parola e la musica, l'arte di pensare coi suoni finisce per diventare, per il nostro autore, l'arte di *conversare coi suoni*. E certo non si potrebbe trovare un altro detto che più suggestivamente di questo si attagliasse all'arte mozartiana. Ma ci pare che una semplice suggestione critica, per quanto elegante e avvincente, è ancora assai lontana dal costituire o dall'iniziare quel rinnovamento o quella sistemazione di valori estetici che dal Dent si vorrebbero iniziare.

Ma nessuna riserva di sorta possiamo fare per quanto riguarda il primo scopo del libro, che è pienamente raggiunto. Con l'analisi dell'*Idomeneo*, troppo trascurato sinora dai critici e pure tanto significativo, è chiarita, nel modo più efficace, la formazione del Mozart operista. I capitoli dedicati al *Ratto dal Serraglio* e alle *Nozze di Figaro*, pieni di riferimenti alla musica italiana dell'epoca rappresentata dal Salieri, dal Sarti (con *I due litiganti*) e dal Paisiello (con *Il Barbiere di Siviglia*), compiono interamente il profilo del Mozart quale profondo *sinfonista* dell'opera e, soprattutto, quale pittore di individui musicali e descrittore di caratteri indimenticabili: la Contessa, Figaro, Cherubino!

Il capitolo sul *Don Giovanni* è tutta una paziente ed elegante analisi, intesa a dimostrare l'importanza del libretto del Da Ponte, tanto disprezzato da certi critici tedeschi, e ad avvalorare una ipotesi nuova e, in verità, convincente: che l'azione comprendesse, originariamente, tre atti e che il Mozart o il Da Ponte o ambedue siano stati costretti in tutta fretta (Da Ponte lavorava in quel momento anche ad un libretto per il Salieri) a fondere i due ultimi atti in uno solo.

La critica dell'opera buffa *Così fan tutte* è un modello di critica raccontata: ossia tanto l'azione quanto la musica che la commenta vengono narrate dal critico, il quale poi le sottolinea con un umorismo veramente delizioso, nella sua contegnosa malizia.

I capitoli dedicati alle ultime opere del Mozart la *Clemenza di Tito* e *Die Zauberflöte* (il *Flauto magico*) sono poi un vero capolavoro di critica storica, di analisi estetica e di messa in valore stilistico.

***

Ma, detto questo, si è descritto a mala pena il contenuto più grosso del volume. Il quale è troppo pieno di osservazioni psicologiche, di spunti storici, di suggestioni critiche perché sia possibile sbrigarsene tanto presto.

E, per cercare di toccare più da vicino le idee centrali dalle quali le altre minori scoccano e irraggiano, come faville da una fiammata, cercherò di ridurre a due i punti di vista assunti dal Dent.

Il più importante è quello storico-estetico, relativo alla fondamentale italianità dell'arte mozartiana; e non della mozartiana soltanto.

Dice infatti il Dent — e pochi hanno, come egli ha, autorità da poter formulare e sostenere un canone storico così pieno di pericoli ... internazionali — che «i grandi musicisti tedeschi si esprimevano, inconsapevolmente, in un linguaggio musicale che era essenzialmente italiano» (pag. 18). Che anzi tutti i compositori d'Europa (pag. 19) «tentavano di far rivivere, in forma diversa e per i più svariati istrumenti, quello che essi avevano udito cantare nel teatro d'opera italiano».

«Ne segue che soltanto saturandoci dello spirito dell'opera italiana (pag. 20) noi possiamo scorgere, sotto una visuale nuova e veramente illuminante, l'essenziale poesia della musica istrumentale». Il teatro d'opera di allora era, come oggi il pianoforte, il volgarizzatore del gusto musicale. Allora si andava a sentire il cantante come oggi il pianista (e si intende che questo è assai più vero per l'estero che per l'Italia perché al di là delle Alpi la «vita dei concerti» è infinitamente più intensa che da noi). E così il Dent avvalora, con la sua grande coltura storica, la tesi che io stesso ho sostenuta: che la storia dell'opera, specialmente negli ultimi due secoli — settecento e ottocento — valga non tanto per sé stessa quanto perché il lirismo frammentario o impacciato dell'opera in musica è riassorbito dalla musica pura e vi si amplia di respiro, liberandosi da ogni costrizione verbale o drammatica.

Non sono invece d'accordo con il critico inglese quando egli afferma che, se l'aria domina tutta la musica di quel tempo, la domina non come uno schema soffocante ma come uno spirito vivificatore; e questo perché essa rappresenta «il più appassionato linguaggio musicale dell'epoca». Questa opinione è giusta in sé, ma è eccessiva la generalizzazione che egli ne fa. A me pare, intanto, che si dovrebbe dire che il *cantabile* (e non l'aria) domini la musica del settecento. Ma vi ha poi una gran parte della produzione di questo secolo — dall'opera buffa alle sonate, alle sinfonie e ai concerti di un Vivaldi o di un Tartini, di un Sanmartini o di un Platti, di un Galuppi o di un Boccherini — che si oppone assai spesso al cantabile, perché di natura *impressionistica* rispetto al contenuto musicale, e umoristica — nel senso più ampio — per quanto può rivelare di atteggiamenti, o anche soltanto di riflessi, letterari. Verissimo, ad ogni modo, che questo linguaggio musicale del settecento, benché italiano, tendesse al cosmopolitismo e che il più cosmopolita dei settecentisti sia stato il Mozart. È ottima, praticamente, la formula escogitata che nel Mozart siano da studiare tre influenze fondamentali: dell'opera italiana, della polifonia italiana e della sinfonia italo-germanica, dato che il Mozart è assolutamente l'opposto di un solitario alla Beethoven e però soggiace fortemente — almeno inizialmente — alla prepotenza e alla mutevolezza dell'ambiente. Dall'influenza formatrice del nostro polifonista e teoretico, il famoso padre Martini di Bologna, all'«ondata di romanticismo», che intorno al 1772, lo trascinò con sé lungi dalle troppo amene rive nell'arte italiana e da questa specie di *Sturm und Drang* all'affermazione, quasi puramente germanica, del *Flauto magico*, i trapassi stilistici dell'arte mozartiana sono descritti in una sintesi rapida ed elegante. Essa abbraccia e le ricerche fatte dallo stesso Dent e le altre compiute dai signori De Wyzewa e De Saint-Foix e presentate in un lavoro pazientissimo e minuziosissimo che segue la vita spirituale del Mozart mese per mese e quasi giorno per giorno.

Ma quanto più vive e più efficaci le osservazioni del critico inglese: come questa, relativa al maggior sinfonismo dell'opera mozartiana rispetto al puro melodismo delle italiane, ad esempio dell'Anfossi! «Si ha questo curioso resultato, — egli dice — che mentre nel Mozart le parti vocali, prese una per una, sono, in un certo senso, meno vocali di quelle dell'Anfossi (si tratta di due opere scritte sullo stesso libretto: *La finta giardiniera*) l'opera del primo dà un'impressione complessiva di maggiore vocalità perché questa maggiore vocalità è, in fondo, null'altro che maggiore musicalità!»

E qui abbiamo già toccato il secondo punto di vista dal quale il nostro critico considera la produzione teatrale «del più abile drammatico e del più delicato psicologo della musica d'opera».

E questo punto di vista non è, in sostanza, diverso da quello che io ebbi a sostenere, nella breve sintesi storica premessa alla critica della produzione pucciniana (nel mio: *G. Puccini e l'opera internazionale*). Anzi il Dent mi fa l'onore di far suo il criterio fondamentale del mio saggio, così poco capito in Italia dai critici che non vogliono e soprattutto da quelli che non sanno leggere un libro. E lo esprime con la maggiore chiarezza dicendo che «un critico italiano contemporaneo (pag. 164) ha giustamente messo in rilievo che un grande operista è essenzialmente un sinfonista, con le quali parole questo scrittore non intende già dire che nessuno possa essere considerato grande operista se non abbia scritto sinfonie classiche alla Mozart o alla Beethoven, ma che ogni musica d'opera *veramente buona*, richiedendo dal pubblico — come io stesso ho detto in un precedente capitolo — la previa comprensione della musica non drammatica, esige *a fortiori* che il compositore sia in grado di produrre anche di questa musica».

È una cosa, egli aveva già detto (pag. 14) che storici e critici hanno, a dire il vero, trascurato di tener ben ferma nella mente.

E speriamo che, d'ora innanzi, storici e critici se lo tengano per detto, soprattutto in Italia e, non foss'altro, perché l'ha affermato uno straniero; e uno straniero così tenace e amoroso difensore del grande passato italiano quale è il Dent.

Questo libro interessante, e percorso qua e là da sprazzi di vera genialità critica, tocca dunque — e non poteva farne a meno — anche dell'ignoranza e, peggio, dell'apatia *voulue* dei critici e del pubblico. E siccome un inglese, sia pure uno studioso schivo di popolarità quale è il nostro, non manca mai di idee pratiche, tra gli scopi del libro è anche quello di aprire la strada a un maggiore apprezzamento delle opere mozartiane, da parte del pubblico inglese. E il Dent, che già si è fatto traduttore dei libretti mozartiani — e traduttore squisito a giudicarne dalla versione del *Flauto magico* pubblicata l'anno scorso in occasione di una rappresentazione straordinaria organizzata a Cambridge — rischia ora di farsi, se non direttore, almeno consulente artistico di una *tournée* mozartiana in lingua inglese. È veramente doveroso augurargli che i suoi sforzi riescano a inspirare al pubblico inglese il gusto dell'opera mozartiana. Quanto all'Italia, occorrerà aspettare almeno trenta anni per vedere rappresentati — ed eseguiti a dovere — il *Don Giovanni* o le *Nozze di Figaro* che, se non sono in tutto e per tutto italiani, musicalmente, sono italiani almeno nel libretto. Se l'Italia non fosse l'Italia... Ma, ditemi, a che servirebbero delle nuove variazioni sul tema iniziale di questa cicalata? Il tema con variazioni.... non è cosa troppo settecentesca? E quanti sono, in Italia, coloro che comprendono e amano un po' di settecento musicale?

Fausto Torrefranca.

(1) Edward J. Dent, *Mozart's Operas*. A critical study, with illustrations and numerous musical examples. London, Chatto e Windus, 1913.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

PÀNICO

Paura della vita, a tradimento
piombi, talvolta, e il tuo nodo scorsoio
mi getti al collo: ed in me stessa io muoio
senza morire, diaccia di spavento.

Ed i giorni e le notti che verranno
m' appaion come maschere impenetra-
bili; e con peso di massiccia pietra
l'ieri e l'oggi sul cuor lividi stanno.

Da coloro che un dì chiamai fratelli
sì lontana mi sento, che a soccorso
non grido: non udrebbero: ahimè!... corso
troppo ho dinanzi a lor, con piè ribelli.

Ciò che fu non è più — ciò ch'è presente
non vale — sul futuro c'è una porta
chiusa, di bronzo. — Io son fra quella porta
e il mio terrore. Io son quasi demente.

Pure conviene attender l'alba, attendere
con piè fermo, con fisso occhio, il ritorno
del sole. E il sol guardare, e il chiaro giorno
godere, come un fior — senza comprendere.

COMPRENDERE

No!... Comprenderti voglio, o vita, o vita
che m' attanagli con sì dure branche,
e a prova nelle mie viscere stanche
prima scavi e poi baci la ferita.

Io non ho membro che non porti il segno
della tua violenza — e il sanguinante
mio cor t' ha in sè confitta, rutilante
scure che strappa alla radice il legno.

Quando comprenderò, forse il tuo gioco
terribile sarà per la mia mente
un nulla, un fior che sboccia, una vanente
nube vermiglia del tramonto al fuoco.

Quando comprenderò, ti sarò grata
forse del vario strazio che m' infliggi,
torturatrice, che unghia e dente figgi
ove la carne più ti par malata.

Dimmi il perchè, se un perchè esiste. Io voglio
saperlo, per gioirne; e del dolore
far delizia pei sensi, urlo d'amore
per l'anima, ghirlanda per l'orgoglio.

A UN SUICIDA

Stolto!... Ed eccoti lì, come uno straccio.
Che anima di crusca avevi tu
mai, che al primo fendente, a mucchio, giù
t' è sfuggita?... — Sei vuoto, ora. Sei diaccio.

Sei una cosa inutile, che il piede
getta da un lato, e terra copre, e croce
non vuole. Non più bocca hai per la voce,
nè mano per carezza, e cuor per fede.

Ah, sol per questo vivere era bello,
sia pur soffrendo. — Piangere o godere,
abbrividir di strazio o di piacere
che importa, pur di esistere, o fratello!...

Io non voglio il tuo sonno. Io d'una cosa
sola ho il ribrezzo: della morte. — Il resto
è gioco, anche il dolor più orrendo, questo
dolor, che tutta m' ha pesta e corrosa:

e più esso m'affanna, e più vibranti
fiamme attizzo al mio fuoco d'energia:
e poi che andar bisogna, e tu la via
mi sbarri, ti scavalco — e passo avanti.

Ada Negri.

IL CINQUANTENARIO DI HERMANN BAHR

Hermann Bahr ha avuto cinquant' anni l'altro giorno. Chi lo direbbe vedendo la leggerezza giovanile dei suoi ultimi scritti, sempre freschi, sempre ventilati, sempre elastici, e della sua andatura su e giù per le colline che cingono Vienna o Bayreuth? È vero che sta nevicando sul tipico barbone solenne e su quella ampia chioma da professore — due caratteristiche in perfetta contradizione coll' adolescenza del suo sguardo e del suo spirito — ma perché ricordarglielo? In verità l'anniversariomania odierna, questa abitudine di commemorare anche i cinquantesimi è assurda e odiosa. Offre però alla stampa austriaca e tedesca il pretesto di dire da un mese in qua un visibilio di cose simpatiche, cortesi e grate a chi ha veramente meritato di ricevere festeggiamenti ed elogi, non oggi più di venticinque anni fa, o tra altri venticinque da venire, allorché sono sicurissimo che le sue *causeries* verbali o scritte su ogni specie d' argomenti ci svagheranno, ancora altrettanto quanto le sue produzioni teatrali, o i suoi romanzi, o qualsiasi manifestazione della sua vivace versatilità.

Perché Hermann Bahr, a parte il lato suo creativo di commediografo e novelliere, preso soltanto come *essayista* e *feuilletonista*, è un vivente, un comunicativo, un intermediario animatore, un mirabile dragomanno popolare di cose nuove esotiche ovvero vecchie nostrali non abbastanza amate, un così detto giornalista superiore ma in realtà molto più di quello, un essere prezioso, utile, caldo, svelto, sveglio, di una cultura diveriente e contagiosa, quale ogni paese moderno dovrebbe possederne uno per la maggiore istruzione e distrazione del prossimo.... Chi sarebbe il Bahr italiano? Non saprei: forse in parte Ugo Ojetti. Per esempio le « Conversazioni del Conte Ottavio » hanno non poche analogie col *Tagebuch* dello scrittore viennese, pubblicato quattro anni or sono. Basta scorrere, in fondo al *Tagebuch*, l'indice dei cognomi rammentati nel testo per accorgersi subito della vastità, del sapore attuale e del cosmopolitismo delle informazioni e curiosità sue. Willi Handl nella critica riassuntiva fatta apposta per questo giubileo (1) mette in rilievo il gusto ed il fiuto del Bahr, felice anticipatore, il quale ha scoperto « nomi, tendenze e scopi che oggi contano molto, molto tempo innanzi che venissero iscritti sulle grandi tavole della cultura generale europea », tanto è vero che si può quasi asserire che « la storia di lui è quella stessa dell'anima dell' Europa occidentale nel suo passaggio dal secolo decimonono al secolo ventesimo ».

Francesoide di stile eppure germanico di fondo, è lui, più e prima di chiunque altro, che, « introdotta l'Europa moderna nel mondo viennese » e fortemente sentito l' elemento celto latente nel sangue austriaco, ha in massima parte formato « l' attuale lingua letteraria parlata nell'Austria, estraendola dal classicismo germanico e dalla Francia contemporanea, e rifondendola in modo novello e proprio ». Ora questo complimento non piccolo del Handl, condiviso come è da molti seri connazionali suoi, non costituisce digià un titolo di gloria?

Il Handl schiaccia forse sotto troppi paroloni critici e generalità pompose l'opera drammatica, elegante e fine, di Hermann Bahr, giungendo fino a discorrere di « intonazione schilleriana in epoca ibseniana »: ma ha ragione da vendere quando insiste sul lato precursore di questa produzione teatrale, da noi poco nota, salvo, credo, il delizioso *Concerto*. La lode d'antecessore intellettuale gli va pure estesa come romanziere, coll' aggiunta che il battistrada realmente efficace deve fare come lui, cioè precedere le correnti o le mode letterarie di parecchi metri ma non già di parecchi chilometri, a guisa di quei predecessori troppo innanzi tempo, i quali vengono registrati con riverenza dalla storia della letteratura, mentre la loro azione pratica risulta quasi indifferente. Insomma meglio essere della vigilia che della anti-anti-vigilia....

Oggi intanto mi piace fermarmi su un'eccellente antologia dell' attività critica e giornalistica di Bahr, sul modello delle comode ed attraenti raccolte che sogliono pubblicarsi talvolta in Francia o in Italia per un coetaneo illustre, quale Barrès o D'Annunzio. Il ben noto editore berlinese Fischer non poteva davvero trovar modo migliore per onorare il giovane cinquantenne (2), nè noialtri per spigolare agevolmente e piacevolmente nella svariata opera sua.

Essendo egli stato per molti anni rinomato cronista drammatico, il teatro occupa buona parte del volume: e pare di udire un conversatore incantevole che vi intrattiene su Ibsen e Hoffmannsthal, sull' ingegnoso modo di dirigere una prova di scena che aveva Brahm e che ha Max Reinhardt, sui meriti acutamente intuiti d'una Duse, d'un Girardi, del povero Kainz.... Chi non ricorda d' aver riso e pianto a Vienna, ascoltando questi due ultimi eminenti attori? Il Bahr insiste sull' *austriacismo* d'entrambi, per quanto di temperamento e di genere oppostissimi, comico l' uno e tragico l' altro, più soggettivo nella recitazione il primo, e più obbiettivo il secondo. Il Kainz inoltre usò una dizione così nuova, creò tale un sistema d' oratoria che sembra che il parlamento, il foro ed i saloni di conferenze di Vienna sieno adesso pieni d' indiretti discepoli suoi. Svaganti anche le ironie di Bahr contro gli attori super-accentuanti, vale a dire contro coloro che in pari tempo gestiscono colle mani e colla fisonomia. « Se la faccia parla, tacciano le membra, e viceversa! » è il giusto precetto che egli dà.

Oltre alla letteratura (dove di preferenza autori austriaci da Grillparzer e Saar a Rosegger e Hamerling vengono ricordati), la scienza rappresentata sopratutto dal famoso Mach, amico di Bahr, e l'arte personificata da un altro amico, il pittore Klimt, fanno capolino in questo volume. L'essere subito entrato in campo a favore della Secessione viennese costituisce un'altra benemerenza del nostro autore, il quale in un modo o l' altro, magari esagerato, mette sempre avanti i propri compatriotti, tentando di scoprire e fissare il carattere loro comune d'*austriacismo*, si tratti del *capellmeister* e compositore Mahler, o del commediografo e romanziere Schnitzler, oppure dell'architetto Otto Wagner, che vien paragonato a Semper e considerato il migliore dopo il grande seicentista viennese Fischer von Erlach.

Non solo nel bene, ma anche nel male egli vede *austriacismi* dovunque, tuonando contro le imperfezioni postali e ferroviarie, facendo una satira violenta di quella burocrazia austriaca, per lui eccessiva di numero e pessima di sostanza, che noi forestieri credevamo un modello ed invidiavamo, lamentandosi insomma, in tutti gli ingranaggi amministrativi, di un trasandamento niente prussiano e quasi meridionale, che in fondo consola il nostro cuore italiano avvezzo a brontolare di simili magagne quasi fossero specialità nostra esclusiva.... Il lavoro che Bahr prepara per l' autunno intorno al suo compianto amico, Max Burckhard, oltre al piacere di presentarci qualcuno quasi versatile quanto lui — bravo romanziere e drammaturgo, eccellente direttore del *Burgtheater*, temperamento eminentemente austriaco in tutto — gli porgerà l'occasione di chissà quanti confronti sarcastici tra l'impiegatume solito della propria patria ed il Burckhard, che fra molte altre qualità, fu in una grande azienda dello Stato impiegato superiore di rara probità ed intelligenza.

Ma è poi possibile, sia in complimento, sia in biasimo, cogliere questo carattere comune in un paese che contiene la Getreidegasse di Salzburg ed il Hradschin di Praga, ed a Trento, Botzen e Cracovia pone in vista le statue di poeti altrettanto diversi quanto Dante, Walther von der Vogelweide e Mickiewicz? Questa osservazione fatta da lui a Ragusa e tolta dal suo *Viaggio in Dalmazia* indica che egli stesso ha dei dubbi in proposito. Dirò di più: confessa per lo meno d' essere prematuro nei suoi apprezzamenti generalizzanti, visto che conclude il suo librino *Vienna*, con queste parole: « Lagarde ha detto quarant'anni fa che l'Austria non ha un'anima: noi vogliamo dargliene una ». Però un finissimo pensatore austriaco, ospite nel medesimo castello boemo dove scrivo, col quale abbiamo ragionato di tutto questo, corregge così il concetto di Bahr: « Esiste di certo in letteratura, in arte, nei difetti, nelle qualità, un modo d' essere viennese, ma non potrà mai esistere un carattere austriaco.... Per ottenerlo bisogna un paese omogeneo e compatto. In Francia, v' ha un carattere parigino, cioè di città, ma v' ha pure un carattere francese, cioè di nazione ».

Ad onta della preoccupazione di riconoscere qua e là la nota patria, Hermann Bahr è tutt' altro che *chauvin*, come ho bell' e accennato. Di tutti i transalpini, non è forse l'austriaco intelligente, appunto per quel cosmopolitismo piccolo in mezzo a cui deve vivere, il meglio adatto per intendere il cosmopolitismo grande? Buongustaio introduttore in terra germanica di Verlaine, Barrès, Maeterlinck ed altri ingegni moderni, egli si vanta: « Tra il Volga e la Loira, dal Tamigi al Guadalquivir, nulla è in oggi sentito che io non possa capire, condividere ed immedesimare. L' anima europea non ha invero segreti per me ». Buon viaggiatore ed osservatore, ha felicissime pagine un po' paradossali intorno agli inglesi. Il suo *Viaggio in Russia* è preceduto dalla seguente professione di fede: « Debbo viaggiare per aver nuovo nutrimento pei miei nervi. La provvista gallica ed iberica ed africana è esaurita.... Viaggiare, viaggiare, per botanizzare sensazioni novelle! »

Egli ama raccontare ed analizzare sé stesso; come nacque a Linz; come a Salisburgo, città mezza italiana d' aspetto, imparò sin da ragazzo a latinizzarsi la vista, il gusto, lo stile, l' indole; come, niente specialista, egli sia il Don Giovanni di tutte le forme artistiche, nella stessa guisa che il Don Giovanni vero, multilaterale negli amori, non vibrò mica per una donna sola.... Avverso dunque alla rigidità ed alla monotonia, dopo aver buttato giù esilaranti paradossi contro i caratteri interi perché troppo angusti, afferma logicamente che non gli è simpatico il motto: « Sempre il medesimo », bensì l' altro *Niemals Derselbe*, « Mai il medesimo! »

Infatti il consolante e nobile brano sulla morte, tolto al volume di saggi, *Inventur*, dell' anno scorso, mostra nel brillante gaudentone intellettuale che è il Bahr, un ulteriore orientamento verso una maggiore spiritualità. È l' effetto d'una recente malattia che lo ha messo in pericolo di vita, o è l'effetto di *Parsifal*, che egli ha così profondamente sentito da scrivere due ottimi opuscoli, gli ultimi nella lunga lista delle sue pubblicazioni fornitaci dal Handl? Forse la simultaneità delle due influenze ha determinata questa specie di conversione. Ad ogni modo egli è stato portato a vivere la vita di Bayreuth, a penetrarla, ad amarla, da sua moglie, Anna von Mildenburg, la grande interprete di Kundry nel *Parsifal*, l' indimenticabile prima donna dell' Opera di Vienna dalla bella faccia botticelliana, dallo splendido timbro, dalla grandiosità plastica delle movenze....

È a Bayreuth che ho avvicinato l' interessante coppia. È costì che ho potuto godere di conversazioni saporite con lui. Divoratore di libri italiani, abbonato a giornali nostri, assiduo visitatore del lido a primavera, Hermann Bahr è un italianofilo ardente e non platonico. Ci ricorderemo sempre che la sua è stata una delle rare voci autorevoli d'oltralpe, la quale in un magnifico articolo, a tempo della guerra libica, si sia elevata a favor nostro. Quindi è a sommo grado giusto che da un periodico letterario italiano gli vadano, insieme alla nostra simpatia e alla nostra riconoscenza, gli auguri più fervidi pel suo cinquantesimo.

Carlo Placci.

(1) WILLI HANDL, *Hermann Bahr*, Berlin, S. Fischer, Verlag, 1913.

(2) *Das Hermann Bahr Buch. Zum 19 Juli 1913 herausgegeben von S. Fischer, Verlag, Berlin.*

La tragedia di Carlotta Brontë

Nell'approssimarsi del centenario della nascita di Carlotta Brontë, il dottor Paolo Heger di Bruxelles ha fatto dono al British Museum di quattro lettere dell'autrice di *Jane Eyre*, di *Shirley* e di *Villette*, ed esse, pubblicate dal *Times*, hanno messo a rumore il mondo della critica. Veramente il loro contenuto dovette essere già noto al più accurato biografo di Currer Bell, ad Elisabetta Cleghorn Gaskell, poiché alcuni tratti di esse furono già riprodotti. Ma la pubblicazione integrale assume un'importanza straordinaria, poiché ci rivela un lato della vita interiore della Brontë, quello che già si è convenuto di chiamare il mistero della sua anima o la sua tragedia interiore. Tutte e quattro le lettere vanno dal 24 luglio del 1844 al novembre del 1845, forse (poiché in una di esse manca la designazione dell'anno) e tutte sono dirette al padre dell'Heger al professor Costantino, nel cui pensionato, o meglio nel pensionato diretto da sua moglie, entrarono le due sorelle Carlotta ed Emilia nel febbraio del 1842.

Si sa che Carlotta, dopo essere stata governante in alcune case di famiglie inglesi, decise di sottrarsi a quel suo avvenire troppo umiliante che di poco la sollevava dalla condizione di una domestica e pensò di trovare nell'insegnamento una via più onorevole per assicurarsi un decoroso modo di esistenza, visto che la fortuna paterna era assai scarsa. Con questo intendimento si recò a Bruxelles per apprendervi non solo il modo di insegnare, ma per aumentare le sue cognizioni, imparando il francese e il tedesco. Perché fosse dalla famiglia scelto il pensionato della signora Heger è tutto da vedere nel fatto che già una signora inglese vi aveva avuto in educazione una sua nipote ed era rimasta assai contenta del metodo che ivi si seguiva: e queste informazioni erano giunte all'orecchio dei Brontë.

Ed ecco le due sorelle istallate nel collegio diventare delle perfette alunne: e Carlotta aveva ventisei anni. «Ho trovato molto strano sulle prime — scriveva essa in una sua lettera — di essere sottomessa all'autorità invece di esercitarla, di obbedire ad ordini invece di darli; ma questa condizione di cose mi piace».

Era convenuto che le due sorelle sarebbero state sei mesi nella scuola, fino cioè alle *grandes vacances* che cominciavano in settembre; se non che alla fine del corso la signora Heger fece una proposta per ritenere per altri sei mesi le due allieve. Pur continuando i loro studi esse avrebbero impiegato una parte della giornata, l'una, Carlotta, ad insegnare l'inglese, l'altra, Emilia, ad insegnar la musica; e per questa loro opera non avrebbero pagato più nulla di pensione.

Il patto fu accettato; e da poco tempo le sorelle avevano cominciata la loro nuova vita, quando giunse la notizia che la loro zia Miss Branwell era gravemente ammalata. Non misero tempo in mezzo per partire, e benché ricevessero, mentre ancora erano nel Belgio, la nuova della morte di lei, si affrettarono a correre vicino al loro padre, per consolarlo della perdita di una donna che aveva nella famiglia avuta una gran parte, poiché per esse e pei loro fratelli era stata una vera madre, dopo che ebbero perduta la loro in ancora fresca età.

Il professor Heger colse questa occasione per scrivere al reverendo Brontë una lettera di calda simpatia che la Gaskell ci ha conservato, nella quale esprimeva un così caldo apprezzamento sulle qualità delle sue allieve che il padre ne dovette essere consolato. «Vous apprendrez sans doute avec plaisir que vos enfants ont fait des progrès très remarquables dans toutes les branches de l'enseignement, et que ces progrès sont entièrement dû à leur amour pour le travail et à leur persévérance; nous n'avons eu que bien peu à faire avec de pareilles élèves....».

Nello stesso tempo però mostrava il suo dispiacere di vederle allontanare dalla sua scuola. Ancora un anno, diceva egli, e le due fanciulle sarebbero state interamente premunite contro le eventualità dell'avvenire. Perciò non per il suo interesse, ma «per affezione» egli faceva una proposta: offriva, se non a tutte e due, ad una di esse almeno una vera posizione nella sua scuola, una posizione che potesse essere di loro gusto e che potesse dar loro quell'indipendenza così difficile a trovarsi da giovani donne. E la proposta fu accettata. Ma fu Carlotta sola che tornò a Bruxelles nel gennaio del 1843.

Qualcuno malignò su questo suo ritorno. Le avevano offerto in Inghilterra un posto di istitutrice ricompensato con 50 sterline all'anno, ed essa ritornava nel Belgio per prenderne soltanto 16. Ad un'amica che gliene scriveva, essa mostra tutto lo sdegno che simili dicerie provocano sul suo animo. Non vorrebbe curarsene; ma poi pensa di rispondere una volta per tutte. «Tre o quattro persone, sembra, hanno l'idea che il futuro sposo di Mademoiselle Brontë sia sul continente. Esse stentano a credere che io abbia traversato il mare soltanto per ritornare come maestra presso Madame Heger. Ci deve essere qualche motivo più forte che il rispetto per il mio maestro e la mia maestra, che la gratitudine per la loro gentilezza ecc. per indurmi a rifiutare un salario di 50 sterline in Inghilterra ed accettarne uno di 16 nel Belgio. Debbo avere lo scopo di acchiappare un marito in qualche modo o in qualche luogo. Ora se questa caritatevole gente avesse un'idea dell'isolamento della mia vita, se sapesse che io non scambio nessuna parola con un uomo all'infuori del signor Heger, essa cesserebbe dal supporre che un chimerico motivo senza alcuna base ha influito sulla mia decisione.... Non che sia un delitto di maritarsi o di desiderare di maritarsi; ma è un'imbecillità che io per parte mia rigetto con disprezzo; perché delle donne che non hanno né beni di fortuna né bellezza per fare del matrimonio il principale oggetto dei loro desideri e delle loro speranze e lo scopo delle loro azioni, devono convincersi che esse sono senza attrattive e che val per loro meglio starsene quiete e pensare a tutt'altro che all'imeneo».

Questa fiera risposta va presa alla lettera? Chi ha letto *Jane Eyre*, sa qual conto fa l'autrice della bruttezza fisica nelle questioni del cuore; e chi legge le lettere pubblicate integralmente dal *Times*, è costretto a sospettare che qualche cosa di più forte che la gentilezza dei suoi ospiti forse attirava la Brontë nel pensionato di Bruxelles.

Nel quale la sua vita, quando essa vi fu sola, senza la sorella, cioè, non fu delle più seducenti. Ogni tanto si sente un grido di tristezza che prorompe dalla sua anima. È straniera in mezzo ad una gente che in generale odia gli inglesi (così almeno essa credeva), è protestante in mezzo a cattolici, anzi in mezzo a bigotti. Nelle solennità della Pasqua e delle relative vacanze essa è sola. La signora Heger non si cura di esserle mai vicina e di sollevare il suo isolamento, ed essa ha come un'ansia nascosta e non trova mai un po' di quiete e perfino il sonno si è allontanato dalle sue pupille.

Ed ha un desiderio infantile di rivedere delle facce amiche, e nonostante resta al suo posto. Finalmente, come facendo uno sforzo su se stessa, un bel giorno decide di partire. La sua amicizia per la signora Heger si era raffreddata; ed i due coniugi questa volta approvano la sua risoluzione. Il pretesto fu che essa doveva curare i suoi occhi sui quali già incombeva quella malattia che la minacciava di una completa cecità, ma che fu poi scongiurata con una felice operazione.

Ed eccola di nuovo in Inghilterra sul principio del 1844. È di là che essa scrisse al suo maestro le lettere che ora conosciamo.

Sono tutte in francese, in un francese abbastanza corretto, e giustificano quella specie di diploma rilasciato a Carlotta dall'Heger col sigillo dell'Ateneo Reale di Bruxelles, nel quale si testificava che essa era capace di insegnare quella lingua. La prima porta la data del 24 luglio del 1844: è consegnata ad una persona amica che si reca a Bruxelles, e comincia col chieder perdono di disturbare il maestro in un tempo nel quale è più oppresso dalle fatiche scolastiche, ma soprattutto di avergli scritto una lettera che era poco ragionevole «parce que le chagrin me serrait le coeur»; ma non lo farà più. «Je tacherai de ne plus être egoiste, et tout en regardant vos lettres comme un des plus grands bonheurs que je connaisse j'attendrai patiemment pour en recevoir jusqu'à ce qu'il vous plaira et vous conviendra de m'en envoyer». Ma non vuole ch'egli le scriva «per pietà», perché scoprir questa ragione della corrispondenza le farebbe troppo male. La lettera irragionevole si deve certamente esser perduta; ma non è difficile indovinare quale ne fosse il tenore, dalle altre che oggi conosciamo: dalla terza specialmente, quella in data dell'8 gennaio del 1845. Ritornano alcuni amici da Bruxelles e nessuno le ha portato, contro ogni sua speranza, una lettera che essa attendeva; si è sforzata di non piangere e di non lamentarsi.... «Mais quand on ne se plaint plus et qu'on veut se dominer en tyran — les facultés se revoltent — et on paie le calme exterieur par une lutte interieure presque insopportable».

Ora questa lotta interiore non era forse già incominciata quando essa era sola a Bruxelles, e non è forse connessa alla freddezza che la signora Heger mostrava per lei?

Mi pare che non ci sia più dubbio su ciò. Essa dichiara di fare uno sforzo a scrivere, ma le sembra di aver diritto di alleviare le sue sofferenze, poiché si è ridotta a tale stato di non trovar più né riposo né pace e a far dei sogni tormentosi nei quali vede il suo maestro oscuro in volto e irritato contro di lei. E chiede perdono della sua arditezza. «Si mon maître me retire entièrement son amitié je serai tout à fait sans espoir — s'il en donne un peu — très peu — je serai contente, heureuse; j'aurai un motif pour vivre, pour travailler».

Bisogna che il professore le continui a scrivere o le dica francamente una volta per tutte ch'egli l'ha dimenticata da che è partita da Bruxelles. «Ce sera pour moi un choc — n'importe — ce sera toujours moins hideux que l'incertitude».

Non è difficile arguire di che tenore dovettero essere le prime espressioni che ella inviò appena ebbe messo piede in Inghilterra, o ciò che dovette far intendere allorché era sempre nel pensionato. Essa sa che ciò che dice è ardito ed è perciò che, scritta la sua lettera, non la rilegge. Quando il cuore compresso tanto tempo s'apre ad uno sfogo, è certo che esso perde ogni misura. «On souffre en silence tant qu'on en a la force; et quand cette force manque, on parle sans mesurer trop ses paroles....». La situazione è chiara, e se v'è oggi chi tenta di attenuarne il significato e ridurre tutta questa violenta espressione alla riconoscenza ed all'attaccamento di un'alunna al suo maestro, costui non obbedisce che a quella *pruderie* che vuol tirare ad ogni costo un velo sulla realtà, e mostra di non capire quale è la portata di tutta l'opera di Currer Bell, una fiera protesta non solo contro le menzogne convenzionali, ma contro le istituzioni sociali che ragionevolmente limitano i liberi movimenti individuali. Jane Eyre e Rochester si sono trovati in una posizione quasi identica e han finito con lo sposarsi. Ammettiamo pure che il romanzo non sia autobiografico, è certo che in esso è passata molta dell'anima della maestra di Bruxelles. Jane e Rochester e Saint-John hanno qualche tratto di persone che noi intravvediamo in queste lettere, e forse vedremmo meglio se ci fossero conservate anche quelle che il professore dovette scrivere in risposta. Soprattutto noi vedremmo meglio illuminarsi la figura di Saint-John, l'ardente e mistico missionario..

Poiché il professore belga che ha suscitato tale tempesta nel cuore della scrittrice inglese è troppo nell'ombra. Quel che di lui sappiamo è in una lettera che una signora francese dirigeva alla Gaskell nella quale le dipingeva in poche parole il carattere dell'uomo. Membro dei più zelanti della Società di San Vincenzo di Paola, aveva abbandonato l'insegnamento dell'Ateneo belga per darsi tutto ad opere di misericordia: radunava operai, e li istruiva; visitava i malati e i poveri e li confortava e li aiutava e nelle ore che le sue cure gli davano un po' di riposo dedicava la sua attività anche al pensionato di sua moglie: una specie appunto del Saint-John di cui ci è fatta una così viva pittura nel primo romanzo che Currer Bell pubblicò.

È verso quest'uomo che Carlotta si sentì attratta da una forza che essa non seppe dominare e che manifestò tutta. Amicizia? Quella che il professore poteva sentire per la sua alunna non è negata, ma non è ciò che basta a quel cuore ardente. «Que ne puis-je avoir pour vous juste autant d'amitié que vous avez pour moi — ni plus ni moins? Je serais alors si tranquille, si libre — je pourrais garder le silence pendant six ans sans efforts». Invece è un miracolo se essa può conservarlo per sei mesi — tale è l'intervallo che si è imposto fra una lettera e l'altra. «Votre lettre m'a servi de soutiens de nourriture pendant six mois — à present il m'en faut une autre et vous me la donnerez — pas parce que vous avez pour moi de l'amitié — vous ne pouvez en avoir beaucoup — mais parce que vous avez l'âme compatissante et que vous ne condamnerez personne à de longues souffrances pour vous épargner quelques moments d'ennui».

Sarebbe, ripeto, interessante ritrovare le lettere dell'Heger a meno che esse non sieno state distrutte: e forse lo furono per volontà della stessa posseditrice quando nel 1854 essa sposò il rev. Nicholls, col quale, a quel che si sa, visse felice, e in armonia con tutte le leggi sociali.

Ma l'impeto della sua natura ardente che di queste ultime non volle tenere, per un momento della sua vita, e in tutto l'àmbito della sua arte, il debito conto, ha un'eco oramai vivo nella recente pubblicazione, e la tragedia che incombette sulla sua anima è delle più dolorosamente angosciose ma anche delle più chiare.

Così un'altra volta l'artista si spiega con l'uomo, e il carattere di Jane s'illumina della luce che emana tutta dalla vita.

G. S. Gargàno

MARGINALIA

★ **Le antichità rodiesi e le malignità francesi.** — In questo momento di esasperazione della stampa francese, l'*Excelsior* di Parigi, non sapendo che altro di cortese e di cordiale ripeterci, si è fatto eco di una protesta che s'andrebbe movendo in Danimarca contro la sparizione di migliaia e migliaia di oggetti di scavo e tra l'altro di duemila statue, raccolte nel Museo di Rodi dalla missione danese, e trafugate dal governo italiano dopo l'occupazione dell'isola. La «Stefani» ha già smentito ufficialmente la notizia tendenziosa, che del resto si smentiva da sé con quelle duemila statue scaturite non dal suolo rodiese, ma dalla fantasia degli scrittori dell'*Excelsior*. Ma poiché della missione danese che ebbe a compiere il suo operato or sono dieci anni, e delle vicende di una parte degli oggetti da lei ritrovati si possono dare più precise notizie, ricorderemo come appunto sotto gli auspici della Società delle Scienze danese e coi mezzi del fondo Carlsberg istituito da Carlo Iacobsen, i professori Cristiano Blinkenberg e K. F. Kinch, negli anni 1902 e 1904, eseguissero importantissimi scavi nell'acropoli di Lindos, ove già nel 1844 Lodovico Ross aveva trovato una gran quantità di iscrizioni d'artisti greci che servivano a farci meglio conoscere la celebre scuola rodiese, ed ove più tardi, nel 1864 Paolo Foucart ebbe a fare simili importanti scoperte. Così pure la spedizione danese, dopo aver eseguito il rilievo del tempio di Atena, raccolse specialmente iscrizioni, alcune delle quali hanno reso possibile di precisare l'epoca e il luogo di nascita di Boetos, l'autore del celebre *Fanciullo con l'oca*, e di attribuire alla metà del primo secolo avanti Cristo l'ancor più celebre gruppo del *Laocoonte* pel quale si discuteva, oscillando tra il terzo secolo e i tempi di Tito. Terminata la campagna di scavo, la missione, lasciando a Rodi la massima parte delle cose trovate, raccolse in dieci casse specialmente frammenti ceramici — sembra anzi che le iscrizioni fossero mandate a Costantinopoli — e si apprestò a trasportarle a Copenaghen. Ma sorte divergenze col governo ottomano, le dieci casse furono lasciate nella dogana di Lindos, ove le ritrovarono gli italiani, mentre — come appare dalla nota della «Stefani» — nel deposito di Rodi avevan messo le mani le soldatesche turche proprio alla vigilia della nostra occupazione. A proposito poi delle rammentate casse crediamo di sapere che il governo italiano le considerò non come di proprietà di quello ottomano — a malgrado delle sorte divergenze — ma come di proprietà privata e più specialmente della missione o del governo danese. Forse, quando il museo di Copenaghen potrà arricchirsi del materiale contenuto nelle casse famose, mentre i nostri musei dalla occupazione di Rodi non avranno tratto nessun vantaggio, potremo pentirci — checché ne dicano i fratelli d'oltralpe — di questo eccesso di correttezza.

★ **In memoria di Fedele Romani.** — La figura indimenticabile del nostro povero Fedele Romani rivive ancora una volta per noi nella sua complessità e nella sua originalità nelle pagine critiche e nei discorsi commemorativi occasionati tre anni or sono dalla sua morte e che oggi la pietà dei famigliari raccoglie in un ampio fascicolo. Non si sfoglia senza vivo dolore questo fascicolo *In memoria di Fedele Romani* dove si ritrovano i commossi elogi che di lui fecero il Parodi, il Vandelli, il Rajna e gli articoli che gli consacrammo nel *Marzocco* e la *Rosa* rugiadosa di lacrime che Angiolo Orvieto gli mandò in funebre omaggio a Colledara e il manipolo di scritti in cui i giornali dell'Abruzzo commemorarono il figlio fedele della loro terra e i telegrammi e i verbali delle pubbliche testimonianze di lutto per la morte di un uomo che ebbe tanti ammiratori quanti amici nella provincia sua e in tutta la penisola. Fedele Romani ci si ripresenta nella pienezza dei ricordi e dei rimpianti e quel che più duole nel ricordarlo è il pensare che, come ben dissero il Parodi e qualche suo discepolo, il Romani è morto senza aver dato intera la prova e il frutto di quel che valesse, è morto tenendo ancor chiuso nel suo cuore quel che era di migliore e di più profondo in lui, è morto nel periodo della sua vita in cui la sua maturità rassomigliava ad una rinata febbrile e feconda giovinezza, più che ad una tregua riposante. «Egli era di quei privilegiati — disse il Parodi sul feretro di lui — che al mondo, per quanto anche si sforzino di comunicargli la più gran parte di sé stessi, non comunicano mai se non una parte assai piccola, e quando uno immagina di possedere tutti i loro segreti, s'avvede subito, alla prima occasione, che i loro segreti rimasti intatti sono ancora senza paragone più numerosi e più personali». Nel fascicolo è rievocato anche da alcuni suoi discepoli il Romani insegnante. A questo proposito ci sovviene che dopo poco la morte di questo impareggiabile maestro alcuni dei suoi migliori discepoli ventilarono l'idea di apporre alla sua memoria una lapide nel Liceo «Dante» dove egli insegnò a Firenze e come insegnante lasciò più grande impronta e più grande rimpianto. Non potrebbe ora l'idea esser ripresa ed attuata? Sarebbe quella al Romani una delle lapidi apposte con più fervido sentimento, e con più giusta ragione e non sarebbe forse inutile come la maggior parte delle lapidi.

★ **Lo spopolamento in Germania.** — Henry Albert segnala nel *Mercure de France* i primi allarmi sorti anche in Germania per la questione dello spopolamento. Questa questione, che è uno dei più angosciosi problemi della politica francese, comincia a preoccupare egualmente i sociologi tedeschi. Per lo sviluppo della cultura generale che non può fare a meno della ricchezza, la diminuzione della natalità è generalmente considerata come un beneficio e tutte le sottigliezze legislative debbono per forza riuscir vane di fronte a questa regola sociale insegnata dall'istinto. La Germania, la cui ricchezza aumenta ogni anno di due miliardi, doveva fatalmente giungere ad una situazione che si teme abbia a considerarsi eguale un giorno a quella francese. Senza dubbio il male, se v'è male, è ancora di data recente e gli effetti della razionalizzazione della vita sessuale non si faranno sentire in Germania che tra una ventina d'anni. Non è men vero per questo che il tedesco comincia a perdere il suo antico stato d'animo per ciò che riguarda le figliolanze numerose. Anch'egli vuol aver da nutrire meno figli che sia possibile per procurare a sé e alla sua ristretta famiglia l'agiatezza necessaria alla borghesia. Ad una recente assemblea della Unione per la protezione delle madri, il professore Gilbergleit, direttore dell'Ufficio di Statistica della città di Berlino, ha esposto con cifre la verità che le nascite diminuiscono. Si è constatato ad esempio che a Berlino dal 1906 al 1911 la diminuzione delle nascite si è aggravata con la proporzione del 17.1 per cento. In altre città la diminuzione è stata anche più considerevole. Una signora ha rivelato poi un fatto impressionante: che una gran quantità di ragazze tedesche vanno a partorire a Parigi dove affidano i loro bambini all'Assistenza Pubblica. Un sociologo, il Theilhaber, ha studiato in un libro ora apparso, *La sterile Berlino*, la diminuzione della natalità tedesca limitandosi però a studiare il fenomeno nella capitale soltanto; ma riuscendo lo stesso a dar risultati curiosi come quello della maggior natalità nelle famiglie cattoliche rispetto a quelle delle famiglie protestanti e quello della quasi completa sterilità dei matrimoni giudeo-cristiani. Come correre al riparo? Si domandano provvedimenti economici e sociali; ma che cosa possono certi provvedimenti e certi argomenti contro una situazione che è senza rimedio? Un altro scrittore, uomo di religione, il cappellano Knoch pensa che debba spettare alla religione la battaglia contro la diminuzione delle nascite. In una sua opera recente egli s'affida ai confessori, i quali dovrebbero, com'egli dice, minacciare le pene eterne a quelli che fanno propaganda di neomaltusianismo e ne applicano i principi. Solo l'inferno può opporsi al nuovo male, ma ci si può domandare allora, come fa l'Albert: «Ci sono ancora in Germania molte persone che credono alle pene infernali?».

★ **Gogol ed il teatro.** — Gogol si sentì molto attratto verso il teatro. Suo padre, che morì giovane, aveva scritto dei *vaudevilles* che avevano ottenuto un certo successo. Egli stesso al liceo si divertiva a recitare e recitava assai bene. Poco tempo dopo il suo arrivo a Pietroburgo, verso i vent'anni, ebbe perfino l'idea di farsi attore e andò a trovare il direttore dei teatri imperiali per domandargli un'audizione. La prova non fu favorevole al candidato. Gli si disse che egli non era buono che a rappresentar le parti secondarie. Allora, non potendo recitar le commedie degli altri, Gogol decise di far egli stesso il commediografo. Cominciò — ricorda L. Léger nella *Bibliothèque Universelle* — nel 1832 con una commedia intitolata: *Vladimiro di terzo grado*. Si trattava evidentemente d'un personaggio che aspirava a ricever l'ordine di San Vladimiro. Anche in Russia si dava allora, come probabilmente avviene anche oggi, la caccia alle decorazioni, ma non si poteva, come in Francia, porle in ridicolo. Parlar in teatro degli ordini cavallereschi imperiali equivaleva a prendersela con l'imperatore in persona e la censura non poteva tollerare un'audacia simile. Lasciando da parte l'imperatore, si poteva almeno prendersela con i suoi funzionari. Uno dei mali di cui la Russia soffriva assai in quel tempo era la venalità. Già il poeta Kapnist, in una commedia rappresentata nel 1798, aveva posto in scena un giudice chiamato Krivosudow (cattivo giudice) ed un procuratore chiamato Khavataiko (il rapace) e faceva loro cantare una canzone il cui ritornello era: «Prendi, prendi quanto puoi, l'arte è facile a imparare, avremmo braccia e mani se non fosse per poter prendere?». Anche il *Revisore* o *Ispettore generale*, un capolavoro di Gogol, è una satira violenta contro la venalità dei funzionari. Questa commedia sembra sia stata ispirata al Gogol da un aneddoto raccontato da Puchkine, d'uno scroccone che in Bessarabia s'era fatto passare per un alto funzionario ed aveva imbrogliato una quantità di gente estorcendo danaro a tutti. Il *Revisore* pone in scena un giovanotto di Pietroburgo smarrito in provincia che si trova a far la parte dello scroccone forse suo malgrado. Lo czar dette l'approvazione sua alla commedia e assisteva alla prima rappresentazione. Ma gli attori forzarono le parti e l'insuccesso fu generale. Tutti gli spettatori fin dalle prime battute furono stupiti, spaventati. La satira contro i funzionari era troppo forte. Gogol, che era nervosissimo, restò offeso da quel fiasco. Si credé assalito dalle ire generali e si lamentò di veder gli uomini levarglisi contro mentre egli li «amava d'amore fraterno».

★ **Un «vaudeville» di Riccardo Wagner.** — Il pubblico ignora — scrive il *Figaro Littéraire* — che Riccardo Wagner perpetrò una volta un *vaudeville* sul genere di quelli che furono di moda trent'anni fa. Questo capriccio non fu forse altro che un divertimento passeggero, degno d'un autore grave stanco della sua gravità; ma fu suggerito a Wagner dal più imprevisto degli argomenti e merita di non andare nell'oblio.... Nel corso della sua corrispondenza il maestro di Bayreuth aveva, a varie riprese, espresso il voto ardente che la vittoriosa campagna del 1870-71 ispirerebbe in un prossimo avvenire un drammaturgo tedesco di cui egli salutava anticipatamente la gloria nazionale. Ma poiché Wagner era impaziente per natura, non attese che il futuro autore si rivelasse: volle tentare egli stesso quel glorioso soggetto. Quale strana musa traviò quel giorno il poeta di *Lohengrin* e di *Parsifal* e lo mutò nel più pesante degli autori comici? Wagner scrisse una specie di commedia burlesca intitolata: *La Capitolazione*. L'azione era più burlesca ancora. Victor Hugo penetra dalle fogne nella Parigi assediata e assiste, testimonio impotente e disgustato, ai tumulti precursori della Comune. Wagner opprime il poeta con la sua più acerba ironia. Egli, poi, si diverte pesantemente alle spalle dei «tre Giulii»: Jules Grévy, Jules Simon, Jules Favre che son caricaturati senza pietà, mentre Gambetta non è, da parte sua, trattato meglio. Il popolo parigino è diviso in due campi che si combattono: l'uno esige la proclamazione ufficiale dell'ateismo, l'altro non pensa che ad ammirare il nemico e reclama a gran voce armi e munizioni. Il governo non sa qual partito prendere, la confusione è arrivata al parossismo quando Jules Simon ha improvvisamente un'idea che salva la situazione: fa riaprire il teatro dell'Opéra. L'atto seguente ha luogo nella sala dell'Accademia Nazionale di musica. Sta per alzarsi il sipario, quand'ecco un'invasione di topi. Sono i comunardi che vogliono guastar la festa. Il pubblico cerca di fuggire e avvengon tumulti e disordini, le persone si bastonano, i topi si mordono; sarebbe uno sterminio generale se non sopravvenisse un salvatore: Offenbach, una delle bestie nere di Wagner. Venuto Offenbach, tutti si calmano e s'abbracciano e intonano un canto generale.... Con queste ed altre simili sciocchezze il grande Wagner celebrava il grande dramma del 1870. Al maestro bastava aver trattato male due uomini che non poteva soffrire: Victor Hugo e Offenbach! Wagner fece deporre il suo manoscritto nei gabinetti direttoriali di molti teatri, ma conservò il velo dell'anonimo, e tutti i direttori rifiutarono rigorosamente il copione. La Germania attende ancora la glorificazione letteraria del 1870.

★ **I due Carlyle.** — Vi furono contemporaneamente due Tommasi Carlyle, l'uno storico, l'altro avvocato. I *qui pro quo* che da questo fatto non mancarono di prodursi provocarono nello storico sentimenti di viva acrimonia verso il suo omonimo. Egli li manifesta una volta almeno nei suoi *Ricordi* quando scrive dopo aver visitato Albury una delle cittadelle della setta irvingita: «Il mio omonimo T. Carlyle, avvocato che da anni ed anni era stato "angelo" qui, è morto e i numerosi errori volontari o no di cui egli fu pretesto, la vendita dei suoi opuscoli che si facevan passar per miei, il ricever lui le mie lettere e viceversa, di più i pranzi all'Ambasciata di Berlino in vece mia di questo stupido e vanitoso personaggio che, oltre tutto, mi chiamava l'Anticristo, tutto questo è finito». In una lettera dove appunto il vero Carlyle racconta l'episodio di Berlino, egli chiama il suo omonimo un «entusiasta dal cervello fesso che si crede un uomo di genio». Chi era quest'altro Carlyle, dunque? Egli nacque nel 1803 otto anni dopo lo storico e morì nel 1855 ventisei anni prima di lui. Tutti e due scozzesi, fecero i loro primi studi ad Annam dove il futuro avvocato conobbe Edward Irving che doveva fondare la setta degli Irvingiti, chiamata «la Santa Chiesa Cattolica Apostolica». Dopo avere intrapresa la sua carriera d'avvocato ed aver difeso un accusato d'eresia, si immerse negli studi teologici e si affiliò alla setta di Irving, così che quando i capi della chiesa nuova decisero di evangelizzare il mondo, questo Tommaso Carlyle fu scelto come missionario nella Russia e nella Germania del Nord poiché egli conosceva profondamente la lingua e la letteratura tedesca. L'avvocato apostolo non solo ebbe molti amici e molte accoglienze dovunque in Germania, ma scrisse anche un libro: *Il fenomeno morale della Germania* che fece un certo rumore. Non si deve credere che egli s'atteggiasse, proprio in modo da farsi passare per l'altro Carlyle deliberatamente. Uomo di mondo pieno di seduzioni, coltissimo, buon parlatore, religiosissimo, non si può ritenerlo colpevole — affermano i *Débats* — d'una bassa mistificazione che sarebbe stata subito smascherata. Molti lo prendevano pel vero Carlyle appunto per le sue doti morali e culturali.... I due Carlyle benché entrambi scozzesi, non erano affatto parenti. Il curioso è che essi avevano una firma assolutamente identica, tanto che in una biografia del Reverendo Henry Duncan scritta dalla signorina Hall, questa inserì una lettera dell'avvocato credendola sinceramente dello storico. Il più bello è che entrambi i due Carlyle avevano avuto relazioni cordiali con questo Duncan! Si capisce benissimo dunque l'irascibilità di Tommaso Carlyle contro il suo omonimo, date le confusioni continue che nascevano dall'omonimia involontaria ed amenissima.

★ **Robespierre avvocato.** — L'edizione critica delle *Opere complete* di Robespierre la viene preparando, sui documenti che si trovano negli archivi del Passo di Calais, un erudito coscienzioso il quale ha già dato in luce il primo volume che comprende

le *Opere giudiziarie*. Questo volume interessantissimo ci rivela il grande tribuno come avvocato e ci pone così a faccia a faccia con un Robespierre pacifico, tranquillo, inoffensivo. Il giovane Maria Massimiliano Isidoro di Robespierre è ben diverso dal Robespierre rivoluzionario che tutti dovran conoscere dopo. Ora è un licenziato in diritto il quale comincia appena la sua carriera del fòro e assume le prime difese in tribunale. Ma come le assume! Con quanta cura e con quanta eloquenza! A rileggere certe sue arringhe torna in mente l'esclamazione di Mirabeau quando sentì per la prima volta parlare il Robespierre agli Stati Generali: « Andrà lontano, crede a tutto quello che dice! ». Il primo processo in cui il futuro tribuno mostrò tutta la versatilità e la copia della sua eloquenza, fu quello intentato ad un altro avvocato posto sotto l'accusa di uno strano misfatto. Era questi un certo Vissery de Bois-Valé il quale aveva osato far porre, nel 1780, un parafulmine sul tetto della sua casa. I vicini si videro minacciati da un grave pericolo e denunziarono il Bois-Valé agli edili che ordinarono la rimozione del parafulmine dentro ventiquattr'ore. Il Bois-Valé tenne duro e per far rimuovere il parafulmine occorse l'intervento della giustizia scortata da una compagnia di granatieri. Il processo fu inevitabile e la difesa toccò a Robespierre. Invece di limitarsi a dimostrare che il parafulmine non aveva nulla di pericoloso per i vicini, il futuro tribuno pensò bene di sturar tutte le fonti della sua retorica e cominciò con un interminabile e filosofico elogio della scienza e di Franklin. « Un uomo è apparso ai nostri giorni ed ha osato concepire il progetto di armare gli uomini contro il fuoco del cielo. Egli ha detto al fulmine: Tu andrai fin là, poi, allontanandoti dalle pacifiche dimore dei cittadini e da questi principali edifizi che sembrano essere il più importante obbietto del tuo corruccio, seguirai questa strada e in questo sotterraneo, scavato per riceverti, andrai, senza danno e senza rumore, a smaltire la tua attività funesta.... ». Perché stupirsi che un uomo illuminato come il Bois-Valé, ammiratore di Franklin e del parafulmine « abbia voluto armare la sua casa di questo preservativo? ». E qui Robespierre cerca tutti i più eloquenti argomenti di difesa dell'illuminato suo collega: argomenti retorici, letterari, scientifici; poi, ad un certo punto, venendo a parlare dei grandi personaggi che non hanno avuto paura di adottare il parafulmine, eccolo uscire in un grande elogio di Caterina di Russia « l'immortale Semiramide del Nord » ed eccolo rendere omaggio a Maria Teresa, a Giuseppe II, onore del trono. Robespierre, allora, era monarchico... Inutile dire che la causa fu vinta.

✱ La giovinezza di Scanderbeg. — Scanderbeg, l'eroe albanese, visse sempre a cavallo e con la spada nel pugno. L'Albania in grazia della sua virtù bellica poté per la prima volta far la figura d'un popolo unificabile. Gli « shipetari » poterono raccogliersi intorno a lui e possono oggi raccogliersi intorno alla sua ombra, all'ombra di Giorgio Castriota che si chiamava al suo tempo Iskender-Beg, il principe Alessandro come il figlio di Filippo macedonico. Giovanni Castriota, suo padre — rammenta la *Revue Hebdomadaire* — verso l'epoca in cui i turchi prendevan dimora in Macedonia ed in Tracia, possedeva per dominio feudale una cima di montagna in cui la croce romana rimaneva ancora issata. Croia, capitale di questo territorio, era una fortezza, a dieci leghe da Durazzo; una fortezza possente, rocciosa, con ai piedi, dopo pericolosi scoscendimenti, un torrente che usciva da una sorgiva sempre a bollore. Da Croia, durante venticinque anni di seguito, Scanderbeg si lanciò alla battaglia, egli cavaliere cristiano capeggiante la lega albanese. La sua nascita e la sua prima giovinezza furon favoleggiate con abbellimenti leggendari. Si dice che sua madre, pochi giorni prima della nascita di lui, ricevesse nunzi celesti in sogno. Ella sognò che un dragone terribile, con i piedi unghiati attaccati alla montagna e coperto d'una corazza di scaglie, aprisse le fauci spaventose in direzione dei turchi verso l'Oriente e li inghiottisse. Il corpo del drago si snodava e si spiegava nel golfo adriatico per andar incontro ad un leone che sormontava una colonna rosea davanti ad una basilica dentro la quale risonavano inni a San Marco. Il fanciullo venuto al mondo, si disse portasse sul braccio un segno prodotto da un colpo di spada e la prima volta che camminò da sé andò deliberatamente verso le armi appese alle pareti della sala e posò la mano grassoccia sulla scimitarra del padre. Era l'unico rimasto di quattro fratelli e fu educato in Turchia, in Adrianopoli ottomana. Anche Croia era stata presa dai turchi e Scanderbeg attendeva il momento di ribellarsi e di liberarla. Vien l'anno 1443. la disfatta turca rifluisce verso Sofia portando con sé funzionari e pascià. Scanderbeg ne sorveglia uno, portatore del sigillo dell'impero. Gli piomba addosso, lo cattura, lo costringe col pugnale alla gola a redigere un decreto che ordini di consegnare a lui Castriota come nuovo governatore imperiale la città di Croia. Ottenuta la lettera decretale coi sigilli, Scanderbeg e i suoi uomini corrono verso la frontiera albanese, verso Croia dove bisognava giungere prima che s'avesse notizia del colpo fatto. Il pascià, senza sfiducia, gli apre le porte della città e gliela consegna. Scanderbeg ha compiuto la sua prima gesta gloriosa e si chiude con gioia violenta nella città paterna a massacrar musulmani e a sostenere gli assedii.

✱ L'Accademia veneziana nel settecento. — Di questa ha cominciato a narrar le vicende, nell'*Arte*, Gino Fogolari, rintracciando e pubblicando le pitture che per essa furon fatte nella seconda metà del secolo XVIII, e dando notizia degli accademici meno noti. Venezia ebbe un'accademia vera e propria dopo Roma, dopo Bologna, dopo Parigi: ché se nel 1724 il Senato incaricò i Riformatori dello Studio di Padova di proporre l'ordinamento di « una ben ordinata Accademia »; se nel 1750 i pittori del collegio ottennero una stanza nel Fondaco della Farina, sul bacino di San Marco, là dove è oggi la Capitaneria del Porto, solo nel 1756 l'Accademia di pittura, scultura e architettura fu definitivamente fondata sotto la protezione dell'Annunziata e di San Marco, con lo scopo di « disegnare un uomo ignudo in quella positura che verrà collocato dalli maestri » dal giorno di San Luca al mercoledì santo. Lo statuto prescriveva inoltre che l'Accademia venisse adornata delle immagini dei santi protettori, dei ritratti dei dogi e dei pittori defunti, e dell'impresa; e che la dirigessero un presidente e due consiglieri, e la componessero, in tutto, trentasei pittori e scultori, tra i quali ogni due anni venivano pure eletti quattro maestri, che a turno, per una settimana al mese, dovevano mettere a posto il modello e assistere alle lezioni. Per questo riscuotevano, in quattro, centoessanta lire all'anno. Da prima però in quella stanzetta terrena del Fondaco, v'era da fare ben poco. Un quadretto di Francesco Basilio Casa, che ora si trova a Trieste, rappresenta forse la prima sede dell'Accademia veneziana. Una stanza quasi buia, col modello disteso in luce su di una specie di letto, e attorno una folla di giovani o al cavalletto o con la tavoletta sulle ginocchia. Sulle mura nude, invece dei santi, dei dogi e degli artisti, soltanto un bustino di gesso, appeso, unico ornamento. La scena avviene di giorno; ma i ricordi ci dicono che le lezioni avevano luogo specialmente di sera; e che v'era un lume grande per illuminare il modello e tanti lumi piccoli per il comodo dei disegnatori. Ma quella stanzetta angusta e buia, tra il via vai del Fondaco, non poteva bastare, né tanto meno essere adatta per rispondere ad una delle disposizioni statutarie, con la quale si prescriveva « agli attuali e venturi accademici di procurare ornamenti di pitture e sculture e bassirilievi per le camere dell'Istituto ad onore e monumento eterno della regale munificenza e benemerita memoria degli artisti ». In verità doveva sembrare una canzonatura, e lo era ancora quando alla prima si aggiunse una seconda stanzetta, sempre lì al piano terreno. Ma finalmente si ottenne di occupare tutto il primo piano del Fondaco e si poté quindi avere una sala d'ingresso, una *Sala di Riduzione accademica* ed una *Stanza delle Riunioni*.

E allora veramente si poté pensare a decorarle sul serio, per quanto nel 1762 molti accademici dovessero ancora le opere loro, e nel 1778 Giandomenico Tiepolo, che pure era stato nominato nel 1756, avesse ancora da dipingere la sua *Comunione degli apostoli*. A poco a poco però la decorazione si compiva: Francesco Zanchi raffigurava, nel soffitto della *Sala di Riduzione*, *L'Arte e la Gloria*, ancora a posto; e Francesco Fontebasso, in quello della *Sala delle Riunioni*, una allegoria oggi perduta; e Alessandro Longhi iniziava la serie dei ritratti dei grandi pittori, cominciando da quelli di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto e Bassano, dei quali non uno rimane. Da un inventario redatto nel 1807 sappiamo finalmente che nella sala d'ingresso v'erano le incisioni tratte dalle Loggie Vaticane dall'Ottaviani e dal Volpato: sei ritratti di dogi eseguiti dal Nazari, da Alessandro Longhi, dal Pasquetti, dal Guarnieri; i quattro rammentati ritratti di pittori veneziani; sei tele di Giacomo Marieschi, di Luigi Crespi e d'altri; gessi d'Apollo e d'Antinoo, bassorilievi, puttini, e il modello del *Teseo e il Minotauro* d'Antonio Canova. Nella *Sala di Riduzione Accademica*, l'*Annunziata* di G. B. Pittoni, una *Prospettiva* di Antonio Canaletto, un *San Giovanni Battista nel deserto* di Francesco Zuccarelli, la *Comunione degli apostoli* di Giandomenico Tiepolo, il *Pitagora* di Pietro Longhi, *La Pittura e il Merito* di Alessandro Longhi, altre diciotto tele di pittori meno noti, e sculture e modelli del Morlaiter. Infine nella *Stanza delle Riunioni* qualche altra tela di minor conto e il *Pugilatore* canoviano. Molte di queste opere sono state perdute, altre, e quasi tutte le più pregevoli, ha rintracciato il Fogolari. Purtroppo Giovanni Battista Tiepolo che fu il primo presidente dell'Accademia non le lasciò alcuna opera sua. Gli succedettero, di due anni in due anni, G. B. Pittoni, Giuseppe Nogari, poi di nuovo il Pittoni, ed altri tra i quali Iacopo Marieschi ed Alessandro Longhi. Tra i maestri, i più famosi furono Pietro Longhi, Giuseppe Angeli, Domenico Maggiotto. Tra gli accademici, tutti i più noti con molti altri dei quali ci rimane oggi appena il nome. Ma Francesco Guardi non vi fu accolto che quando fu vecchissimo; mentre il fratello maggiore, Antonio, fu della prima mandata del 1756. Le accademie sono sempre state accademie, anche se presiedute dal Tiepolo.

COMMENTI E FRAMMENTI

✱ Geografia impressionista e geografia scientifica.

Signor Direttore,

Con grande ritardo posso leggere una nota bibliografica del signor F. V. R. sul mio volumetto *La Libia* pubblicata nel *Marzocco* del 20 luglio, che senza la cortesia d'un amico, qui in campagna, non avrei avuto modo di vedere. Non per quello che la nota dice sullo scritto mio, ma per una pregiudiziale con la quale l'estensore di essa attacca i metodi dei geografi di professione, vorrei pregarla, signor Direttore, di concedermi un po' di spazio per una risposta anche se tardiva. Spero che non vorrà negarmelo, ricordando come il suo periodico abbia mostrato in ogni occasione di saper apprezzare e di favorire gli studi geografici.

Della mia operetta il signor F. V. R. in fondo in fondo non dice male; riconosce tra altro la mia obbiettività e nella conclusione — per quanto a denti stretti — arriva a lodare il mio manualetto come uno dei « meglio organati e più completi ». Ma qualche cosa c'è che gli impedisce di esserne soddisfatto e gli fa moltiplicare riserve e osservazioni, delle quali le poche non generiche e vaghe, ma precisate su singoli punti io potrei facilmente ribattere, dimostrandole non giuste e non poggiate sul vero. Qual che sia però la causa, che ha determinato l'evidente stato d'animo del recensore verso l'opera mia, non mi sarei indotto a dar noia a Lei ed ai lettori del *Marzocco* — specialmente in questo momento, in cui anche a me pesa assai prendere la penna in mano — se la pregiudiziale, che serve al recensore per presentare il mio scritto nella luce men favorevole e toglierli valore, non fosse d'ordine ben più generale e importante, tale da infirmare quasi la ragion d'essere della geografia come scienza.

Egli accusa i geografi di descrivere il mondo senza averlo veduto, e, poiché con tutta probabilità sa che in Libia non sono ancora stato (parmi un semplice artificio polemico il suo mostrar di dubitarne soltanto) egli afferma che del paese da me descritto non ho la visione e impressione vera, o per lo meno quella ch'egli e molti giornalisti ne hanno avuto.

Questa pregiudiziale, per la quale varrebbe assai più la descrizione estetica e impressionista di un paese fatta da qualunque turista e giornalista, che non la trattazione scientifica risultante dall'esame critico e metodico di tutto il materiale d'informazione che intorno alla regione descritta si possiede; questa pregiudiziale, che getta *a fundamentis* il discredito sull'elaborazione dei geografi, non è propria soltanto del signor F. V. R., ma è per troppo assai comunemente diffusa. In Parlamento una volta, prima della guerra libica, avendo voluto un deputato corroborare le sue idee con la citazione di una mia pubblicazione sulla Tripolitania, che risale al 1902, provocò questa interruzione da parte di un collega: Ma il Ricchieri in Tripolitania non c'è mai stato! E un mormorio di consenso gli fece eco. Eppur dovrebb'essere così ovvio e facile comprendere tutta la falsità di un simile concetto della geografia!

Il signor F. V. R. chiede: Il Ricchieri è stato in Libia, prima di scrivere il suo volumetto? E risponde: Se c'è stato, mi limito a notare che non ne ha avuto la stessa impressione che ne ho avuto io! E non s'accorge il mio critico che così egli demolisce proprio la sua tesi, perché ammette la possibilità che visitatori vari possano avere impressioni diverse di un medesimo paese, secondo le diversità di condizioni nelle quali compiono la visita, secondo la loro preparazione scientifica, secondo anche l'amore e i preconcetti da cui siano animati. Ogni descrizione di simili viaggiatori è dunque soggettiva. E chi dunque può fornire una trattazione corografica che sia veramente o almeno il più possibile umanamente obbiettiva? Non è appunto il preciso compito del geografo quello di raccogliere tutte le relazioni e gli studi, anche fino ad un certo punto le semplici impressioni, che intorno a un dato paese si posseggano, ordinando, confrontando, classificando le notizie in esse contenute, vagliandole criticamente per stabilire l'importanza e l'autorità della fonte, allo scopo di trarne come succo finale scientifico una sintesi, che rispecchi lo stato delle nostre conoscenze intorno alla regione considerata e darne infine una descrizione il più possibile conforme alla verità obbiettiva o per lo meno a quella che dagli studi attuali appaia la sua condizione reale e provata? È evidente come siano possibili in quest'opera non facile e delicata di sintesi errori di apprezzamento, dimenticanze, sviste, inesattezze di espressione, sproporzione fra le parti. Nel superare tutte queste difficoltà, come pure nel presentare la materia digesta in modo digeribile anche per i letterati, cioè in forma possibilmente artistica che nel tempo stesso non intacchi l'esattezza della sostanza, sta appunto la diversa abilità e il valore diverso dei singoli geografi o piuttosto corografi. Ma ciò permette e giustifica la critica sull'opera degli individui, non distrugge la ragion d'essere dell'opera del geografo e dei suoi metodi.

Non si creda però ch'io arrivi con ciò all'eccesso opposto, a giustificare cioè quei geografi, che effettivamente s'accontentano di girare il mondo sul loro tavolino con le carte e coi libri; che non hanno mai confrontato sul posto il valore delle descrizioni dei viaggiatori colla realtà, né fatto osservazioni proprie, in cospetto della natura, studiato i fenomeni direttamente. Io dico invece che senza una buona e larga preparazione di studi fatti sul terreno o comunque sui luoghi dove si svolgono i fenomeni innumerevoli e svariatissimi, fisici e umani, che interessano il geografo, non è possibile che questi sappia intendere ed apprezzare al suo giusto valore lo stesso linguaggio dei libri e il valore dei dati, delle notizie che ne ricava. In questo senso ho sempre insistito e insisterò perché anche in Italia siano fatte all'insegnamento della geografia le condizioni che all'estero sono giudicate indispensabili per fare del geografo un vero produttore di scienza, non un compilatore di materiale enciclopedico di seconda e terza mano; insisto perché il geografo non sia soltanto un topo di biblioteca, ma veda e sia in grado di giudicare per cogli occhi propri. V'insisto perché ritengo che, una volta acquisita la disposizione e preparazione necessaria a ben intendere e giudicare i fatti geografici in generale, egli si trova in grado di esplicarla anche nello studio e nell'apprezzamento dei fenomeni e delle condizioni geografiche particolari dei paesi che non abbia veduto cogli occhi propri. Anche sott'altro punto di vista è infatti assurda la pregiudiziale del signor F. V. R. e di chi la pensa come lui. Il signor F. V. R., a quanto lascia intendere, in Libia c'è stato: dove non dice, né per quanto tempo, né in quali condizioni e a quali scopi. Ma ciò che, senza tema di errare e di offenderlo, posso affermare è che certamente egli non l'ha visitata tutta. Come dunque potrebbe egli osar di parlare, dopo la sua pregiudiziale, delle parti che non ha veduto cogli occhi suoi? Se ricorresse per ciò alle descrizioni degli altri, non farebbe che quello che i geografi di professione dichiarano di fare, ma con quel metodo e scrupolo scientifico, ch'egli, vantandosi di non essere geografo, non dà garanzia di possedere. Del resto chi mai ha visitato tutto il mondo ed a chi è possibile visitarlo tutto anche ne' tempi nostri delle ferrovie, delle automobili e degli areoplani? E che valore ha una rapida corsa? Può bastare forse all'esteta per una descrizione più o meno viva, quando non è fantastica; può bastare a colui che ha già fermi in animo i giudizi che vuole esprimere intorno ad un paese e vuole, col farvi una giratina, procurarsi agli occhi del grosso pubblico l'autorità di dare sfogo ai suoi preconcetti ed anche spesso alle sue invenzioni: non basta allo scienziato serio e coscienzioso. Il geografo, quando non fa l'opera di sintesi che sopra ho delineato, ma opera d'esploratore non s'accontenta di percorrere un paese per vederlo cogli occhi propri e descriverlo a base semplicemente d'impressioni; ma, intendendo la necessità sempre maggiore di approfondire le indagini da ogni punto di vista e per ogni ordine di fatti e d'argomenti, limita sempre più la sua attenzione ad un particolare gruppo di fenomeni per i quali ha competenza speciale. È questa la ragione per la quale ai giorni nostri, ben diversamente dai tempi di Marco Polo, di Colombo, di Tristan da Cunha, che il signor F. V. R. ricorda, le spedizioni esploratrici non sono affidate ad una sola persona, ma ad interi gruppi di studiosi specialisti, aventi ciascuno un incarico proprio. Che se un viaggiatore non sente il dovere di tale profondità di preparazione, di tale rispetto scrupoloso dei metodi scientifici, è da attendersi dall'opera sua ciò che per troppo è avvenuto anche riguardo alla Libia per tante informazioni: a cominciare da quelle sullo stato d'animo degli abitanti verso di noi, quali preveduti successori del turco nel dominio della regione, fino alle famose millantate miniere di solfo, la cui esistenza, affermata sulla fede di un sedicente esploratore e ripetuta da tutti coloro che non si curarono di cercare la fonte, priva d'ogni autorità, della notizia, bastò ad esaltare la pubblica opinione, a commoverla per la temuta crisi delle solfare siciliane.

Non voglio dilungarmi di più, signor Direttore; non voglio fermarmi più da vicino sugli altri rimproveri, che il mio recensore mi move, sulle inesattezze che crede di trovare nel mio volumetto. Mi permetto solo di rilevare che sullo spirito di obbiettività scrupolosa, col quale l'ho composto, neppure il sig. F. V. R. ha voluto esplicitamente eccepire. Fors'è per questo che non se ne possono dichiarare interamente soddisfatti coloro, che nel mio libro avrebbero voluto veder rispecchiato il loro ottimismo o pessimismo a oltranza; cioè da un lato i nazionalisti accesi, tra cui mi pare di dover mettere il mio recensore, che mi rimprovera perfino d'aver chiamato « cosa orribile la guerra » anche se necessaria, e dall'altro i socialisti così detti ufficiali, che non mi perdonano di non aver sacrificato alle idee del partito i risultati dei miei studi e la visione realistica delle necessità politiche dell'Italia di fronte al mondo attuale.

Feltre, agosto 1913.

G. Ricchieri.

Ed ecco quanto osserva in proposito il nostro collaboratore

Poiché il professor Ricchieri è d'accordo con me sul punto principale, che sarebbe molto bene « non fosse il geografo solamente un topo di biblioteca » ma vedesse le cose con gli occhi propri, alla sua lunga replica credo sufficiente una controreplica brevissima. E questa non per citare contro i suoi asserti le parole di altri autori, poiché il professor Ricchieri me ne farebbe colpa, e neppure per fargli sapere, come e quando e quanto io abbia viaggiato in Libia, ché la mia esperienza « soggettiva » non lo persuaderebbe, ma semplicemente per dirgli ben chiaro e ben netto, poiché par non l'abbia ancor capito, che la colpa sua non è d'aver scritto un cattivo libro di geografia, sibbene di aver fatto opera non completamente lodevole perché soffusa di scetticismo, che è ancor esso sentimento soggettivo e, quel ch'è peggio, di un soggettivismo non personale, ma di partito, o, per lo meno, di convenienza.

Da questo scetticismo il Ricchieri si doveva — secondo me — tenere lontano, tanto più lontano in quanto il suo volume è dedicato al popolo, il quale è sempre più inclinato alla critica, che alla esaltazione di ogni impresa nazionale e pel quale il leggere, per esempio, nel libro del Ricchieri che « nelle attuali condizioni sarebbe assai pericoloso e imprudente incoraggiare l'influsso dei nostri emigranti nei paesi della nuova conquista, deviandoli dalle terre americane, dove

la popolazione sovrabbondante d' Italia trova ancora così facilmente lavoro fruttifero », non può a meno di ingenerare o di coltivare una corrente di spirito contrario all' impresa della Tripolitania, e, quel che più importa, all' avvenire della colonia.

Abbiamo già commesso la suprema imbecillità di rendere impopolare la Colonia Eritrea, non abbiamo fatto nulla pel Benadir, e se anche per la Tripolitania e la Cirenaica facciamo così, sebbene — oh, in questo la mia poca esperienza « suggestiva » non teme smentita ! — abbiano in sè enormi tesori che attendono soltanto il nostro lavoro e la nostra fede per venire in luce, allora davvero sarebbe stata la nostra conquista assolutamente inutile.

E per quanto il professor Ricchieri non sia nazionalista, credo che questo non lo desideri neppur lui.

F. V. R.

✶ Il cinematografo e l'arte.

Luciano Zùccoli in uno degli ultimi numeri del *Mercurio* si preoccupa della concorrenza sempre crescente che il cinematografo fa al teatro di prosa. « Se per il lato economico » — egli scrive — non abbiamo che da inchinarci, perché nel mercato vince chi più può, chi più osa.... per il lato artistico c'è molto da dire ». E ricordando e lamentando giustamente le riduzioni a spettacoli cinematografici di capolavori del teatro e della letteratura, invoca una legge che li tuteli, a somiglianza di quella che è in vigore per i monumenti di grande valore storico e artistico.

Questa legge purtroppo nessuno la farà mai. E a noi non resta altra speranza che un affinamento della tecnica cinematografica faccia sparire le meschine e grottesche copie delle rappresentazioni teatrali.

Perché il cinematografo può benissimo divenire una forma di arte originale

Luciano Zùccoli pensa che se esso diventerà tale, sarà sempre « un'arte inferiore, da non mettersi a confronto con la vera e propria letteratura, con la vera e propria drammatica... ». Io mi permetto di mettere in dubbio questa affermazione. Perché il cinematografo dovrà costituire un'arte inferiore, e non potrà invece prendere posto accanto al teatro ?

Ora non costituisce certo una forma di arte. È semplicemente un genere di spettacolo. Ed è il genere di spettacolo caratteristico del nostro tempo.

Il pubblico che frequenta le sale dei cinematografi non è infatti composto soltanto di gente che non può permettersi il lusso di andare spesso a teatro (il fattore economico non è quindi ciò che favorisce lo sviluppo del cinematografo), né solo di uomini di affari e di professionisti, i quali, occupati intensamente tutto il giorno, preferiscono ad una rappresentazione drammatica uno spettacolo leggero per cui non sia necessaria una eccessiva attenzione ; ma soprattutto di gente che preferisce semplicemente il cinematografo al teatro, e trova maggior diletto a vedere una *film* che una commedia o un dramma.

È proprio così. E questa gente se non è la più raffinata non è neppure la più grossolana. Rappresenta la media intellettuale, quella che costituisce il pubblico, il gran pubblico. Bisogna convenire quindi che il cinematografo ha un così grande e crescente successo perché soddisfa un bisogno dello spirito moderno : quello della rapidità. Il tipo di rivista *Je sais tout* non deve il suo successo al fatto che soddisfa nel campo della cultura questo bisogno dell'uomo moderno ?

Una categoria di spettacoli cinematografici è costituita da quelli in cui vengono — per dir così — *condensati* i capolavori del teatro. Essi hanno una strana somiglianza con le pantomime in voga presso i romani della decadenza, che rappresentavano anch'esse intere tragedie di Sofocle e di Euripide, e sono in fondo un mezzo di cultura per la gente che non ha tempo o modo di leggere o di andare a teatro.

Ma una categoria più importante è quella delle azioni composte espressamente per il cinematografo. In queste è in germe la nuova arte.

La tecnica è ancora rudimentale. I quadri di cui è composta l'azione sono ancora rilegati da cartellini, i quali commentano o descrivono le scene essenziali, e hanno così la stessa funzione che ha lo « storico » nei racconti evangelici.

Ma non è detto che questa tecnica rudimentale non si possa perfezionare, come si è perfezionata quella del teatro Si aspetta ancora il poeta.

Perché se il cinematografo è inferiore al teatro perché privo dell'elemento verbale, è superiore d'altra parte, non tanto perché può rappresentare scene naturali, quanto per la sconfinata libertà di tempo e di luogo di cui gode. Esso può rappresentare agevolmente la materia del più libero e ardito poema drammatico. E la facilità con cui si possono ottenere effetti di luci e trasformazioni prodigiose, fa sì che esso possa rappresentare in special modo argomenti fiabeschi o fantastici, irrealizzabili su qualsiasi palcoscenico per quanto moderno. Finalmente la successione rapida di quadri differenti fa sì che esso possa realizzare una sorta di impressionismo scenico. Ma, ripeto, si aspetta ancora il poeta che consacri questo nuovo genere

Ho ricordato a proposito del cinematografo la pantomima. Vi è però fra le due forme una differenza sostanziale. Nella pantomima l'attore cerca di sostituire la parola col gesto espressivo ; nel cinematografo il gesto non sostituisce, ma accompagna naturalmente la parola. Questa però non *si sente* ; e questo silenzio, questo vuoto che vuol essere imperiosamente colmato, è ciò che genera negli spettacoli cinematografici assai più che nelle pantomime la *necessità* della musica, e che fa tollerare la così la più detestabile.

La musica insomma nel cinematografo, non è un elemento aggiunto, come nel dramma parlato, ma un elemento essenziale, che integra la visione. E questo accoppiamento può essere fecondo di effetti insospettati.

Quando il musicista, vincendo il pregiudizio di far cosa indegna, commenterà un'azione composta da un poeta (si è fatto una volta a proposito di questo il nome di G. D'Annunzio) ; o meglio, quando il poeta interpreterà e darà forma visibile ad un poema sinfonico, a un seguito di passi, noi avremo un genere di rappresentazione affatto moderno, che potrà prendere posto, e degnamente, accanto al teatro.

S. A. Luciani.

✶ Per una vendita di opere del Segantini.

Signor Direttore,

Verso la metà di questo mese si effettuerà a Saint-Moritz (Engadina) la vendita di un gruppo d'opere di Giovanni Segantini, certo le ultime che ancor si offrino ai raccoglitori di opere d'arte, perché tutta l'opera segantiniana si trova ormai in possesso definitivo di musei e di gallerie private.

Ora vorrebbe Ella per mezzo del suo autorevole giornale che con tanto fervore si occupa del patrimonio artistico del nostro paese, richiamar l'attenzione del governo d'Italia su questa vendita nella quale fra disegni e studi e opere interessantissime figurerà il poderoso capolavoro *Le due madri*, che è forse l'opera più completa e significativa di Segantini ?

Tutta l'opera di lui andò venduta all'estero, e soprattutto in Austria dove il grande pittore *italiano* ebbe in vita incoraggiamenti ufficiali, e in morte postumi onori. Quando si pensa che Segantini è nato ad Arco nel Trentino, appare evidente l'influenza dello *spirito non analitico* nell'atteggiamento dell'Austria, la quale ora proclama il maestro d'Arco *gloria nazionale*. L'Italia, soprattutto l'Italia ufficiale, è colpevole di nulla aver fatto per contendere all'Austria il nostro artista glorioso. Nei musei austriaci sono raccolte parecchie opere segantiniane di primo ordine ; in Italia solo la Galleria d'Arte Moderna a Roma, e la Galleria d'Arte del Castello a Milano ne possiedono una ciascuna, e sono della prima maniera in cui nessuna traccia ancora appare di quel « divisionismo » che doveva costituire la maggior caratteristica dell'artista. Alla morte del Segantini il governo austriaco diede fuori una magnifica pubblicazione illustrante l'opera dello scomparso ; il governo d'Italia continuò il suo sonno.

Ora ecco un'occasione, che certo non si presenterà mai più, un'occasione per riparare all'oblio assicurando finalmente all'Italia un'opera del sommo Maestro, un'opera di capitale importanza che lo rappresenta nella pienezza del suo genio.

Il momento, se non per quattrini almeno per lo spirito che aleggia, è propizio. Il *nazionalismo* che ferve per tutta Italia non vorrà considerare solo gloria e potenza della nazione l'acquisto di terre, ma altresì le alte manifestazioni dell'intelletto di nostra gente. In Francia, ove questo spirito domina da un pezzo, fu tenacemente conteso all'America l'*Angelus* di Millet ; e nessuno pensava a mutare la nazionalità dell'artista.

Le *Due madri* dovrebbero rimanere in Italia per tenerci vicina un'opera di tanta bellezza, e anche per dimostrare che la risvegliata coscienza nazionale non è indifferente a ciò che costituisce la gloria più fulgida e più pura d'una razza.

Con osservanza mi creda

Prestinone, 4 agosto 1913.

Dev.mo
Carlo Fornara.

NOTIZIE

✶ *L'Italia alla mostra di Lipsia.* — La questione dell'intervento dell'Italia alla Esposizione delle Arti Grafiche che si terrà a Lipsia l'anno prossimo è stata risolta, secondo i desideri di tutti coloro che s'interessano alla sorte dell'industria libraria, della nostra cultura e della nostra dignità. Non era infatti possibile che noi soli dovessimo mancare alla bella gara, e il Consiglio dei ministri, nella sua ultima adunanza, decise di accogliere l'invito fattoci dal governo imperiale germanico di parteciparvi, e stanziò all'uopo la somma di duecentomila lire. Ora agli organizzatori, agli editori e ai librai lavorare per farvi buona figura.

Firenze — Stabilimento Giuseppe Civelli

Giuseppe Ulivi, gerente-responsabile

// IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 33 — 17 Agosto 1913 — Firenze

SOMMARIO

VOCI DEL DOLORE DEL MONDO

Arthur Schopenhauer nell'ottobre del 1859, discorrendo con R. v. Hornstein di arte e di artisti, ad un tratto gli disse: « Sa ella pure, che in un solo anno (il 1819) erano contemporaneamente in Italia i tre più grandi pessimisti? Dose l'ha calcolato: Byron, Leopardi ed io. Però nessuno conobbe l'altro ». Come perchè egli non conobbe Byron, lo raccontò allo stesso interlocutore: « Io avevo una lettera di presentazione di Goethe a Byron. In Venezia fui per tre mesi durante la dimora di Byron. Sempre volevo andare da lui con la lettera di Goethe, quando un giorno vi rinunziai definitivamente. Con la mia amata ero a passeggio sul Lido, quando la mia Dulcinea con la più grande eccitazione gridò: "Ecco il poeta inglese"! Byron mi passò innanzi a cavallo, e la donna per tutto il giorno non si potè liberare di questa impressione. Allora io decisi, di non consegnare la lettera di Goethe. Mi spaventai delle corna. Quanto me ne sono poi pentito! ».

Resta dunque dalla bocca stessa di uno dei tre segnalato, che i tre sommi pessimisti, nati a poca distanza di tempo l'uno dall'altro (Schopenhauer il 22 febbraio 1788, Byron il 22 gennaio 1788, Leopardi il 29 giugno 1798), morti però in tempi diversi (Byron il 19 aprile 1824, Leopardi il 14 giugno 1837, Schopenhauer il 21 settembre 1860), derivati, per lunghi ordini d'avi, da tre rami diversi dello stesso ceppo indoeuropeo, vissero contemporaneamente per un certo tempo in Italia, amando tutt'e tre infinitamente il nostro paese, senza conoscersi personalmente l'uno con l'altro. L'unisono di quelle tre voci possenti del dolore del mondo parrebbe dar ragione a certi filosofi della storia, che riallacciano quel fiume di pessimismo alla vena del così detto romanticismo, fluente tra la fine del secolo decimottavo ed il principio del decimonono. Ma basta considerare che quasi contemporaneo di Leopardi era altresì Foscolo; che accanto a Byron v'era Shelley; che contro Schopenhauer esisteva Hegel; e che si può stabilire una triade ottimista Foscolo-Shelley-Hegel, simultanea della triade pessimista Leopardi-Byron-Schopenhauer, per vedere come quell'artificiosa interpretazione critica crolli. Resta solo il fatto che in uno stesso tempo e quasi in uno stesso luogo hanno risuonato, ignare le une delle altre, le tre più grandi voci, che abbiano nel mondo moderno espresso col pensiero e col canto il dolore del mondo.

Ignare del tutto, come s'è visto, furono personalmente le une delle altre: ignare in parte anche spiritualmente.

Byron non conobbe mai i nomi nè le opere di Schopenhauer e di Leopardi. Quel tragico spirito di Dioniso, chiuso in un corpo di Apollo, era quasi sempre fiso al suo astro e, prima di lanciarsi a volo verso il sole e procombere come Icaro, non ebbe tempo nè modo nè voglia di guardarsi intorno. Egli, che nel *Childe Harold* aveva dichiarato di essere tra gli uomini, ma non degli uomini (*I stood Among them, but not of them*), e che nella *Profezia di Dante* aveva cantato la bellezza di sentirsi nella solitudine dei re (*to feel me in the solitude of kings*), chiuso com'era nel purissimo usbergo adamantino del suo amore e del suo dolore, non si sarebbe accorto, anche forse se la gloriosa giovanissima morte gliene avesse dato il tempo, del nostro divino *passero solitario*, e tanto meno, egli che non amava filosofia nè germanesimo, del sommo filosofo tedesco. Sulla sua pura fronte febèa solo giungeva l'ombra del volo del suo grande rivale Shakespeare, volante su lui come aquila, cui egli sempre riguardava come al peggiore dei modelli ma al più straordinario degli scrittori (*I look upon him to be the worst of models, though the most extraordinary of writers*). Ciò aveva ben compreso Goethe, quando, parlando il 25 febbraio 1825 con Eckermann, diceva di Byron: « La vera forza poetica in nessuno mi è apparsa più grande che in lui. Nella comprensione dell'esteriore e nella chiara visione di stadii trascorsi egli è così grande come Shakespeare. Ma Shakespeare come puro individuo è superiore. Ciò sentiva assai bene Byron; perciò non parla molto di Shakespeare, sebbene ne sappia a memoria interi passi. Lo avrebbe volentieri rinnegato, perchè la serenità di Shakespeare gli ostacola il cammino, egli sente che nulla può contro di essa.... ». Nessuna maraviglia quindi, che l'aquilotto, volto in alto a mirar l'aquila, che gli sbarrava il sole, non si accorgesse della terra, rotante sotto di sè.

Leopardi egualmente non conobbe Schopenhauer. Dovevano passare ancora ventuno anni dalla sua morte, prima che il De Sanctis rivelasse agli italiani l'intima parentela spirituale tra il pensatore di Danzig ed il grande poeta d'Italia. Conobbe invece Byron, ma in poche opere giovanili, *Il Corsaro*, *Il Giaurro*, e non nel testo, ma in cattive traduzioni, come egli stesso ci ha lasciato scritto nei suoi *Pensieri* (I, p. 325, 25 agosto 1820): « Tutto il *Corsaro* di lord Byron (parlo della traduzione, non so del testo nè delle altre sue opere).... ». Con tali deboli basi di conoscenza l'impressione ed il giudizio non furono favorevoli, e tali rimasero anche negli anni successivi. Alla natura chiara, limpida e profonda di Leopardi, simile a specchio di lago alpino, ripugnava quel che a lui poteva sembrare rombo distruttore di valanga, pur essa alpina. Una migliore conoscenza lo avrebbe forse condotto ad esprimere su Byron giudizii non dissimili da quelli di Goethe.

Il sommo poeta tedesco aveva, come si sa, quasi un'idolatria per Byron, a cui consacrò, nella II parte del *Faust*, un monumento *aere perennius* con la simbolica figura di Euforione, creato dal connubio di Faust con Elena, dello spirito moderno con la bellezza antica. Nei suoi dialoghi con Eckermann egli non si stanca nè si sazia mai di parlare del suo poeta favorito « la cui personalità è di tale eminenza, come non è mai esistita e difficilmente di nuovo esisterà » (19 ottobre 1823). — « Gli Inglesi possono ritenere di Byron ciò che vogliono, ma questo è certo, che essi non hanno da mostrare alcun poeta, che gli si possa paragonare. Egli è diverso da tutti gli altri ed è, meno Shakespeare, il più grande » (26 marzo 1826). — E parlando del *Caino*: « È di così unica bellezza, che non se ne trova la pari al mondo » (20 giugno 1827). E discorrendo della figura di *Euforione* simboleggiante Byron: « Io non potevo come rappresentante della poesia moderna adoperare altro che lui, che deve considerarsi fuori questione come il più grande talento del secolo. E poi Byron non è antico e non è romantico, ma è come lo stesso giorno presente. Tale dovevo io averlo. Del resto egli si prestava anche pel suo naturale insoddisfatto e la sua tendenza guerriera, per cui cadde a Missolungi. Scrivere un trattato su Byron non è facile nè consigliabile, ma di onorarlo ed additarlo io non mi stancherò » (5 luglio 1827). Sentire un poeta come Goethe parlare in questo modo d'un poeta come Byron: ecco una cosa, in verità, che magnifica l'animo e nobilita l'intelletto.

Non diversamente da Goethe scrive su Byron Schopenhauer. Questi, come filosofo e di lunga vita, fu l'unico della triade pessimista, che conobbe completamente, dal lato spirituale, gli altri due e li amò come fratelli e li adorò come voci musicali e cantori apollinei di quel dolore del mondo, che egli aveva fucinato e martellato con forza vulcaniana nel bronzo e nel ferro della sua opera filosofica. I suoi giudizi su Byron sono simili a quelli di Goethe: così in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 4°, § 46: « Come Voltaire nel *Candide* muove guerra all'ottimismo nella sua maniera scherzosa, così ha fatto Byron nella sua maniera seria e tragica, nel suo immortale capolavoro *Caino*, per cui è stato anche magnificato con le invettive dell'oscurantista Friedrich Schlegel.... »; od anche nel *Parerga und Paralipomena*, I: « L'influenza dei preti in Inghilterra è così grande, che, a vergogna della nazione inglese, il monumento fatto da Thorwaldsen a Byron, il loro più grande poeta dopo l'irraggiungibile Shakespeare, non s'è potuto collocare nell'abbazia di Westminster accanto agli altri grandi uomini del loro pantheon nazionale.... Con tale bassezza la nazione inglese s'è segnalata da sè *as a stultified and priestridden nation*, e merita lo scherno d'Europa. Ma non sarà così sempre. Una futura e migliore generazione porterà in pompa la statua di Byron nella chiesa di Westminster ». Eguali a questi giudizi su Byron sono quelli di Schopenhauer su Leopardi. Nel secondo volume della sua grande opera, parlando della nullità e del dolore della vita, così egli si esprime sul nostro grande poeta: « Nessuno però ha trattato questo soggetto così profondamente ed esaurientemente come, nei nostri giorni, Leopardi. Egli ne è tutto pieno e compenetrato: da per tutto il suo tema è lo scherno e lo strazio di questa esistenza, egli lo espone in ogni pagina delle sue opere, ma con tale varietà di forme e di sentimenti, con tale ricchezza d'immagini, che non suscita mai fastidio, anzi di continuo trattiene e solleva ». Non si potrebbe su Leopardi dire di più e di meglio con minori parole. È il caso di ripetere la massima di Helvetius, cara allo stesso Schopenhauer: *Il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit: c'est une corde qui ne frémit qu'à l'unison.*

E qual'è il *Leitmotif* di queste tre grandi corde spirituali vibranti in un così potente unisono? Lo si sa, questo motivo fondamentale del pensiero di Schopenhauer e del canto di Byron e di Leopardi: è il dolore del mondo, la vanità della vita, lo strazio e la miseria dell'esistenza. Note di tale tema hanno occasionalmente vibrato nelle espressioni dei grandi spiriti di tutti i tempi e di tutti i luoghi: perfino nell'Antico Testamento, così ultraottimista da trovare che nel mondo tutto è fin troppo buono, πάντα καλὰ λίαν, si sentono le disperate voci pessimiste di Giobbe e del *Koheleth*. Ma questi, che sono accordi occasionali degli altri spiriti, hanno invece costituito l'armonia unica, fondamentale dei nostri tre grandi pessimisti; i quali quindi da tale lato non hanno pari nella storia dello spirito umano: tanto più che essi non derivano il loro pessimismo dalle religioni, ad essi note od in cui essi nacquero, ma dalla semplice visione della vita e del mondo, e riescono quindi tutt'e tre ad una concezione della vita e del mondo perfettamente ateista.

Per essi quindi non si può trovare altro grande spirito di confronto che quello del sublime savio indiano, l'ateista distruttore di ogni pregiudizio, lo scardinatore di ogni ceppo, il liberatore di ogni vincolo, di cui la dottrina del dolore e del superamento del dolore ha costituito per due millennii e mezzo il faro del porto di rifugio spirituale di mezzo miliardo di uomini. Lo spirito, voglio dire, di Gotamo Buddho. L'orma, da lui impressa sulla terra, è così vasta e profonda, che comprende anche le tracce spirituali stampate sul nostro pianeta da Schopenhauer, Byron e Leopardi; e la sua dottrina è così vasta, così libera di ogni contingenza di luogo, così senza tempo, che ci può servire anche come misura dei tre pessimisti moderni.

Basta infatti considerare quale e quanta parte essi, come pari occhi del mondo, hanno visto e compreso di quella concezione dell'esistenza universale, che Gotamo ha così impareggiabilmente racchiusa nelle quattro sante verità: del dolore, dell'origine del dolore, dell'annientamento del dolore e della via per l'annientamento del dolore. E si scorge subito che Leopardi e Byron sono rimasti alla visione della prima verità, con solo un barlume della seconda; mentre Schopenhauer le ha viste tutt'e quattro, ma con mezzi diversi e senza la cristallina chiarezza dello sguardo di Gotamo.

Leopardi è veramente il poeta perfetto del dolore. Nessuno ha espresso al pari di lui, con tanta profondità, con tanta bellezza, questa prima verità della vita. Ma alla seconda verità egli non giunse. La causa del dolore, con la concezione dualistica che ebbe del mondo, egli la cercò fuori dell'uomo, nella natura, dura matrigna, nel brutto poter che, ascoso, a comun danno impera, in Arimane,

> Re delle cose, autor del mondo, arcana
> Malvagità, sommo potere e somma
> Intelligenza, eterno
> Dator de' mali e reggitor del moto,

e giunse a vaneggiare, tanto nelle prime espressioni dell'*Inno ai patriarchi* quanto nelle ultime della *Ginestra*, che gli uomini potrebbero esser più felici, se si amassero tra loro, insieme combattendo contro la natura:

> . . . nè gli odii e l'ire
> Fraterne, ancor più gravi
> D'ogni altro danno, accresce
> Alle miserie sue, l'uomo incolpando
> Del suo dolor, ma dà la colpa a quella
> Che veramente è rea, che de' mortali
> È madre in parto ed in voler matrigna.
> Costei chiama inimica; e incontro a questa
> Congiunta esser pensando,
> Siccom'è il vero, ed ordinata in pria
> L'umana compagnia,
> Tutti fra sè confederati estima
> Gli uomini, e tutti abbraccia
> Con vero amor, porgendo
> Valida e pronta ed aspettando aita
> Negli alterni perigli e nelle angosce
> Della guerra comune.

Tali ubbìe socialistiche non maculano il canto di Byron. Questi era già in parte assorto alla visione della seconda verità, giacchè aveva compreso, che la causa principale del dolore è in noi stessi, nella nostra irrefrenabile brama, inestinguibile sete di vivere: Shakespeare gli aveva suggerito, quale triste sete urge le nostre nature e come noi bevendo moriamo (*Measure for Measure*, I, 2):

> *Our natures do pursue*
> *A thirsty evil; and when we drink we die.*

Perciò Byron non impreca contro la natura, ma si rivolge sempre e solo all'uomo; sia che con tragica forza nel *Caino* mostri di che lagrime grondi e di che sangue, o che nel *Don Juan* getti su lui, sui suoi pregiudizii, sui suoi pretesi ideali, su tutta la sua vita quello scherno feroce, di cui Goethe con ragione diceva che con un sol rigo di esso si potrebbe avvelenare tutto il dolce ottimismo della *Gerusalemme* del Tasso.

Anche Byron però non superò il limite della seconda verità: la causa del dolore. Il riconoscere ed esporre tutt'e quattro le sante verità era riserbato a Schopenhauer. Questi nel mondo moderno e da filosofo è giunto là, dove nel mondo antico era pervenuto, come pensatore ed asceta, Gotamo Buddho. Ma la dottrina di Schopenhauer è appunto perciò troppo inquinata di contingenze di tempo e di spazio, e non raggiunge la vasta, serena immobilità della dottrina senza tempo dello Svegliato. Il paragone tra le due analoghe concezioni non può esser meglio dato che dalla stupenda immagine della strofe 720 del *Suttanipâto*, in cui è messo a confronto, per altro scopo, il fragore delle fluenti acque alpine col solenne, silente ondeggiamento dell'alto mare: *Imparate dai flutti dei fiumi, dai torrenti dei monti, dalle alpine cascate: fluiscono loquaci le loro correnti — tacito e grande ondeggia l'oceano.*

G. De Lorenzo.

DISSONANZE ARMONICHE

L'*Aida* nell'Arena di Verona

La frenesia commemorativa e il gusto rinascente per il teatro all'aperto ci hanno dato in quest'agosto alquanto autunnale uno spettacolo, per la sua singolarità, indimenticabile. L'*Aida* dell'Arena di Verona, si può affermarlo prima che finisca l'anno del centenario, sarà stato il più colossale omaggio tributato al Maestro dagli italiani non immemori. L'epiteto non parrà strano a chi abbia qualche notizia anche vaga del monumento millenario piantato nel bel mezzo della città degli Scaligeri, diploma e sigillo di antichissima nobiltà. Come Piazza delle Erbe a uno dei capi di via Mazzini, la festosa insidiata e ancor salva Piazza delle Erbe, è un incomparabile modello di pittoresco schiettamente italico, nel quale le forme e i segni del passato si compongono armoniosamente con la vita d'oggi; così all'altro capo della stessa via, l'Arena isolata, gigantesca, muta, appare lontanissima, per ogni verso, dai nostri tempi. Il rudere enorme, pur nella sua mirabile conservazione, oltre che ai tempi sembra estraneo ai luoghi. Nulla lo riallaccia o lo ravvicina agli edifizi circostanti. Attesta di una vita e di una civiltà definitivamente scomparse: si potrebbe paragonare ad uno di quegli scheletri preistorici che ci fanno sognare la terra già popolata di mostri, quando li consideriamo sgomenti nelle vetrine dei musei. Ma l'Arêna, che all'osservatore sentimentale si presenta così, conserva invece, nella sua struttura e nelle sue dimensioni i requisiti di un anfiteatro perfetto, il genio eminentemente pratico del popolo che la edificò, le conferì queste doti realistiche che si perpetuano nei secoli. È giusto quindi ed è naturale che una tradizione ininterrotta abbia portato e porti tuttavia i veronesi a valersi di questo singolarissimo edifizio per i più diversi spettacoli. Veramente i più diversi, se dai «ludi gladiatorî» e dai tornei e dalle giostre medievali si potè arrivare per gli anelli di una stessa catena alle recite di Tommaso Salvini, di Ernesto Rossi, della Ristori, alle rappresentazioni di balli moderni e perfino all'ultimo invasore petulante e muto di ogni recinto teatrale, al cinematografo. Talchè, con un po' di fantasia, si può immaginare che *nello stesso ambiente* prima sia avvenuto l'effettivo martirio dei cristiani dati in pasto alle belve, poi, a distanza di duemila anni o giù di lì, sia stata rinnovata la visione del truce spettacolo mediante un qualunque *Quo vadis?* cinematografico. Chi trova qualche dissonanza fra l'Arena e l'*Aida* converrà che, nonostante questi riavvicinamenti mostruosi di un'antichissima realtà storica e di uno spettacolo modernissimo, l'abisso fra l'anfiteatro romano e il cinematografo permane più pauroso e vertiginoso che fra l'anfiteatro romano e l'opera di Giuseppe Verdi....

***

Certo il Nilo è lontanissimo dall'Adige e gli Egizi e i Faraoni del melodramma verdiano non sono a casa loro nella platea dell'Arena come sarebbero e come si dice che fossero nel 1871 presso le Piramidi. Certo, qui, lo spettacolo e l'ambiente sono accoppiati da un giogo affatto arbitrario. A Fiesole riportammo nel teatro aperto la tragedia greca che per la sua stessa natura è refrattaria alle costrizioni, all'atmosfera, alle luci della sala di spettacoli moderna. Ma il melodramma verdiano, per il semplice fatto che è un melodramma, trova il suo mezzo naturale proprio in quel teatro moderno che è la galera della tragedia greca. In uno spettacolo musicale gli effetti acustici non sono certamente trascurabili: ora nessuno ignora come questi effetti siano dall'aria libera fatti opachi e attutiti. I cantanti sono obbligati e quasi trascinati a compiere uno sforzo supremo per vincere questa inesorabile sordina che l'aria libera mette alle loro note più possenti. Ai cantanti ed all'orchestra manca l'appoggio di una cassa armonica che procuri la risonanza attesa. E nel canto si osserva un fenomeno parallelo a quello già rilevato nella recitazione: meglio vince l'ostacolo dell'aria libera chi moduli la voce con accento spiccato e pacato che chi prodighi generosamente quanto ha di fiato — anche se abbia lunghissimo fiato —. Ciò che spiega il trionfo di Ester Mazzoleni. Altra obiezione. La tragedia nel teatro aperto, come a Fiesole, trova nei prati, nei boschetti, nelle colline che si confondono col «pulpito» la sua sede ideale. La vita stessa della natura si mescola alla finzione scenica quasi ad accrescerle rilievo, vigore, spontaneità di atteggiamenti e di ritmo. Ma la scena dell'anfiteatro di Verona, pur vantando come divino velario il cielo, è separata dalle libere forme della natura; è la stessa platea circoscritta e chiusa dalle gigantesche gradinate. Quindi la necessità di un palcoscenico posticcio, di tipo moderno. Quello dell'Arena è vastissimo: occupa un terzo della platea e si eleva di quasi due metri sul livello di essa. Ma è, già l'ho detto, un palcoscenico moderno, cioè di legno, sul quale gli zoccoli dei cavalli risonano pesantemente e nel quale — nonostante le sue dimensioni amplissime — le masse sono indotte a disporsi ed a muoversi secondo gli atteggiamenti e i gesti consacrati dalla tradizione dei fondali, delle quinte, e dei praticabili.

***

Eppure la conclusione è assai diversa da quella che le premesse potrebbero far supporre. Lo spettacolo di Verona, così com'è, va annoverato fra i più singolari ed interessanti che ci abbia offerto il teatro negli ultimi tempi. A dispetto della stessa logica, per una certa sua misteriosa virtù che l'assurdo possiede e che troppi critici tuttavia ignorano, quest'*Aida* rappresentata sotto il cielo di Verona, nell'edifizio romano, esercita un fascino di cui non è facile coglierе e precisare i singoli elementi. Uno dei più importanti è costituito forse dalla folla degli spettatori. I ritardatari che entrarono domenica sera nella platea dell'Arena, pochi minuti prima che s'iniziasse lo spettacolo, volgendo lo sguardo intorno alle gradinate, vere montagne brulicanti di un pubblico tempestoso e vociante, ne rimasero come allibiti. Una penombra fatta appena crepuscolare da sei lampade ad arco accresceva tale impressione di grandiosità che qui par lecito di chiamare dantesca. Questo buio o semibuio sul quale sfolgorano le stelle del cielo e dove spicca, nelle consuete luminosità della ribalta, il quadro scenico è una delle tante trovate geniali degli organizzatori dello spettacolo. I quali, piegando alla dura necessità del palcoscenico moderno, hanno pur saputo con pochi segni, due obelischi, due sfingi, otto colonne abbinate, un portale, il simulacro del sotterraneo, qualche palmizio, ottenere effetti di decorazione scenica assolutamente straordinari.

Nei palcoscenici dei teatri chiusi più ammennicolati e più realisticamente compiuti, nelle *Aide* di prim'ordine sulle quali incombe l'azzurrino purissimo del cielo, di carta, senza macchia, non avevamo mai veduto nulla di simile. Taluni effetti coreografici e luminosi parvero cosa affatto nuova. Ma anche più mirabile mi è sembrata l'ingegnosità mediante la quale rapidamente, negli intermezzi frequenti, questi vari elementi decorativi venivano diversamente accozzati a simulare la scena diversa. La grande penombra consentiva ai macchinisti di compiere sotto gli occhi del pubblico le loro operazioni senza che all'accendersi delle luci della ribalta e al subitaneo dardeggiare dei riflettori, iniziandosi il nuovo atto, riuscisse per nulla diminuito il piacere della sorpresa. A Verona, nell'Arena, si è compiuto il doppio miracolo di sopprimere il sipario e le quinte. Anche le quinte. Le masse e gli individui isolati uscivano dall'ombra alla luce, misteriosamente, come se prendessero corpo e figura al primo toccare del piede sul palcoscenico. Oltre il quale vedevamo sparpagliato sulle enormi gradinate un altro pubblico speciale che aveva, per dir così, una visione retrospettiva dello spettacolo: un pubblico a cui le prime parti, le masse, le ballerine voltavano le spalle. Ma anche questo pubblico, senza pretese e, immagino, senza biglietto d'ingresso, ha avuto i suoi momenti buoni: e, in grazia dell'azione stessa dell'*Aida*, non troppo rari. Ogni volta che sacerdoti e ballerine si voltavano a riverire l'immenso Fta il pubblico retrostante vedeva le faccie....

Gaio.

MOSTRE ESTIVE D'ARTE

In pochi anni le mostre d'arte esclusivamente estive si sono moltiplicate. Cominciò Montecatini, e son venute di poi Rimini, Livorno, Salsomaggiore. Altre ne verranno in seguito.

Alcuno ha già gridato alla profanazione. Perchè? Quanti più saranno i modi ed i mezzi coi quali si riuscirà ad interessare il rispettabile pubblico ad ogni forma d'arte, ad educarlo, a persuaderlo, a convincerlo, tanto più avrà a guadagnarne l'arte stessa. E questo pubblico, che in una grande esposizione, formata da una fila di sale e da un gruppo di padiglioni, si spaventa e si smarrisce, oppure — ed è ancor peggio — si crede in dovere, tra tutta quella farragine, di discernere e di giudicare, a proposito o a sproposito, questo pubblico, quando sodisfatto del suo bagno o contento della sua cura, penetra nelle due o tre salette dell'esposizioncina aperta nello stabilimento o nelle terme, almeno non si spaventa e si smarrisce, almeno non ha da far gran fatica a discernere quello che più lo interessa, almeno nel giudizio dato su di un piccolo numero di cose e meglio fatte, diremo così, per lui, mette meno di presunzione; mentre nelle frequenti e brevissime visite, magari quotidiane, vede con calma, si educa a poco a poco, comincia a capire. Questo, riguardo al gran pubblico per la massima parte indifferente. In quanto agli amatori ed ai collezionisti, essi vi trovano più facilmente quelle piccole cose che meglio fanno per le loro raccolte. E gli studiosi, aiutati alle grandi, trovano un riposo in queste esposizioncine senza pretesa, e che si godono in un'oretta, tra una chiacchiera e l'altra.

Nel padiglione elegantissimo, innalzato tre anni or sono dall'architetto Giusti e decorato dal Chini nel giardinetto delle Tamerici, anche i più noti e celebri artisti nostri si presentano, potremmo dire, in tono minore.

Così, quando si faccia eccezione d'un sugoso ma non simpatico ritratto di Antonio Mancini, di un autoritratto di Ernestina Orlandini, condotto con maschia disinvoltura entro la cupa gamma degli scuri appena rilevata dalla rossa nota di un nastro, e di un operaio che scherza col suo bambino in *Dopo il lavoro* di Umberto Coromaldi, quando si tolga, se vogliamo, la tela di Giacomo Balla *Auto moltiplicato-vetrina-luci*, perchè, si sa, i futuristi non fanno che cose grandissime, bastevoli ad una ad una a rovesciare il mondo — questa del Balla basta infatti da sola a far rabbrividire il buon pubblico ed a farlo gridare — gli altri tutti espongono bozzetti, pastelli, tempere, disegni, acqueforti, litografie.

L. Giulio Aristide Sartorio ci delizia con due pastelli: *Le vele del Mediterraneo* e *Le vele dell'Adriatico*, di un simpatico carattere decorativo; il Cascìaro con quei suoi, forse sempre più schiccherati e diluiti, il Carcano con otto bozzetti, piccole fantasie di colore: il Calderini con alcune impressioni di montagna e di mare tenui e sommesse.

E vengon poi i tre Campriani: Alceste con due tele assolate; Tullio con certe *Cucitrici di vele a Viareggio* ove è reso sapientemente lo svariare delle luci e dell'ombre; Giovanni con una *Piazza Napoleone a Lucca*, d'ottobre, con la pioggia, ove l'effetto cercato è perfettamente ottenuto.

E con questi, tutti gli altri toscani, da Luigi Gioli e da Alfonso Hollaender — quegli con una gustosa vedutina del Maschio di Volterra, questi con una buona macchia di vecchio pescatore — a Llevelyn Lloyd del quale dirò più oltre, a Mario Cini che espone due delle sue saporose tempere che già ammirammo a Firenze, a Roberto Pio Gatteschi, che v'ha un bozzettino di figura, *Agucchiando*, di paesana serenità.

D'altri ci attraggono piacevolmente simpatici motivi decorativi. I tre pannelli di vita centauresca di Antonio Discovolo; i due del Pierrotto Bianco con *Mattino grigio* e *Tramonto dorato*; lo *Sposalizio veneziano* di Bepi Olivieri, una specie di *scherzo* gioioso ed allegro, come la *Passeggiata settecentesca* di Giuseppe Rivaroli.

Ma gioia maggiore dànno due gustosissime tele di Vincenzo Irolli: *Dorme* offre una madre che abbraccia il suo bambino, in una sinfonia di rosa; in *Bagno di sole* una giovane donna fiorente ride nel sole tra i fiori; mentre Plinio Nomellini con quattro delle tavole originali per i *Poemi del Risorgimento* di Giovanni Pascoli tenta felicemente la pittura eroica e riesce a darle l'indefinito della leggenda.

Scarso, per quanto desidereremmo in simili esposizioni, il bianco e il nero. Tra i disegni, due di Vincenzo Gemito e due del Coromaldi; tra le acqueforti alcune magistrali di Pietro d'Achiardi, di M. A. Faloni, di Francesco Chiappelli; tra le litografie, quattro, un po' preziose, di Felice Casorati. Tra le sculture molte statuettine, molte *macchiette*, qualche placchetta; ma da rammentare, soltanto il *Cavallo* di David Calandra e il *Ferdinando Martini* di Raffaello Romanelli.

Nel complesso bei nomi, molte piccole cose deliziose, e buone vendite per merito degli espositori, ma anche per quello d'Aldo Chierici che è il direttore della Mostra, e di Alfredo Melani che ne è il segretario.

Forse quei tali che gridano, gridano anche perchè in queste esposizioncine, chiamate argutamente «per stomachi deboli», si vende, in proporzione, più che in quelle che potremmo dire per stomachi forti e per più forti tasche. E che male c'è se quattro bozzetti o quattro pastelli fanno oggi le spese pel quadro che sarà magnificato domani alla grande esposizione, a quella d'arte con l'a maiuscola, quadro che poi, novantanove volte su cento, rimarrà nello studio?

***

A Livorno, nelle tre salette dei Bagni di Pancaldi, si fanno forse meno fortunate vendite, mancano i nomi famosi, ma v'è quell'unità che invano cercheremmo a Montecatini: chè v'espongono soltanto livornesi, dimostrando chiaramente che la loro scuola non si è spenta dopo il Cecconi e il Fattori, ma vive, e si rinnuova. Scuola, ho detto, così per consuetudine, poichè ciascuno, specialmente i giovani, fa a modo suo.

Vi sono i continuatori diretti della tradizionale pittura toscana di derivazione macchiaiolesca: Adolfo, Angiolino e Lodovico Tommasi: questi con alcune impressioni tutte sole e qualche simpatico disegno, e l'Ulvi Liegi, al secolo Luigi Levy, ancora umido e quasi direi saponoso in qualche bozzetto di montagna, più franco, più spedito, nella visione e nella esecuzione sommaria di una *Fine d'ottobre a Bocca d'Arno*.

Poi, tra quelli che pur rimanendo nella tradizione, si rinnuovano, Mario Puccini, sempre solido, robusto, squadrato nelle sette tele esposte, sempre schietto, senza infingimenti, ma anche senza brutalità, per un'innata misura armoniosa che è in lui; Llevelyn Lloyd, che a Montecatini e qui a Livorno espone alcune delle sue vecchie cose, ove il divisionismo è sapientemente temperato — sì che quasi ne rimane un ricordo solo nella vibrazione della luce e nella limpidezza dell'atmosfera — e le espone insieme con altre più recenti, anzi con le ultime eseguite, sommarie, sintetiche, a larghe pennellate grasse, come di smalto; Gino Romiti che ora rievoca suggestivamente l'ombra temporalesca che avvolge e fa doloroso l'aspetto di una villetta già ridente nel sole, o quello di una rotonda di bagni dianzi gioiosa di gridi e di bianche tenue, oppure in altre tele con giardini o con boschi silenti in una luce quieta, raggiunge una simpatica totalità decorativa. E con loro sono altri, da Plinio Nomellini che nella *Festa del villaggio* s'inebria di colori e di luci, e da Alberto Calza che nei *Colori in moto* di una passeggiata livornese agita vivacemente una folla variopinta, a Mario Cocchi che, appena quindicenne, si rifugia all'ombra di un vicolo o di un pagliaio, a Raffaello Gambogi che si raccoglie tra le quiete armonie di Volterra o i sereni fulgori della costa labronica saettata dal sole.

Sta a sè Adriano Baracchini Caputi coi suoi notturni divisionistici, ai quali però io preferisco alcune impressioni sintetiche — se così posso dire — sommarie, a larghi piani, ma che dànno il senso delle cose ed hanno una trasparenza ed una freschezza mirabili: cito, tra l'altro, *Gozzi a terra* e *Scirocco fresco*.

E sta a sè Renato Natali coi suoi suggestivi notturni ormai noti, con una veduta di *Livorno intimo* con un bellissimo giuoco di luci nella notte rischiarata fantasticamente dal gas, con una tela un po' sbrigliatella e che fa arricciare il naso alle signore mature e incuriosisce quelle più giovani; tela che egli ha intitolato *Chiacchiere*, tanto per dare un nome ad una simpatica armonia di toni verdi e rosei rotti dal nero degli abiti e dal giallo grasso delle carni dei personaggi di una cosiddetta casa da thè.

Finalmente Beppino del Chiappa fa della pittura di eccezione tanto in una *Maschera gialla* misteriosa e perversa, quanto in quattro bozzetti appena accennati, e che potrebbero servire a grandi composizioni decorative o a vasti scenari, visioni barocche non senza grazia e vivacità; mentre accanto a lui Corrado Michelozzi, offre, tra gli altri studi di umane faccie, una *Addolorata* che ci sorprende per la bella fattura sicura e risoluta, ove ogni pennellata costruisce e descrive.

Di bianco e nero, molto e buono. Un disegno di Antonio Antony De Witt — una vecchia conoscenza che avevamo quasi dimenticato — brioso e minuto allo stesso tempo, di quel brio e di quella minuzia che rendon preziosi i disegni coloriti di Wistler ed alcuni del Pennell; e sempre di lui una bella litografia tratta da un cantuccio di Livorno scomparsa. Del Romiti due acqueforti delicatissime; del Calza altre correttissime e precise di segno; del Levy una con Giovanni Fattori nel suo studio, simpaticissima di taglio e di fattura; del Natali alcune litografie di paurosi *notturni* ove a fatica distinguiamo umane forme, misteriose nell'ombra.

Di scultura ricordo solo un gruppettino di Umberto Fioravanti, *Ribelle*: una bambinetta che tenendo in collo un piccino irrequieto e che sembra scapparle di braccio, piega indietro il corpo e la testa in una movenza felicemente trovata.

E così termineremo questa che alcuno chiamerà forse una illustrazione al catalogo delle due mostre. Ma lasceremo ad altri — come spesso è avvenuto — di trattare solennemente delle sorti e delle vicende dell'arte italiana a proposito di una esposizioncina di bozzetti o d'una mostra estiva a Montecatini o a Pancaldi.

Nello Tarchiani.

IL VERO MONTAIGNE

Gli storici delle correnti spirituali della Francia seicentesca (cito lo Strowski, ma ce ne son parecchi cominciando dal vecchio Sainte-Beuve) ci han mostrato in Montaigne il duca e l'autore di quelli che furono detti con parola che poi mutò senso i *libertins*. Il libertinismo d'allora fu sì, anche, secondo i moralisti cattolici ce lo descrivono, sfrenatezza sensuale e goliardismo gaudente, ma più, disordine ed arbitrio e lievito di intellettuale rivolta lasciato negli animi dallo scomposto secolare travaglio delle dispute e delle guerre tra cattolicesimo e protestantesimo. Fra gli orrori della *Ligue* ed il fervente e libero battagliare dei teologi polemisti, venne su una generazione nuova, una sorta nuova di uomini che non credette più nè a Calvino nè al papa, che non ebbe fede e fu nella mollezza della pacificazione imposta coi bandi dal re, frivola e scettica. E se il dilagare solenne della reazione, se l'ascetismo di Port-Royal giansenista, e la voce or suasiva or inquisitoriale or tonante di Massillon, di Bordaloue, di Fenelon e di Bossuet, si stese per un secolo, per tutto il seicento, come un panneggiamento pomposo su di essa a coprirla ecco che nel settecento risbuca fuori in trionfo e scrive il *Siècle de Louis XIV* con Voltaire per vendetta, e stampa l'Enciclopedia e scatena sul mondo il rivoluzionario furore della dea Ragione.

Il padre spirituale di codesta schiatta che si nutrì, incerta, dapprima di Rabelais e Vanini, dei catonismi di Du Vair e del quadrato stoicismo di Charron nel perchè insegnava come l'uomo possa «far compiutamente l'uomo» senza bisogno d'altro che di se stesso, il padre spirituale di codesta schiatta fu da ultimo, dicono gli storici, e probabilmente dal 1635, anno della terza diffusissima ristampa parigina degli *Essais*, Michele di Montaigne. Gli *Essais* di Montaigne, avendo a centro questo largo trattato della radicale impotenza della ragione umana che è la curiosa *Apologia per Raimondo Sabunde* apparvero infatti innanzitutto, al lettore del 1635, come una specie di bibbia, di polposo codice, o di rapsodica epopea dell'epicureico scetticismo. Pascal, che non era peraltro un libertino, in quell'*Entretien avec M. de Saci* che è una specie di carta geografica del pensiero filosofico-morale dei suoi tempi (una specie di alto crinale, altri dice, da cui giù separati fluiscono come tre ampi fiumi, le tre anime profonde del tradizionale pensiero francese: quella classicamente eroica e composta, quella scetticamente petulante e disgregatrice, e quella infine disperatamente, giansenisticamente religiosa) Pascal riassume Montaigne citandone il motto che è dell'*Apologia*: «que sais-je?». Ed il signor di Saci si persuade in tal modo che questo sia in verità l'ultimo fondo della filosofia degli *Essais* che risponde: «son acuto che s'io avessi a lungo letto Montaigne non sarei riuscito a conoscerlo come ora lo conosco dopo questo vostro discorso». Il quale in conclusione aveva contrapposto come in tesi ed in antitesi lo stoicismo di Epitteto all'accademismo pirronista di Montaigne, l'orgoglio e l'umiliato avvilimento, la potenza e l'impotenza dell'umana ragione, per giungere alla sintesi conclusiva della *grazia* salvatrice del Cristo che scioglie e misticamente compone la stridente secolare antinomia.

Epitteto che predica dunque il duro dovere ed il governo dell'intelletto sulle passioni, la liberazione in fine dell'uomo dal doloroso aggroviglio del mondo, non per bontà degli dèi, ma per il cosciente sforzo della sua propria chiarificante ragione, Epitteto nel lucido pensiero di Pascal si contrapponeva a Montaigne che al valore della ragione non crede e s'abbandona oraziananamente alla dolce «natura».

Ora se il lavoro critico di cinquant'anni non è valso a mostrarci che in essenza o Pascal o i libertini, nella interpretazione loro avessero torto, poichè rimane ben fermo che il libertinismo si abbeverò (si raffinò, si fece spiritoso ed elegante) nella divagante avveltezza degli *Essais*, e che l'avversario di Pascal quando egli poi scriverà l'apologia religiosa delle *Pensées*, l'avversario che ha innanzi, è da un lato, sì, il filosofismo cartesiano, ma più spesso e fondamentalmente il libertinismo montaignista; siamo peraltro riusciti a scavar sotto, pian piano, a questa astratta ipostasi di scettica teoria, a decomporre secondo una frase dello Strowski, quello che nel 1635 parve (ed era) un unico libro «in almeno tre libri mescolati ed imbrogliati gli uni negli altri dov'era notata giorno per giorno l'evoluzione di uno spirito giusto e di una coscienza sincera»; a ritrovar cioè sotto la teoria-Montaigne, l'uomo vivente-Montaigne. La critica ci ha dato l'uomo, ha vivificato con l'uomo la teoria, ha mostrato come l'uomo fosse più ricco della formula sua. Ed ha ritrovato persino in Montaigne, intero e duro, quell'antico Epitteto la dottrina del quale Pascal credeva il contrapposto diretto della dottrina degli *Essais*.

I quali cominciati a scrivere nel 1572 e fino al 1592, anno in cui l'autore morì, continuati, postillati e corretti, tra il '72 ed il '76 per quattro anni, secondo con evidenza ridice l'ultimo libro del Villey (1), son pregni di un così rigido stoicismo senechiano che, pur quasi a forza abbinato nella prima edizione con lo scetticismo dell'*Apologia*, parve sincerissimo ai contemporanei e valse all'autore l'amicizia e la pubblica laude di Giusto Lipsio il vigoroso restauratore della filosofia dello Stoa nell'aristotelicamente medievale e cattolica Università di Lovanio. Lo scettico Montaigne cominciò in altri termini come filosofo stoico; ispirò Du Vair e Charron, fu citato nella *Manuductio* del Lipsio, dimostrò in un saggio del primo libro come qualmente «filosofare sia imparare a morire». Ma ecco che nel saggio XII del libro terzo che s'intitola: *L'insegnamento della natura e l'insegnamento degli stoici*, la filosofia come preparazione alla morte è licenziata e l'insegnamento della natura definitivamente instaurato. «Si vous ne savez pas mourir, ne vous chaille (non datevene pensiero): nature vous en informerà sur le champ pleinement et suffisamment; elle fera exactement cette besogne pour vous».

È chiaro che siete degli sciocchi se cercherete «votre robe fourrée dès la Saint-Jean parce que vous en aurez besoin à Noel». E non vi è nello stoicismo nemmeno un grano di sapienza: «Il y en est de notre jeunesse qui protestent ambitieusement de fouler aux pieds les voluptés naturelles: que ne renoncent-ils encor à respirer?... Ces humeurs vanteuses se peuvent forger quelque contentement car que ne peut sur nous la phantaisie? Mais de sagesse elles n'en tiennent tache» (III, 13). Onde legittimamente al Villey viene in mente il dubbio (contro altri, contro lo Strowski, per esempio, che la crede di buona lega) che la sincerità dello stoicismo dei primi saggi sia, se mai, la sincerità di ogni letterario *emballement*. Specie di giovanile eroica fantasia natagli dentro leggendo questo il suo Seneca nella pacifica biblioteca del suo castello in Guienna, ma via via con Plutarco, con Lucrezio ed Orazio, e con la vita, armonicamente temperata; non eliminata in verità mai, non discacciata, ma come penetrata e capovolta, come neutralizzata dalla sua più umana e bonaria concezione senile. Che non essendo la colossalmente abbondante glorificazione rabelaisiana della carne, nè una rigida deduzione sillogistica, non l'obbligò, come eccessiva ed esclusiva a negazioni e a recisi tagli.

Montaigne non escluse infatti dall'edizione dell'88 (l'ultima che curò in vita) gli stoici saggi di quindici anni prima; non tolse, non escluse; aggiunse saggi nuovi di spirito e di contenuto ed introdusse nel testo dei vecchi, qui e là, un pensiero, qui e là, uno sviluppo che ne mutava la fisonomia o dava loro un curioso sapore di ambiguo, di insincero quasi. Epicuro ed Epitteto via per strada amicamente allacciati.

Ma la sincerità di Montaigne fu nel darci in blocco quel che avesse vivendo sentito. Comincia i saggi con l'intenzione di divertirci da un lato e di farci lezione. E chi fa lezione squadra per solito assiomi e corollari; onde egli cominciò con corollari ed assiomi e ripredicò secondo la moda lo Stoa.

I critici mostrano come per successive tappe (e nel libro del Villey sono accuratamente definite) l'intento suo si precisasse e mutasse. Una crisi di scetticismo gli rovinò dentro ogni ordinato sistema e lo condusse al *pêle-mêle* della vita. Lo scopo suo fu dunque da allora innanzi di trasportar nei suoi saggi la vita, la sua propria vita: fu di dipingersi senz'ordine minutamente com'era (confessioni sulla sua ignoranza, sulla debolezza della sua memoria, sulla fiacchezza pigra e voluttuosa della sua volontà, dette serenamente, e senza corruccio e senza scrupoli, con ironica rassegnazione) guardandosi dal far di se medesimo un definito sistema. Lo scopo di Montaigne fu di *dipingersi*. «C'est moi que je peins; mes défauts s'y liront au vif, mes imperfections, ma forme naïve, autant que la reverence publique me l'a permis.... Ainsi, lecteur, je suis moi même la matière de mon livre» (Préface).

Ed ecco che questo intento di veridica pittura, questo mettersi spassionatamente dinanzi a se stesso, senza verecondie, questo volerci dare ad ogni costo se stesso, lo porta al di là dello stesso scetticismo pirronista dell'*Apologia* anche se in sè questo scetticismo egli abbia trovato. La ricerca di sè, come gli fa abbandonare una dottrina morale non sua, ed artificialmente — librescamente — (*livresque* è un aggettivo foggiato da Montaigne) accettata, così gli fa sconfinar la stessa ordinata magrezza della formola in cui lo raccoglieva Pascal e dà all'incertezza del suo dubitare come uno scopo ed una fede, gli dà in qualche modo la saldezza del certo. Vi è infine negli *Essais* per ciò stesso, più che non ci vedessero Lipsio e Charron da un lato, o Pascal e i libertini dall'altro; vi è più dello stoicismo e dello scetticismo; più del dubbio; vi è la concreta umanità di Montaigne che è, essa almeno e finalmente, indubitabile. E piuttosto che lo scetticismo metodico converrà vedere in Montaigne la colorata ipostasi della feconda molteplicità dell'empirico io, spassionatamente messo innanzi senza sovrapposte architetture.

Conclude il Villey il suo ordinatissimo volume dicendo che al loro valore estetico gli *Essais* debbono la persistenza anche attuale del loro successo. Ma fatta parte alla naturale grazia del loro divagare da discorso parlato, alla precisa vivacità della frase ecc., la forma è qui la sostanza ed è più verosimilmente per questa polposità di immediata vita che dispiegano ed offrono, che non ci stanchiamo di leggerli. Hai dinanzi qui dentro qualcosa come una terra vergine con su un lussurioso tumulto di aggrovigliata vegetazione. Le vecchie impalcature classiche e medievali son state tolte ed eccoti l'uomo vivo; non è un barbaro, è un ricco di passato e di tradizione, è un rinato, è il Rinascimento. È il Rinascimento, non nostro italiano che fu troppo pesantemente carico d'arte riflessa e di letteratura, che fu per troppa parte vuotaggine bembista, od elegante ariosità ariostea; è quel rinascimento che, da noi, senti in Machiavelli e, più, in Guicciardini e Cellini che ti si dàn come sono, che ti dàn com'è la realtà: rinascimento fuor della classicità ripetuta e delle accademie, che trae dal sonno e dalle rigidità bizantine, che divinizza ed esprime gli uomini e le sincere loro passioni, che comincia a cantare in Francia nel lirico verismo del Villon, si spande nella gargantuesca risata di Rabelais, nella corrente immediatezza dei sonetti di Du Bellay, e tumultua in Inghilterra, moltiplicato nel dramma gigantesco di Shakespeare. L'uomo che vuol essere uomo, che rigetta gli schemi, i disegni, le imposte leggi, e vive.

Montaigne non è Cellini che ammazza e lo dice, non è il brigantesco Villon che assalta per strada, scrive la *Ballata degli impiccati* e canta i capaci fianchi delle prostitute ed i suoi ruffianeschi litigi; non è nemmeno il traboccante Rabelais or monaco or medico, nè cattolico nè protestante, maravigliosamente di se medesimo gaudente e sicuro; è un gentiluomo compiuto come il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione lo vuole, cattolico perchè dalla tradizione è inutile uscire, composto ed umano, agile e delicato, fatto alle corti, pacifico e colto. Ma della corte non tollera la meccanicità dei cerimoniali e l'avvilimento falsificatore: «curva le ginocchia innanzi al re, ma non la ragione» e se ama la società e la conversazione, se par realizzare in sè quell'ideale dell'*honnête-homme* che riempirà l'aristocratico mondo elegante del XVIII francese, è tuttavia una società ed una conversazione non compassate, non stilizzate e castrate, ma di intelligenti e di vivi che vuole: «amo una società ed una famigliarità forte e virile, un'amicizia che si compiaccia nell'asprezza e vigoria del suo commercio, come l'amore ai morsi sanguinosi ed ai graffi». Montaigne appartiene per razza, sebbene la peculiarità della sua particolare natura vi contrasti, a quella nobiltà provinciale che conservò la corazza e la cotta, quando già i cortigiani della corte del re portavano spadini e parrucche. Ed è troppo vicino alla individualista muscolare violenza dei suoi quattrocenteschi antenati per sopportare la civiltà salottiera ed adattarsi sotto alla convenzionalità educata. Vuol libertà vivace, e nel conversare intelligente trasportato quell'impeto che i barbari di cent'anni innanzi mettevano nel litigio: «elle n'est (la società, la conversazione) elle n'est pas assez vigoureuse et genereuse, si elle n'est querelleuse, si elle est civilisée et artiste, si elle craint le heurt et a ses allures contraintes». Abolire la *contrainte* dappertutto e la pesantezza; educare i giovani sviluppandoli, non infarcendoli; leggere non per erudirsi, ma con spontanea gioia: «je ne cherche aux livres qu'a m'y donner du plaisir par honnête amusement».

Perciò le sue letture son brevi ed *à l'aventure*; ama i libri che si posson prendere e lasciare, che non l'obbligano a sforzo, e che entran senza chiacchiere in argomento. Ama Plutarco e le Epistole di Seneca: «il n'y faut pas grand entreprise pour m'y mettre; et les quitte ou il me plait, car elles n'ont point de suite des unes aux autres»; ed odia Cicerone: «car ses préfaces, définitions, partitions, etymologies consument la plupart de son ouvrage; ce qu'il y a de vif et de moëlle est etouffé par ses longueurs d'apprêts». È la sostanza infine ch'egli vuole; egli vuole *devenir plus sage, non plus savant*.

Ed ecco qui dunque in Montaigne il prototipo dell'uomo colto che dà così sui nervi ai sistematici d'oggi giorno e può essere invece così robustamente vivo. Concepiscono l'uomo colto come un vaso recipiente e inattivo, una specie di enciclopedia erudita senza organismo ordinatore, dicono che senza sistema concettuale non vi è spontaneità nè efficace attività ma ecco qui Montaigne che senza sistemi è attivo, ecco qui Montaigne che rinnega ogni sistema ed è malgrado ciò insofferente d'ogni morta erudizione ed è efficace, sostanzioso, spontaneissimo. Montaigne ci ha mostrato cos'è la coltura, come può essere vitale anche senza simmetrie di schemi e di concetti; ci ha fuse dinanzi vita e coltura e questi suoi *Essais* che vagabondano per lo scibile senza disegno e progetto com'egli appunto amava viaggiare (dice il suo segretario nel *Journal de voyage*: «quand on se plaignait à lui de ce qu'il conduisait souvent la troupe par chemins divers et contrées.... il repondait qu'il n'allait quant'à lui en nul lieu que là ou il se trouvait.... n'ayant nul projet que de se promener par des lieux inconnus»); son la più ricca fonte, il più ricco sgorgo di efficace pensiero nella Francia cinquecentesca. Appunto perchè non volle sistema e ci offrì la capace spontaneità dell'umano se stesso, tutti i sistematici delle più opposte teorie trovarono sprone e succo in lui; e quando, tu leggi attentamente Descartes che instaura su basi nuove la certezza dell'umano intelletto, ecco t'accorgi che la sua stessa posizione dogmatica presuppone lo scetticismo dell'*Apologia* e che una quantità di definite idee e talvolta di frasi son state di pianta tolte dagli *Essais* e ficcate nel *Discorso del Metodo* o nelle *Meditazioni*; e quando tu leggi Pascal che all'incontro subissa e filosofia e ragione in onor della Grazia, senti, nelle *Pensées*, Montaigne dappertutto.

Ora poichè Pascal e Cartesio han dato nome alle due più caratteristiche e più feconde correnti di pensiero del XVII secolo, ecco che il vero Montaigne finisce per apparirci non unicamente come immediato maestro e bibbia del libertinismo irreligioso e goliardo, ma come il sintetico generatore, come il polposo terriccio di cui s'è nutrita ogni spirituale vegetazione posteriore nella Francia.

Giovanni Boine.

(1) Pierre Villey, *Montaigne*. Coll. Bibliothèque française ed. Plon-Nourrit, Paris, 1913.

I moribondi del Palazzo Carignano

A vero dire, la politica militante non ha dato gran numero di libri degni di stampa e di ristampa; politica e letteratura non vanno sempre d'accordo, per la fretta che sospinge l'una e la ponderazione che accompagna, o dovrebbe accompagnare, l'altra. Una eccezione onorevolissima a questa legge generale è stata e rimane la serie di profili politici che Francesco Petruccelli della Gattina dettò in francese per un giornale francese, *La Presse*, nel 1861; ch'egli rivide e ritoccò poi nel 1862; che ora son rimessi in luce col loro titolo: *I moribondi del Palazzo Carignano*, tradotti in lingua nostra e arricchiti da un proemio dell'onor. Giustino Fortunato e da parecchie appendici, oltre la commemorazione del Petruccelli, scritta da Giacomo Racioppi e non pronunziata mai (1).

Meritava la ristampa, anzi l'edizione *ne va rietur*, questa raccolta di undici lettere politiche, l'*attualità* delle quali risale a cinquantadue anni or sono? Credo che sì. E per due ragioni. Innanzi tutto perché vi si parla di uomini che si chiamarono Camillo di Cavour, Giuseppe Garibaldi, Marco Minghetti, Francesco Crispi, Bettino Ricasoli, Francesco De Sanctis, Ubaldino Peruzzi, Urbano Rattazzi, Quintino Sella.., Agostino Depretis..., Carlo Pellion di Persano...; che tutti, per un motivo o per l'altro, perché, — adoperiamo un altro titolo creato per altra opera dal nostro Petruccelli, — perché fattori o perché malfattori della politica europea, scuotono fortemente l'animo nostro. Ma all' infuori della speciale fisionomia di quel Parlamento che il Petruccelli studia nelle sue lettere, v'è, a giustificar la ristampa del libro, il Petruccelli medesimo; autore troppo obliato oggi, anzi ignoto ai giovani, mentre ebbe e animo e gusto e stile e personalità, e quanto forma uno scrittore, se non da annoverarsi tra i massimi nostri, certo da considerarsi degno di studio e di rispetto meglio di altri che hanno oggi maggior fortuna di lui.

Non equo né sereno; tutti lo dicono; noi riconosciamo. Se non che, bisogna riconoscere in pari tempo che il periodo in cui visse ed operò (1815-1890) fu tra i più straordinarii che possano occorrere ad uomo il quale faccia vita pubblica. « Una età, — dice giustamente il Racioppi —, che ha visto miracoli non nuovi alla storia, ma sempre maravigliosi, di troni infranti, di popoli redenti, di nazioni risorte, e un avvampare d'idee che hanno mutato la faccia del mondo ».

Noi, giunti a cose finite, trovato un bel Regno d'Italia con un'eccellente capitale, che già al centurione romano aveva fatto esclamare: *Hic manebimus optime*, pretenderemmo pure che i valentuomini i quali si dibatterono nel mezzo del turbine e videro quelle meraviglie di giorno in giorno, e vissero l'ansie, i dubbi, le passioni del tempo, e dovettero prendere una via metà illuminata e metà tra le tenebre, e giudicar d'uomini e di cose che si affacciavan nuovi alla storia e all'azione, pretenderemmo pure che quei valentuomini avessero giudicato coi nostri placidi criterii di sopravvenuti?... Vorremmo far colpa a chi stava nella lizza, di qualche botta soverchia o di qualche attacco intempestivo e violento?... Sarebbe troppo facile il mestiere degli storici, e direi quasi vergognoso, perché faremmo pompa d'una esperienza da tavolino, che nei manuali di scuola si trova da molti anni già pronta e vagliata.

Dunque il Petruccelli fu talora non equo, né sereno; e ciò non toglie nulla al suo merito di scrittore né al valore del suo libro; perché appunto la distanza che corre tra il 1861 e il tempo presente ci dà modo di aggiungere o di scemare quanto occorre alle sentenze dell'autore; e a ciò veramente la nostra facile scienza di sopravvenuti è utile senza diadoro.

Che c'importa oggi che il Petruccelli fosse repubblicano? un repubblicano il quale ammirava profondamente il conte di Cavour, e dai banchi dell'Estrema Sinistra, « per onore e probità di pubblicista e di storico » mandava a *La Presse* un profilo del grande statista che gli valse l'anatema dei suoi correligionarii politici e i ringraziamenti del ministro.... Il Petruccelli sapeva vedere e vedeva lontano; mentre riconosceva l'opera di Camillo di Cavour (spentosi due mesi dopo quella lettera del Petruccelli a *La Presse*) fiutava già in Agostino Depretis l'odor di faina. Ne diffida nel 1861 e lo coglie con poche parole nell'opera successiva (*Storia d'Italia dal 1866 al 1880*): « Ha seguito una via ascendente, ma per linee curve, sempre barcamenandosi, sempre restando equivoco, indeciso, insincero, ciò che chiama abilità d'uomo di Stato. Non dormirebbe la notte se non potesse fregarsi le mani, e dire: « Sono un Talleyrand; ho minchionato il tale collega, il tale senatore, il tale deputato ».

C'è, l'on. Depretis, monumento e via di Roma a parte?.... A me pare che ci sia.... Dirò di più, dirò una cosa malinconica. A me pare che somigli anche ad altri, come se quella famosa « abilità d'uomo di Stato » sopravvivesse oggi e s'incarnasse, per ragione di miasmi locali, in altri uomini politici.

« Tanta disinvoltura, — dice il Petruccelli del Depretis, — tanta disinvoltura ha ormai col Parlamento, che nelle discussioni alla Camera non polemizza più: scaraventa una barzelletta e fa ridere; egli è un Presidente *clown* ». Ma quando il Depretis ha poteri quasi dittatoriali, nel 1882, il Petruccelli perde le staffe ed esce in una apostrofe esagerata: « Finché il Depretis vivrà e sarà a capo dell'Amministrazione, non è a sperare governo morale in Italia; è nato malfattore politico come si nasce poeta o ladro. L'inganno è il suo elemento naturale: lo ha praticato per tutta la vita, ed essendogli riuscito, lo ha elevato a sistema. Così è giunto ad assoggettarsi un dopo l'altro a condizioni umilianti tutti i colleghi ».

Non sereno, lo abbiamo detto, il Petruccelli della Gattina; ma interessante sempre, come chi s'intende di uomini.

Torniamo al 1861. S'imbatte nel Crispi. « Un giorno io gli chiesi: — Siete voi mazziniano? — No — egli mi rispose. — Siete garibaldino? — Neppure — egli replicò. — E chi siete voi dunque? — Io sono Crispi ».

E dopo aver detto che egli conosceva un Crispi il quale per dodici anni aveva partecipato all'opera di Giuseppe Mazzini, era andato audacemente in Sicilia a preparare la spedizione di Garibaldi, era stato uno dei primi a mettere il piede sulla spiaggia di Marsala; un Crispi ministro di Garibaldi, prima a Palermo, indi a Napoli, « con più energia che tatto, con più volontà che idee, con più coraggio che capacità, con più fermezza che autorità morale », — aggiunge: « Sì, lo conosceva quel Crispi, non questo Crispi *tout court*, un Crispi inedito, che brilla di per sé, senza nulla riflettere né del Mazzini né del Garibaldi!... Forse ci rivelerà e presto una luce tutta propria ».

Vien fatto di riflettere a questo punto che simile profezia era scritta dal Petruccelli nel 1861 in francese per un giornale francese; e che una ventina d'anni appresso, gli italiani in Francia, specie nel mezzogiorno della Francia, eran chiamati con ira *crispis*. Il Nostro vedeva bene, vi dico. Oggi si chiamano ancora *macaronis*.

Ma per vedere quanto valga il Petruccelli non soltanto come osservatore e giudice degli uomini che gli vivono al fianco, ma pure come artista e scrittore, bisogna leggere il profilo che nella Lettera Sesta egli detta di Bettino Ricasoli: un medaglione d'alto stile, stringato, reciso, dal segno energico e sicuro, che converrebbe citare ad esempio, se quel ritratto non tenesse una dozzina di pagine nel volume. « Egli, in verità, non è una forza attiva, perché manca d'iniziativa: ha la forza del bronzo ossia la tenacità e la resistenza.... Non è uomo di genio ma uomo di Stato; è logico come un colpo di spada, e taglia. *Tutto e incondizionatamente*, ecco la sua divisa. Non egli cederà un sol pollice di terreno, un sol diritto acquisito. O rimanere in piedi senza aver dato un passo indietro, o affrontare gli estremi pericoli. Non mercanteggerà alcuna alleanza, e affronterà l'armamento nazionale per mettere l'Italia in grado di essere ascoltata e rispettata. Non è un guanto di sfida gettato all'Europa, bensì una diga contro ogni genere di pressione estera, contro ogni specie di violenze interne. È la più splendida attestazione dell'unità italiana ».

In queste affermazioni sintetiche, — con trapponete, per aver gli estremi, il profilo del Ricasoli al profilo del Depretis, — si sente bensì l'uomo di passione, ma si rileva in pari tempo l'uomo onesto; fatto dalle aventure forse troppo severo, dal desiderio della perfezione forse troppo esigente, ma parato a correggere con lealtà ciò che via via gli sembra essere stato suo errore. Fece ammenda del giudizio leggero e in verità troppo spiccio da lui dato intorno al De Sanctis, che in questo volume raffigura come un pedagogo o un grammatico; riconobbe i suoi torti di apprezzamento così verso lo Spaventa come verso il Menabrea e il Lamarmora; e insomma se parve qualche volta scrittore d'impeto, se ebbe fama di appassionato ed ingiusto, non si tenne conto sufficiente della forma ch'egli doveva dare ai suoi profili, forma svelta, sintetica, pronta, come quella che conviene a lettere politiche da pubblicare in un giornale. Ma dove poté, largheggiò in giusti elogi e non tacque l'ammirazione e non fu avaro di quella attesa che racchiude la speranza; onde la sua collaborazione a un giornale estero, ufficio delicato e arduo, non nocque all'Italia; anzi giovò a mettere in luce dinanzi agli occhi d'un pubblico sempre malizioso e puerile, sempre esclusivista e spregiatore, i nomi e l'opera d'uomini di grande levatura, che qualunque paese poteva invidiarci, dal Minghetti al Ricasoli, dal Peruzzi al Mamiani, dal De Sanctis al Crispi, dal Rattazzi al Sella, dal Mancini al Lamarmora, se non vogliamo rammentare innanzi tutti il massimo, Camillo Benso di Cavour. E, come scrittore, in materia così secca e dura quale la politica del giorno, tenne sempre alto l'interesse, diè vita a figure e a idee, fu arguto, piacevole, elegante; nel suo genere, un Maestro. Onde, raccolte poi le lettere in volume, « un editore pirata, — son sue parole, — gliene rubò il frutto di dieci o dodici edizioni » e ristampate oggi, sono ancor vive e fresche. L'on. Giustino Fortunato col suo proemio, al quale ha aggiunto in appendice la commemorazione scritta dal Racioppi, ci dà ampie notizie della vita e dell'opera dell'autore, singolarissime l'una e l'altra.

È da augurarci che a questo volume, al quale dovrebbe rispondere il favore del pubblico e specialmente dei giovani, abbia a tener dietro la ristampa dell'altro, non meno famoso, *I fattori e i malfattori della politica europea contemporanea*. L'uno completa l'altro e ne è quasi il corollario; che se in questo secondo il giudizio del Petruccelli fu qualche volta più acre, l'impeto più forte, la passione più viva e agitata, è pur da rammentare che il tempo non è scorso per nulla, che il pubblico può da solo rimediare a qualche esagerazione, e che le belle pagine hanno valore di per sé e si possono gustare oggi senza che il lago del cuore venga troppo turbato dal soffio di violenze le quali sono ormai lontane.

Certo, anche qui, ci sarà da imparare, da ricordare, da riflettere; e credo che a un libro, specialmente a un libro di politica, non si possa e non si debba chiedere di più.

Luciano Zùccoli.

(1) F. Petruccelli della Gattina, *I moribondi del Palazzo Carignano*, Bari, G. Laterza e Figli, 1913.

La Svizzera e la scuola

Noi siamo abituati a considerare la Svizzera come il paese classico degli albergatori; ed abbiamo certamente mille ragioni per confermarci sempre più nella nostra opinione tradizionale. Non v'è angolo, infatti, di queste fortunate regioni che non abbia dei comodi e talvolta, splendidi alberghi, nei quali nulla manca di ciò che rende dolce e desiderabile la casa e il soggiorno, e nei quali par che tutto cospiri a conquistare il nostro spirito, cioè la nostra simpatia e la nostra ammirazione. Lo svizzero si eclissa, si impicciolisce, scompare: noi siamo in casa nostra, veramente e intimamente nostra, e se non fosse perché siamo costretti a parlare una lingua non nostra, avremmo l'illusione di essere stati trasportati quassù dalle bassure della vita cittadina per opera di magia e d'incantamento, con tutte le cose nostre, con tutto ciò che ci è più familiare e più caro. I quattro milioni, circa, di indigeni cedono, dunque, il posto agli ospiti, e se talvolta noi ci accorgiamo della loro presenza, ciò avviene sempre in modo tale da darci l'illusione che sian proprio essi gli ospiti, i pellegrini, i viandanti appassionati dell'alta montagna: essi vi incontrano, infatti, e vi salutano con rispetto e cortesia infinita. Ed è saluto spontaneo, abituale, tradizionale, che non mentisce secondi fini, che non sottintende alcuna domanda di più o meno decenti elemosine. Sono un po' tutti industriali dell'ospitalità, e sanno perfettamente ciò che sanno i grandi industriali, ossia la incontentabilità irritante e irritata, la volubilità pazzesca, il nervosismo implacabile di quella bestia singolare che si chiama cliente. Spiarne, quindi, i pensieri e i desideri più riposti, trovar la media dei gusti e delle abitudini umane, comprendere i vizi della gente e tollerarli sì da chiamarli virtù o espressioni caratteristiche dei singoli, tutto ha la sua ragion d'essere, tutto è studiato, valutato, connesso in un sistema di adattabilità che ha del prodigioso, illuminato da un intimo pensiero organizzatore tanto più mirabile quanto meno visibilmente operante.

Ma la forza morale e il segreto vitale della Svizzera contemporanea, a cui noi pensiamo assai di rado, è la diffusione della cultura, la intensità e la praticità della pubblica istruzione. « Le scuole », dice un proverbio popolare, « sono i palagi della democrazia ». I cosiddetti grandi Stati moderni contano templi a centinaia per tutti i numi, per tutte le confessioni religiose, castelli e palazzi storici che albergarono cento generazioni di tiranni, di violenti, di fortunati; ogni angolo d'Italia ne ha, e gelosamente li conserva come reliquie venerate dell'arte e della storia dei padri; ma la Svizzera che non ha un'aristocrazia, che non ha avuto il trionfo della Rinascenza, che ha potuto fissare in forme moderne l'anima del Comune medioevale, ha profuso da per tutto le sue scuole, i suoi collegi di educazione, le sue officine modello. Qua è una casetta lindi e modesta, dalle cui finestre sorridono i gerani di un rosso indefinibilmente magnifico; là è un edificio granitico, a due e a tre piani, ampio, luminoso, armonico; qua è la scuola del villaggio, all'ombra del bosco annoso, che richiama l'attenzione del viandante con la sua sobria e quasi pudica eleganza; là è il convitto signorile in mezzo a un parco delizioso, lontano dal frastuono della città, serio, dignitoso, sano; qua è la piccola scuola di meccanica, di orologeria, di lavori in metallo; là è l'Università degli studi dallo stile maestoso, attenuato da aiuole fiorite, dai cristalli delle finestre rilucenti come specchi finissimi, da una tal quale civetteria d'insieme che si sente ma non si descrive. Non si agita, dunque, nella incomposta energia degli anni verdi la gioventù studiosa? Dov'è la traccia di una scolaresca numerosa in questi edifici eternamente nuovi, sempre lindi e candidi come cappelle signorili e deserte? Non so: è certo che la scuola è un tempio in cui nessuna violenza è possibile; è certo che il fanciullo di pochi anni, come lo studente universitario, ha il culto della scuola, della sua scuola, ed ama vederla bella e ridente, degna della bellezza ideale dell'anima giovanile e della solenne maestà della scienza. È tradizione di civiltà, di bontà, di calma, che rifulge come luce improvvisa tra le tenebre a chi viene, per esempio, da alcune regioni italiane, dove le scuole si annidano nei sottoscala immondi di tutte le lordure, nei cortili dei palazzi più sgangherati, nei vicoli più orrendi, dove si aggrovigliano in gomitoli umani centinaia di fanciulli laceri, contusi, urlanti — dove le stesse scuole medie sono installate, come case di tolleranza, là donde è sloggiata la caserma o il convento o la famiglia signorile anelante a un po' di spazio e a un po' di luce — dove gli stessi istituti universitari, le biblioteche, gli archivi sonnecchiano sotto il polverio umido e sudicio dei vicoli stretti come letti di rigagnoli....

Ma quante sono le scuole nella piccola e libera Elvezia? Un computo esatto è quasi impossibile, perché è quasi impossibile accertare il numero delle scuole private, che hanno nella Svizzera una importanza veramente cospicua. Poche cifre basteranno al nostro scopo. Ginevra, che ha una popolazione di 123,153 abitanti, ha 220 maestre di asili infantili, 518 maestri e maestre elementari, 67 professori al « Collège de Genève », 81 insegnanti alla « École secondaire et supérieure de jeunes filles », 22 alla « École professionnelle » inferiore, più di altrettanti alla Scuola di Arti e Mestieri, divisa in cinque sezioni, 20 alla « École Cantonale d'horticulture », 180 all'Università — compresi i non molti professori pareggiati — 24 alla « École supérieure de commerce », 20 alla Scuola di Belle Arti ecc., senza contare i numerosi istituti di « educazione e istruzione professionale » di cui è orgogliosa la regina del Lemano, né la fiorente « École d'horlogerie », né il Conservatorio di Musica.... Il Cantone di Vaud, compresa la capitale Losanna, novera, in questo anno scolastico, 1560 classi elementari; 17 scuole medie, tra classiche e professionali; 4 istituti superiori (Scuola degl'ingegneri, Scuola di farmacia, Scuola degli alti studi commerciali, Scuola di scienze sociali); 1 Università con 5 Facoltà — e tutto questo su 317,457 abitanti, dei quali circa 65 mila appartengono a Losanna! Naturalmente, non teniamo qui alcun conto dei 75 « Pensionnats de demoiselles » e dei 23 « Pensionnats de jeunes gens » nella sola Losanna! Che dire di Berna, la cui sola Università conta 2000 studenti?, di Neuchatel, la cui Scuola Superiore di commercio ha un numero di alunni e una sede che moltissime Università italiane non hanno e forse non avranno mai?, di Zurigo, il cui Politecnico è una delle più superbe costruzioni moderne che io conosca?

Né, per fortuna, si tratta soltanto di numero di scuole e di alunni; ché, anzi, in tutti i Cantoni è assai forte la tendenza a non moltiplicare le scuole per quella certa lussuria pedagogica che di tratto in tratto assale noi italiani e che, per esempio, ci ha fatto rei, ancora impuniti, della creazione di un numero inverosimile di ginnasi e di licei. Nella Svizzera la scuola nasce e prospera se la società ne sente il bisogno, se non è possibile farne a meno, se lo sviluppo industriale e commerciale del paese è tale o accenna a divenir tale che occorra la scuola per completare e integrare e illuminare l'opera oscura e profonda dell'istinto umano verso la conquista della ricchezza. Ecco perché sono veramente innumerevoli le scuole di commercio, pubbliche e private, le scuole di arti e mestieri, le Scuole pratiche di agricoltura, le scuole, insomma, che hanno più intimo rapporto con le esigenze della vita pratica. La loro organizzazione è perfetta: gl'insegnamenti si integrano a vicenda e non si inspirano che al fine supremo di creare ciò di cui la nazione ha bisogno nella fase attuale della civiltà: commercianti colti, che considerino il commercio moderno « come una scienza » che di tutte le scienze sperimentali e sociali si giova e si fortifica; industriali atti a creare la prosperità delle aziende più delicate; operai abilissimi che, accanto alla macchina, non dimentichino la propria personalità umana e il proprio genio, che sappiano conferire al prodotto industriale il fascino arcano dell'opera d'arte; agricoltori accorti e tenaci, che non domandino alla terra ciò che la terra non può dare, sorretta dalle sole sue forze, che pur sono infinite, ma considerino la terra con quell'amore georgico che animò il canto del poeta latino, non solo, ma con quella cura sapiente che il misterioso lavorio della germinazione esige e pretende. Nessuno si occupa e si preoccupa di strappare a codeste scuole un diploma qualsiasi che serva al diplomato per muffire in qualche ufficio pubblico: ai giovani basta poterne uscire commercianti, uomini d'affari, operai tecnici, poiché sanno che il mondo ha stima delle attività umane più che delle forme pompose onde la vanità dei deboli riveste codeste virtù creatrici! Ma, bisogna subito soggiungere che nessuna via è preclusa a chi ha seguito un corso regolare di studi commerciali: si accede al Politecnico come agli uffici dello Stato e dei Cantoni. Poiché a nessuno verrebbe in mente l'assurdo mostruoso che soltanto in Italia è possibile, che cioè per l'ammissione ai pubblici concorsi debba richiedersi soltanto un diploma conquistato nelle scuole dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione, mentre debbono essere esclusi i titoli rilasciati dal Ministero d'agricoltura e commercio. E bisogna altresì avvertire che accanto a ciascuna industria, anche rudimentale, esiste e prospera la scuola relativa. Se, per esempio, c'è una fabbrica di orologi, si può esser certi che vi sarà una scuola di orologeria; se c'è l'industria del formaggio, c'è una scuola di « fromagerie »; se c'è l'industria del ferro, ci saranno una o due scuole che ne prepareranno gli operai e i capi officina. La scuola è vita e serve alla vita: l'anima elvetica odia le accademie dei perdigiorni e non saprebbe concepire che un cittadino fornito di licenza liceale, cioè educato alla scuola classica, possa fare il bigliettaio nelle stazioni ferroviarie o possa « stare allo sportello » negli uffici bancari. Son contaminazioni, codeste, che solo lo Stato italiano è capace di domandare, e solo il pubblico italiano è disposto a tollerare.

Tutto questo ci spiega come e perché l'analfabetismo sia quasi completamente scomparso nei 22 Cantoni della Confederazione, e ci spiega anche l'immenso valore educativo che ha la scuola nella nazione. La riforma religiosa, come si sa, ha fatto il resto, come in tutti i paesi che ne subirono l'influsso. Ecco perché nelle semplici funzioni dei riti religiosi non meno che nelle solennità della vita civile si ha la impressione precisa che la scuola sia come lo sfondo del quadro. Ho assistito per tre anni consecutivi, per esempio, alla commemorazione della « Festa della Repubblica », il 1º di agosto, in tre Cantoni diversi, e ne porterò sempre vivo e grato il dolce ricordo. Su le montagne imminenti, là dove l'audacia e l'entusiasmo del montanaro può giungere, ardono i fuochi mentre scompaiono gli estremi bagliori del sole morente; i casolari alpestri, lungi dai centri abitati, s'illuminano fantasticamente; i villaggi della valle risuonano di canti nazionali, e le note gravi e commosse si fondono con i fremiti della foresta e il mormorio ritmico dei torrenti. Sulla piazza s'intrecciano danze nei tradizionali costumi del Cantone, s'incendiano i fuochi d'artificio.... Ma, a un tratto, ecco il pastore protestante che arringa la folla, e saluta la patria libera e forte, e scioglie l'inno nella letizia alla Croce Federale. Egli ha appena finito di parlare, che gli alunni di tutte le scuole, schierati in bell'ordine e fieri, intuonano l'inno nazionale tra gli applausi della folla commossa. Sono essi la speranza, la gioia, l'avvenire della patria; sono essi l'orgoglio del villaggio, il lievito della vita, il fiore più puro educato alle aure alpestri. E spetta ad essi, giovinetti e fanciulle, come nella vecchia Roma di Orazio, salutare col canto inspirato l'immagine della patria su cui veglia perennemente, simbolo di redenzione e di sacrificio, l'anima di Guglielmo Tell. Quanta commozione nei presenti, quanto occorrere di pensieri alla mente dell'ospite! S'intuisce, si sente, si vede che la scuola educa, fortifica, svolge, rischiara, idealizza; si sente che la vita nazionale ha nella scuola i suoi fondamenti ideali, i serbatoi della sua forza, e che la scuola trova nella società nella quale si svolge la norma infallibile, l'ausilio indispensabile, il conforto che ogni opera di educazione domanda, la stima pubblica che fortifica i propositi, accende gli entusiasmi, illumina le remote finalità delle istituzioni scolastiche, premia le fatiche dei solleciti, sprona la pigrizia dei pochi. E, quel che più importa, è evidente, anche agli occhi del critico meno benevolo, che la scuola è il principale fattore del carattere civile del popolo: buono ed energico, semplice e schietto, patriottico fino alla religiosità, fiero fino alla ostentazione, moralmente sano fino al puritanismo, tollerante e misurato anche, e soprattutto, nelle manifestazioni religiose.

A tutto questo pensando, l'ospite italiano non può non sentire una mano di ferro, gelida, stringergli il cuore. La mente ritorna alle beghe ministeriali, agli attentati sistematici che lo Stato compie contro la cultura nazionale, alle sciocche leggine che grandinano,

sconquassatrici, sul gracile organismo della scuola, allo scempio delle scuole professionali dovuto alla malafede o all'ignoranza più colpevole, al disordine della vita universitaria provocato e alimentato dai regolamenti burocratici, ai risultati tristissimi che dalla scuola si ottengono, al nessun contributo della scuola alla formazione del carattere nazionale, al provvisorio al farraginoso al caotico che son come le stigmate dei nostri organismi scolastici, all'accademismo che tutto ha corrotto e corrompe. Più forte, però, e quasi più rabbioso sorge nell'animo l'amore della patria lontana, e più disperatamente si afferra a tutto l'essere nostro la speranza estrema che la realtà triste si sforza di disperdere nel naufragio.

S.te Croix (Vaud)

Romolo Caggese.

IL SECOLO DI ORAZIO

Nella prefazione al suo bel volume *Bibliographie critique de Goethe en France* Fernand Baldensperger ricordava molto a proposito un pensiero di Ernesto Renan sulla vita d'oltretomba degli scrittori, aggiunta e quasi contrapposta alla loro vita terrestre. Dal punto di vista dell'umanità — traduco e sviluppo le parole del Renan — l'influenza di uno scrittore sul mondo, la sua varia fortuna, l'intonazione spirituale creata, l'impulso che nelle diverse età i suoi scritti han dato al pensiero rappresentano una somma d'arte di cultura di psicologia del più grande interesse. Senza Aristotele non si comprende la filosofia del medio-evo, senza Platone quella del Rinascimento; Virgilio raggia in un'epoca credula e religiosa poesia e pietà in un alone di magia; Plauto e Terenzio, che alla lor volta dovevano quasi tutto ai comici greci, insegnano a far commedie anche a Ludovico Ariosto; Dante e il Tasso, Shakespeare e Goethe vibrano e creano nell'anima del popolo e nella coscienza degli artisti con la fecondità del genio che si riproduce e non si spenge.

Osservate le proporzioni, lo stesso accade ai minori. Non occorre fare sfoggio di erudizione perchè si ricordi quanta importanza ebbero nel medioevo i libri amatorii e mitologici di Ovidio, le satire di Giovenale, i racconti fantastici di Apuleio e nei tempi successivi, Milton e Klopstock, Byron e Chateaubriand, Gessner, Uhland, Stendhal. Trionfatori dell'eternità o del momento, per forza d'ingegno o per capriccio di moda, tutti quelli che dissero qualcosa di proprio o intuirono un bisogno comune a molti si sono imposti ad una clientela, hanno avuto seguaci, allontanando da sè, per poco o per sempre, l'ora della seconda morte. Chi raccoglierà i dati di simile fioritura postuma, potrà comporre ritratti di una storicità certo lata ma suggestiva.

Senonchè è legittimo comporre *ritratti* per ogni scrittore? Non ci vorrà uno sfondo adatto, dei colori che intonino? Non basta che un poeta sia stato letto, se le impressioni da lui suscitate non crearono un ambiente che dal suo nome si riconoscesse fra gli altri. Anche per l'oltretomba occorre una vita organica e questa non s'improvvisa con notizie raccapezzate qua e là, poveri detriti incapaci di coesione.

Per meglio spiegarmi, porterò un esempio particolare offerto dal recente volume del professor Gaetano Curcio, *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII* (Catania, Battiato ed.). Le critiche ch'io sto per muovere a questo libro, del resto, per quel che se ne può dedurre da un'attenta lettura, diligente e bene informato, si riferiscono anche ai lavori del genere, non infrequenti presso di noi, pregevoli quasi tutti per varie doti, ma bacati da un vizio fondamentale. Mi sembra che in simili studi alla pazienza delle ricerche non corrisponda una sufficiente analisi dei limiti e dell'entità del tema, come se nella storia accentuare certi rilievi e sorvolare su certi fatti non costituisse l'acume dello storico, allorchè beninteso quel rilievo e quella trascuranza siano legittimi. Insomma un tema non è *res nullius* ma viene creato dallo scrittore o giustificato con lo svolgimento in modo che appaia necessario alla storia della cultura senza superfluità e senza deficienze.

Virgilio nel medio evo è una celebre opera del Comparetti, al quale non sarebbe mai venuto in mente di mandarle di paro un *Orazio nel medio evo* per.... insufficienza di prove. Il Curcio studia ultimamente la fortuna di Orazio dagli albori della nostra letteratura ai primi del secolo decimonono, in una serie di capitoli relativi alla diffusione della sua opera poetica (lirica e satira) ed all'influsso che possono averne subito gli scrittori italiani. Mi sembra che il Curcio, come altri, abbia contaminato la ricerca bibliografica e statistica con riflessioni critiche di una natura del tutto diversa: come il Petrarca possa aver compreso Orazio, come lo abbia compreso il Rinascimento, il settecento, e così via, oppure di che genere e valore siano le traduzioni delle *Odi* delle *Satire* e delle *Epistole* nei varii tempi in cui uscirono.

Ora, la ricerca è una cosa e la critica, autonoma, è un'altra. Utile l'elenco ragionato dei codici, delle edizioni, dei commenti, delle critiche, delle traduzioni; ma fermiamoci all'elenco. L'apparato bibliografico ha una sua forma come il cerimoniale di corte e, a quel modo che nelle edizioni critiche le note riguardano soltanto la varietà delle lezioni, così le bibliografie ragionate debbono essere contenute in confini.... ragionevoli. Se si vuole discutere in merito alle traduzioni ed alle critiche si imposta un capitolo di storia della cultura e questa ha le sue leggi e il suo sviluppo come la storia dell'arte.

Alcuni nutriti capitoli del Curcio riguardano il modo di tradurre Orazio e di giudicarlo nei secoli XVI, XVII e XVIII. «Gli umanisti del '400 e del '500 assegnarono il primato lirico ora a Catullo, ora a Marziale, e come satirico a Giovenale. Bisognò giungere fino al '700 per veder rivendicato da dotti e da artisti ad Orazio quel primato che già il Petrarca a mezzo il trecento avevagli sicuramente attribuito». «La lirica di Orazio nel '500 dal suo ceppo antico mandava fuori gettoni autentici nella lingua latina degli umanisti e in quella del popolo consacrata già da due secoli a vita letteraria. Il secolo che segue segnerà una stasi, ma preparatrice del più fiorente risveglio che mai abbia avuto il genio di Orazio, nel rinnovamento letterario italico del secolo XVIII». «I secentisti percorsero tutta la gamma dell'arte di tradurre, dalla letterale con lo stesso numero di sillabe, alla parafrasi libera e al moralizzamento; i letterati traduttori del secolo XVIII ragionano intorno all'arte che professano, formulano teorie e precetti, fanno veri progressi verso il tipo di traduzione in cui il secolo seguente farà convergere il comune consenso».

Codesti giudizi, così sintetici, non potrebbero essere nè più precisi nè più assennati. Ma io li ho estratti da un numero ragguardevole di pagine in cui trovano la loro tomba, tra una serie di nomi aridi e un tentativo di discussione forse più arido ancora. Ed appartengono a ricerche mai concepite e quindi mal riuscite che li offuscano e li depauperano; tanto può dire ogni cosa a tempo e luogo!

Le traduzioni di Orazio e le critiche sullo stesso uscite in un dato secolo non debbono essere poste in connessione con le critiche e le traduzioni del secolo precedente o del successivo, come fa il Curcio; perchè Orazio non costituisce una categoria del pensiero rispetto alla quale esista una continuità logica negli uomini e possa essere perciò, egli, argomento di storia. Il seicento e il settecento han tradotto e giudicato Orazio con la stessa arte e gli stessi criteri di cui si servivano per tradurre e giudicare Virgilio, Ovidio, Catullo, tutti gli altri poeti. L'importante dunque è di vedere non come il seicento traducesse Orazio, ma come traducesse senz'altro e l'argomento «storificabile» saranno le traduzioni del seicento non le traduzioni del poeta di Venosa. Un fatto di cultura va sorpreso nella sua genuina forma estensiva, non in un'artificiosa selezione di soggetti. Mi si dirà che è lecito limitarsi, pur compiendo opera di scienza. Ma limitarsi si può solo *secundum naturam*: e ad accostare due fatti indipendenti fra loro (come la fortuna di un poeta in due secoli) si dà loro, per l'accostamento, un significato arbitrario; mentre estraendoli, quasi astraendoli dalle condizioni di vita e di cultura in cui si occasionarono, si toglie ai medesimi ogni valore e giustifica.

***

La bibliografia ragionata, basandosi su una serie di fatti e di documenti, ha un valore obiettivo che non corre l'alea di diverse e contrarie opinioni. Giunto alla fine della ricerca, il critico potrà chiedersi di quale vita postuma abbia goduto Orazio e se è possibile determinare le linee di un suo ritratto collimanti col gusto di un'età, con le tendenze di una letteratura. Allora si sposta il centro delle osservazioni; la materia si fa meno precisa, meno, direi, materiale; si intuisce, si esplora, ci si persuade a ritrovare il soffio del poeta in chi traduce, transustanzia, assimila, soggiace. È analisi difficile e delicata di parentele nascoste, di simpatie pudibonde chiuse nel segreto di una inspirazione, dominatrici nel sacrificio di una rinuncia; perchè, nella famiglia poetica, i grandi distruggono nella creazione propria il segno del magistero altrui, e i deboli o non si esprimono o portano sul volto la traccia della malattia, il marchio del riconoscimento, quasi della riconoscenza.

Sulla imitazione oraziana dell'Ariosto e del Pontano c'era da dire qualcosa di più stringato e di più vero che non abbia detto il Curcio. Per l'Ariosto, meglio che il Carducci, bisognava citare il De Sanctis: non poesia, non vita in quelle liriche latine e italiane aventi a modelli Orazio e il Petrarca, ma immaginazione fittizia, scolastica, fraseologia che sarebbe stata di tutt'altro tono se l'Ariosto, appreso il greco, si fosse letto Anacreonte o Teocrito. Del Pontano il Curcio riporta una saffica *Alla Notte*, osservando che in essa «i contatti con Orazio rimasero meramente spirituali», ma che nè di nessi nè di frasi il Pontano volle essere debitore ad Orazio. Il nostro critico è troppo propenso a credere che i veri debiti consistano nelle inserzioni di costrutti tolti di peso dal modello, tanto che, quando vuol dimostrare l'oraziànismo autentico, si affretta ad istituire raffronti con l'ode tale verso tal altro, e menar buona quindi l'ispirazione oraziana che circola nell'ode pontaniana e che la rende un mero esercizio di ritmica virtuosa.

In mezzo a non poche incertezze il Curcio ha tuttavia colto nel segno concludendo che solo nel settecento Orazio ha avuto una vasta fortuna di lettori e di imitatori. Il suo temperamento poetico e psicologico bene si confaceva ad una età uscita dal torpore, non ancor dalla ignavia, e propensa a quella vita media di piaceri e d'arte nè virtuosa nè viziosa, nè alta nè vile che corrisponde al trionfo dell'Arcadia. Privi di un contenuto personale, gli arcadi (non tutti iscritti all'Accademia, ma tutti accademici) dovettero amare con misura e pur con sincerità il lirico epicureo e il filosofo pacifico di cui si allietò Roma e il buon Augusto al tempo degli dei non tanto falsi e non tanto bugiardi. Orazio era ottimista e il secolo decimottavo leibniziano.

In simile concordia di attitudini sta la ragione precipua per cui il settecento può dirsi veramente il secolo d'Orazio. Il Carducci ha già disegnato nella famosa «geografia poetica» di quel tempo i fattori e fautori della lirica classicheggiante e il Curcio non può che seguirne le orme, attaccandosi soprattutto a Labindo, l'*Orazio toscano*.

È un fatto certo curioso quello che accadde a Labindo di non potere, a malgrado del vivo ingegno, esprimersi se non nei modi di un poeta latino. L'analisi del Curcio, se nell'ode *Al servo* il Fantoni sia riuscito a conservare «finezze di particolari in un insieme ben fuso e conveniente al soggetto» non persuade appunto perchè c'è un solo difetto universale, assoluto: il ricordo, la voce dell'altro, la soppressione della personalità del moderno, onde l'odicina rimane uno scherzo, un capriccio, un'ombra che ha perduto il suo corpo. Nè è vero che «l'attrattiva consiste nella sensazione indeterminata di pensiero e costumanze latine in espressione italica», a meno che non si intenda, per attrattiva, una *curiosità*, un giuoco di pazienza, come accade per i poeti di anagrammi e di versi ropalici. Tutta la poesia classicheggiante si basa sull'equivoco di codesti travestimenti:

> Mevii tacete: al baleno in vista
> Del Dio di Pindo il provocato sdegno
> Tremate, imbelli: chi deride è degno
> D'esser deriso.
>
> Veggo l'insidie preparate, sento
> Dei detti amari il velenoso fiotto
> Simile al fiotto, che nel scogli rotto
> Dissipa il vento.
>
> Potrei punirvi, ma al vil non sono:
> Spesso l'ultrice Licambèa saetta.
> Degni non siete della mia vendetta....
> Io vi perdono.

Ogni volta che ho letto questo inizio di saffica del Fantoni non ho trattenuto un istintivo senso di religioso stupore, quasi udissi la voce di una profetessa o di un tiranno di tragedia. Ma la tragedia è una farsa: tutte le terribili parole connesse con tanto vigore nei modi lirici, il provocato sdegno di Apollo, il velenoso fiotto dei detti amari, l'ultrice licambèa saetta, sono termini *convenuti*, per dire con molto scrupolo di *pathos* le seguenti parole tanto semplici e tanto volgari: voi critici (*Mevii*) astenetevi dal giudicare le mie liriche perchè Dio ne guardi se scrivo contro di voi dei giambi uso Archiloco: siete morti! Ma io vi disprezzo e non ne faccio più nulla dei miei propositi vendicativi. — Una poesia umoristica: ai tempi del Carducci si sarebbe preferito scrivere un capitolo di *Confessioni e Battaglie*.

Ciò, del resto, era inevitabile. Quando il settecento acquista con Giuseppe Parini coscienza di sè, lo studio di Orazio riman sempre in onore ma il suo dominio è scomparso. Di lui vigono le qualità liriche e artistiche positive, l'ispirazione raccolta, compressa, serena alla superficie, calda nell'intimo, ma il Parini vede che il mondo è diverso e diverso è l'animo col quale bisogna rivolgersi a lui. La realtà, cioè l'adeguamento alla realtà, sfugge ai palpiti oraziani del Fantoni ma imprime di sè, con forme classiche, i palpiti pariniani del Parini. Il primo dice, rivolto ai Mevii:

> Vivo nei boschi ove abitar son use
> D'Ascra le dive, voi disseta l'onda
> Putre di Marsia, l'abborrita sponda
> Fuggon le Muse.
>
> Cangiato in cigno riderò dei stolti
> Figli del fango, senza nome intorno
> Errar dovrete del fatal soggiorno
> Corvi insepolti

l'altro si fa offrire dalla Musa i carmi di Febo d'Adda:

> ....andrò gentile
> Dono a farne al Parini, italo cigno
> Che a i buoni amico alto disdegna il vile
> Volgo maligno.

Nel confronto delle strofi è molto della diversità dei poeti e dell'autenticità della loro ispirazione. Senza Orazio non si comprende la forma delle *Odi*, allo stesso modo che la tornitura del verso sciolto nel *Giorno* arieggia la molle eleganza dell'esametro di Virgilio. Echi di armonie lontane per ammorbidire l'efficace asprezza delle impressioni attuali sinceramente tradotte.

La prima metà del secolo decimonono considerò Orazio come un poeta solitario, sprezzato dal Foscolo e dal Byron, e posto nel dimenticatoio, salvo alcune parafrasi umoristiche che, per citare un solo esempio, dell'*Arte poetica* fecero il Byron suddetto e il Rajberti; la seconda metà lo riportò in onore nella parentesi classicista cui per un quarantennio dette forza ed autorità l'opera di Giosue Carducci. Oggi la moda dei santi protettori sembra assolutamente finita.

Giovanni Rabizzani.

I nuovi poeti serbi

Dal turbine dell'attuale crisi balcanica con un'aureola di vittorie riappare la nuova poesia serba ingenua e gentile, come bianca chiesuola votiva irradiata di luce sul campo di Kossovo a perpetuar l'estro delle gesta patrie e a rinsaldar la fede nell'avvenire. È un dolce stile senza manierismi, l'espressione sincera d'un ideale che è tutto un programma di vita civile e operosa, affini forse, ritemprati fra prodromi e raffiche di guerra qual nel trecento toscano tra fiere lotte di parte sorgeva e si angelicava dopo Montaperti la poesia della *Vita Nova*. È tanto più merita di esser conosciuta in Italia codesta poesia esotica perchè in Italia, a dir il vero, sul conto dei serbi s'era mostrato di credere un po' troppo alle notizie e ai giudizi che venivano da Londra e da Vienna, quasi lassù soltanto esistessero le fonti non sospette di ogni giudizio, il monopolio sicuro di ogni presagio su avvenimenti che si svolgevano in terre all'Italia ben vicine, separate solo dal ben noto braccio di mare! In tanto dilagar di notizie più o meno tendenziose io per altro un mese fa proprio su queste colonne avvertivo del pericolo che correvano i bulgari e dicevo: «i bulgari anche pel bene loro non abbandonino il granitico massiccio balcanico costituito dalla quadruplice». S'è visto ora se non avevo ragione di dir così! È inutile, ad onta dei pii desideri di tutti quelli che aizzano, malgrado tutte le montature e le abbriccature, fra i popoli più semplici e meno evoluti ancora avrà più probabilità di vittoria quello che di là sua ha una causa santa da sostenere, senza calcolare che la psiche degli jugoslavi, poi, è così fatta che essi sono capaci di miracoli quando si vedono traditi, offesi nel loro diritto, di cui, come ligi ai doveri, sono esemplarmente scrupolosi sostenitori: una psiche che dell'entusiasmo più appassionato sa passare al nikilismo più stoico e più freddo.

***

All'estro e al fervore politico della scuola romantica rappresentata da Iovan Iovanovic, di cui ho già qui tradotto i canti a Mazzini e a Garibaldi, da Giura Jaksic, da Ljubomir Nenadovic, da Lazar Kostic, successe con un fare più pacato e accademico la scuola dei parnassiani alla maniera francese, rappresentata da Vojslav Ilic, Dragutin Ilic, Milorad Mitrovic, Alexa Santic. Fu una scuola di transizione questa che preparò nel campo dell'arte il terreno alla nuova scuola degli individualisti, che segna il ritorno all'ispirazione e al colorito indigeno della poesia popolare slava.

Questa scuola può dirsi rappresentata da due promettenti poeti, da Iovan Ducic, poeta metafisico, e da Milan Rakic, poeta realista. L'uno e l'altro giovani ancora non quarantenni potranno far ascendere la poesia serba a finalità superiori. Educati entrambi alla scuola diplomatica di Parigi, ivi hanno avuto occasione di farsi un criterio severo delle esigenze della moderna arte poetica, e con tal criterio acquistato nella grande metropoli del modernismo, si sono accinti ad affinar ed a sviluppar la poesia patria pur mantenendole integro il carattere originale etnico.

Il Ducic, questo serbo innamorato delle antichità italiche, anima gentile di poeta e mente arguta di pensatore, proprio a Roma questi giorni mi esponeva il suo criterio poetico. I suoi pensieri parevan note di preludio a una idealità nuova che da verginali cime, tra soffuso color d'aurore e mormorar d'aure, aspiri ai cieli nel *pathos* dell'estasi a svelar il mistero dell'essere, a raggiungere i limiti tra la natura e l'anima.

«*Ujedinitì srce i misao*, unificare il cuore e la mente, egli diceva, questo è il canone fondamentale della mia poesia. Tutti i fenomeni del cuore assimilarli ai fenomeni del pensiero; far questa misteriosa vita dell'anima accettabile e chiara anche allo spirito. Non v'è ombra senza una luce lontana che mostri il cammino, e così non c'è nel pensiero tutta la chiarezza se non si consulta il cuore. La più alta tappa del fenomeno del cuore è il suo arrivo alle porte del pensiero. D'Annunzio, per esempio, resta sensuale, potrà dirsi filosofico, ma non riesce trasparente».

Eravamo così in pena metafisica. Gli argomenti mi convincevano, ma io non sono un metafisico della poesia, e fra il Celio e l'Aventino spingevo gli occhi lungo la via Appia pensando che anche Orazio avrebbe approvato purchè i voli poetici non andassero a parare nelle incongruenze.

> ....Pictoribus atque poetis
> Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

E difatti, scendendo subito dalle astrazioni alla realtà, devo riconoscere che incongruenze nella poesia del Ducic non ve ne sono; e la poesia secondo l'ordine logico delle sue teorie procede piana e sicura come corso d'acqua rapida per ameni campi.

> ....properantis aquae per amoenos ambitus agros

Egli aspira a un'eloquenza poetica; il linguaggio stesso conforme la teoria del poeta è spiritualizzato; ogni parola per lui è un oggetto d'arte. Ben a ragione egli affermava: «un artista deve essere creatore anche del linguaggio, e ciò avverrà quando egli saprà scegliere fra le parole quelle che sono l'espressione più fedele, più limpida del pensiero e non offendono la proprietà della lingua, e saprà evitare la seduzione delle parole che per la *grossierie* del colore sono da lasciarsi alle ortiche». È in fondo d'accordo col pensiero del Foscolo:

> Odio il verso che suona e che non crea

Ma per dar un'idea della poesia del Ducic scelgo addirittura fra i suoi canti e ne traduco qui due caratteristici. Il primo è intitolato *pesma*, il canto, d'argomento generico; l'altro, *oci*, gli occhi, d'argomento amoroso.

Il canto.

«Non so in vero a che il mio canto aspira, se a nuovo bene o a vecchio dolore! Se come preghiera salga su verso il cielo, o stilli giù come goccia di veleno

«Solo sento il grido nel fondo del mio spirito, come annunzio profetico attraverso la notte del deserto del monte; e sento le parole silenziose dell'eterno come passano a traverso il cuore e le mie labbra.

«Allora come se io potessi concepire tutto e tutto dire, divengo il segreto nascosto di tutti per trasformare il dolore più grande di tutte le cose in un verso, e la tristezza in una preghiera e in un'armonia.

«E l'amore nostalgico, e la collera che si indigna, tutto è solo canto; mentre in fondo, tutta circonfusa da una strana luce l'anima muore, come astro che si disperde nelle tenebre.

«E mentre in silenzio tesse l'eterna tela e mormora la voce della creazione e il ritmo della morte, appassionatamente tutto concepiscono i miei inebbriati sensi.

«Io so di scomparire nel mormorio che ronza intorno, a ogni passo che il piede fa, sempre straniero per il vero bene e il vero dolore degli altri — fissando nel cielo gli occhi sorpresi».

Pensieri alti ma un po' troppo trascendentali, d'un trascendentalismo fatalistico orientale. Sentiamo ora l'altro canto:

Occhi.

«Le vaghe e infinite tue pupille, o giovane donna, sono due lunghe sete nel deserto del mare; due tristi leggende che con angoscia hanno la voce del presentimento nelle cime del pino;

«due tranquille galere con bandiere nere; due donne a gramaglie mute alla preghiera; due fiumi della mezzanotte a traverso paesaggio di pietre, due archi del dolore i quali fuggono a traverso la notte

«Gli occhi della mia donna sono fosco trionfo della carne. Essi inebbriati dell'eterna nostalgia delle cose hanno trovato il loro posto nella purezza sua, e la loro strada celeste hanno trovato nel suo peccato.

«Per le lacrime versate nelle lunghe vigilie queste pupille vaghe e infinite splendono della lontana e strana luce dell'estasi, come gli occhi che hanno veduto Iddio

«Conservano sulle loro infinite fila tutte l'estasi dei sogni da lei sognati, occhi che non possono abbracciare tutto collo sguardo, al fondo dei quali posa il grande e oscuro mostro della disperazione».

Qui ci troviamo un po' più vicini alla poesia dell'occidente. V'è qualche cosa che ricorda le scuole bolognese e toscana del trecento e i moderni poeti filosofi, salvo la speciale caratteristica d'una esuberante fantasia indomita, selvaggia.

Tale è la poesia del Ducic. Il colorito suo si può definirlo colle parole stesse del poeta: «il colorito della mia poesia è quello del vecchio argento, *staro srebro*, mentre il colore della poesia del D'Annunzio è sangue e oro, *Krv i zlat*».

Passiamo ora dal Ducic al Rakic. Secondo i serbi anche la poesia del realista Rakic ha il colorito del vecchio argento. Il Ducic coglie i fenomeni del dolore, delle antinomie che s'agitano nell'universo, fra la natura delle cose; il Rakic i fenomeni delle sofferenze della vita sociale. Egli vede la natura e la vita da naturalista e pur mantenendo il carattere di razza alla sua poesia tiene per lo spirito analitico dello Zola, e per certo scetticismo e morbidezza, di Baudelaire.

Considerato gli ultimi avvenimenti balcanici, credo opportuno fra i canti del Rakic di scegliere e tradurre qui quello alla chiesa di *Gracanasa*, sul campo di Kossovo.

È questa chiesuola un monumento d'amore e di storia insieme. Costruita fin dal XIII secolo, ha assistito a tutte le battaglie per l'indipendenza dei serbi, da Kossovo fino a oggi. Fin nel giugno del 1389, il giorno avanti Kossovo, lo zar Lazzaro con tutto il suo esercito ricevette ivi i sacramenti; ivi da ultimo re Pietro Karageorgevic, liberata la Vecchia Serbia, pure ha ricevuto i sacramenti con tutto il suo esercito. Due cerimonie che fra loro a distanza di oltre cinque secoli attestano l'inizio e la fine d'un periodo storico, quello della servitù serba.

Non basta. Ma in codesto mosaico di chiesuola bizantina sta racchiusa una tenera storia d'amore e di cavalleria medievale. Ivi lo zar Milutin nel 1300 volle che sorgesse un mausoleo perpetuo a ricordo della sua sposa, immaturamente perduta, della giovane Simonida, della casa dei Paleologhi, che egli aveva impalmata quand'essa era appena decenne. L'imagine della giovane zarina ancor oggi si ammira in affresco in quel sacrario delle glorie serbe. Ma ahi, durante i secoli dell'abbandono, durante i secoli del servaggio l'imagine cara dai barbari è stata deturpata!

E tale profanazione appunto ispira al Rakic il canto che segue:

Simonida.

«Ti hanno levato gli occhi, o bella imagine una sera, sulla parete di pietra, sapendo che nessuno lo vedeva, un albanese ti perforava col coltello le pupille!

«Ma toccarti colla mano non osava nè la tua faccia distinta, nè la bocca, nè l'aurea corona, nè il velo regale sotto il quale sta la chioma tua sparsa.

«E ora nella chiesa, sulle colonne di pietra, nella veste faccettata di mosaico, mentre tranquilla sopporti il tuo duro destino, io ti riguardo, riguardo te così triste, solenne e pallida

«È come le stelle spente, che all'uomo pur inviano la luce loro, e l'uomo vede la luce, la forma e il colore delle stelle lontane che non esistono più,

«così su me risplendono ora da questo muro oscuro, dalla tetra e vecchia parete, o triste Simonida, i tuoi già da lungo tempo occhi morti».

Per quanto m'era possibile ho mantenuto la traduzione fedelmente letterale anche per dar idea della movenza del verso e della strofe serba. In verità si sente per entro la sostenutezza d'un fare classico, una movenza di pensiero carducciano, e in fine qui uno spunto d'idea ci fa pensare alla *Chiesa da Polenta*.

Il verso adottato dal Ducic e dal Rakic è l'alessandrino in quartine a rima alternata. Non è il metro vecchio dei serbi, ma è ben scelto e introdotto nella nuova poesia.

***

Due altri poeti serbi sono notevoli oggi, Svetislav Stefanovic, e Velko Petrovic. Il primo è un filosofo naturalista, ed essendo stato educato in Inghilterra, nella sua poesia risente di influsso straniero, di poeti inglesi specialmente. L'altro è un poeta patriottico e si direbbe continuatore della vecchia scuola romantica di Iovan Iovanovic. Egli tuttavia è più conosciuto e popolare dello Stefanovic, il quale fa scuola a sè.

Tutte queste manifestazioni poetiche si sono sviluppate e affermate in quest'ultimo decennio, mentre Ivan Mestrovic ha raggiunto il primato nella scultura e Mirko Racki nella pit-

tura. E considerando codesta novella arte, avvien di pensare che i serbi non vogliono la guerra per la guerra, né per sogni imperialistici, ma aspirano a una pace sicura e feconda, onde col lavoro proficuo possano progredire sulla via della civiltà.

Tali almeno ci si presentano i nuovi poeti serbi. Piccoli o grandi che essi appaiano, ho voluto ricordar tuttavia le loro ultime produzioni, perché da esse si argomenti meglio intorno all'ambiente e al carattere del popolo serbo. Il disgusto suscitato generalmente dalla cosiddetta guerra fratricida per un po' aveva fatto velo agli occhi e coinvolto nelle responsabilità anche i serbi, che al pari dei bulgari venivano tacciati di barbari. Ora si sa meglio come stanno le cose. D'altra parte si può vedere che codesta è tutt'altro che arte da barbari.

Di più il grande ascendente che la letteratura italiana esercita sui poeti e sugli uomini di studio serbi è già di per sé stesso una prova del sincero attaccamento di questi popoli all'Italia che merita di essere rilevato. Essi dal di là del mare con l'imagine di Venezia sempre dinnanzi guardano all'Italia e sanno del pensiero nostro e dei nostri maggiori poeti come delle glorie della regina dell'Adriatico. Carducci, per esempio, in nessun luogo all'estero fu prima e così a fondo conosciuto come presso i serbi. Già ne parlai altra volta. Lo stesso D'Annunzio, che ivi ha qualche imitatore, s'è visto che con reverenza d'alto omaggio dal Ducic è assunto a termine di paragone per misurar il valore dei vari poeti. Se nel campo politico la stampa serba gridò ultimamente, questo stesso gridar dimostra quanto cara sarebbe considerata l'amicizia con l'Italia. La stampa può dir anche delle bestialità in certi momenti di crisi politica, ma in fondo poi si viene a riconoscere che l'Italia non poteva mettersi a rischio di avventure. Ma si augura, si desidera che fra l'Italia e i serbi possano formarsi più stretti vincoli. I serbi almeno, che certo non vogliono più essere considerati fratelli dei bulgari, dicono che tale unione sarebbe vantaggiosa anche per l'Italia, massime per l'avvenire.

Bruno Guyon.

MARGINALIA

★ **Un'amica svizzera degli esiliati italiani.** — Nel *Journal de Genève* Dora Melegari rievoca con belle parole la figura d'un'amica svizzera degli esiliati italiani, la figura d'Anna Courvoisier. Quest'Anna Courvoisier, nata Ducommun, che abitava a Bienne, sulle rive del lago, come scrive il Mazzini dandone l'indirizzo alla madre, era moglie di Federico Courvoisier anch'egli amico degli esiliati. Ella morì giovane ancora il 19 settembre 1836 gettando nella costernazione Mazzini e specialmente l'amico suo Agostino Ruffini. Anna si era innamorata del Ruffini che la contraccambiò di pari amore e alla morte di lei non poté darsi pace. « Aveva trenta anni — così egli la descrive in una lettera — occhi nerissimi bellissimi.... fronte ampia. Il colorito non era salubre. Nel viso, voce un po alta, spalle leggermente curve, personale non bello, capelli castani, grande intelligenza, gran cuore. Balbettava specialmente se era confusa. Era nervosissima ». Anna si disperava del suo amore che l'avvinceva al Ruffini invece che al marito, e cercava di vincere, ma sempre invano, la sua passione che fu vinta soltanto dalla morte.... Col Ruffini, col Mazzini e con una cugina, Anna fece una gita all'isola di San Pietro, l'isola triste e selvaggia dove visse Rousseau e nessuno di loro dimenticò quella visita. Anna e la cugina Eugenia Ducommun s'eran votate alla causa di quegli esiliati, avevan dato tutto il lor cuore al Mazzini, eran pronte per lui ad ogni sacrificio. Anna s'era giurata di non scrivere più al Ruffini, ma in un'ora d'angoscia quando i due amici sono in pericolo anche in Svizzera, riprende la penna : « Son le tre del mattino, tutto è silenzio, la luna sola rischiara ancora la campagna e spande la sua luce d'argento sul mio capo.... Non posso dormire, ho invocato l'aiuto di Dio... Gli ho domandato le sue ispirazioni divine per dare efficacia alle mie parole. Ho esitato lungamente, ora son tranquilla. Egli mi vede, egli che scruta le anime non mi lascerà fare passi falsi nel cammino spinoso che ho scelto... » Ella avverte gli esiliati del pericolo che li minaccia. Raccomanda loro di fuggire. Se non vogliono fuggire, li scongiura a cercare un asilo più sicuro della loro casa, offre la casa sua. Ella si sente straziare al pensiero d'esser lei ad allontanarli, di mancare al suo giuramento scrivendo, ma scrive e finisce con una preghiera in cui involge Mazzini e Ruffini insieme : « Gran Dio, li raccomando alla vostra protezione, ispirateli, che essi scelgano la via che vi è più grata. Voi che nutrite gli uccelletti che in questo momento cantano le vostre lodi, non abbandonateli e se son destinati al martirio, se il loro sangue deve esser versato per la santa causa della vostra parola che è la sola vera, accogliete le loro anime e fate che anch'io vada di battaglia in battaglia, di sacrificio in sacrificio, di purificazione in purificazione perché io possa un giorno esser degna di ritrovarli... ». « Quale anima, quale candore, quale abnegazione, che cuore di fuoco ! — scriveva Agostino alla madre dopo la morte d'Anna —. Quella che ho perduto donna la ritroverò angelo... »

★ **La relegazione di Ovidio.** — Perché Ovidio fu relegato da Augusto? Quali colpe aveva commesso il poeta? È un problema interessante e curioso che un filologo francese, il Cartault, cerca di spiegare in un suo studio pubblicato nel volume di *Mélanges* offerti a Emile Chatelain dell'Istituto. Il Cartault — come osserva la *Rivista di Roma* — desume la sua spiegazione dai dati che gli sono offerti dall'esame stesso delle opere di Ovidio. Il poeta dice formalmente che le cause della sua disgrazia erano ben conosciute dal pubblico romano, senonché sopra una di esse egli serba un silenzio ostinato. Tuttavia, senza rivelare precisamente il segreto, egli vi gira tanto attorno che qualche barlume di luce si riesce infine a scorgere. Siccome egli dice che è stato relegato da Augusto perché ne aveva provocato l'ira offendendolo nel cuore, bisogna credere che l'imperatore abbia avuto a provare un risentimento personale. Ovidio accusa la sua *Ars Amatoria*, ma soggiunge che questa ha costituito soltanto il principio delle sue sventure. Gli si rimprovera, com'egli dice, non solo un « carmen », ma anche un « error ». D'altra parte corsero ben dieci anni dall'apparizione del libro alla condanna, sicché la tarda repressione ha dovuto esser motivata anche da un fatto nuovo che deve aver offeso personalmente il principe. È opinione corrente che vi sia qualche nesso tra la relegazione d'Ovidio e gli stravizi di Giulia la nipote dell'imperatore. Ma il Cartault non pensa che il poeta sia stato tra gli amanti di Giulia. Ovidio chiama il suo atto « culpa », « peccatum » aggiungendo che non si tratta di « scelus », né di « facinus ». Cosa ancor più significante : quel suo peccato non gli ha fruttato nulla, non gli ha dato compenso. Inoltre non deve averlo perduto un solo atto isolato, ma un concatenamento di fatti dal quale egli ha non saputo o potuto sfuggire. Egli deve aver assistito, senza volerlo, ad un'orgia. Gli occhi suoi sono stati testimoni di dissolutezze che non possono essere che quelle di Giulia col suo Silano. Il Cartault così ricostruisce ipoteticamente l'accaduto, mettendo insieme parole dette qua e là da Ovidio. Giulia, benché superiore a certe maldicenze, doveva pur cercare di non esporsi pubblicamente. Silano, dal canto suo, sapeva a quali pericoli andava incontro. Forse amici comuni chiesero ad Ovidio di prestare una sua casa, un luogo dei suoi orti ad un giovane galante ove costui potesse ricevere la dama del suo cuore. Non gli si dissero i nomi. Ovidio con la sua indulgenza per questo genere di cose accondiscese al servizio. Poi i suoi obbligati credettero di mostrargli la loro gratitudine invitandolo ad una festa che non brillò per la decenza. Egli allora riconobbe la Giulia della famiglia imperiale : rimase atterrito ; capì le enormi responsabilità in cui era incorso. Ma che fare? Lasciò andare gli eventi, sperando non si sapesse niente. Senonché sopraggiunsero le indiscrezioni, lo scandalo e l'esito che ognuno sa.

★ **Il Petrarca in villeggiatura** — Il Rinascimento ebbe tutte le fortune — scrive G. Dupont Ferrier nel *Figaro Littéraire* — : scoprì la strada marittima delle Indie, scoprì la natura, scoprì l'America, scoprì l'uomo ed anche la villeggiatura. La grazia dei campi, delle foreste tranquille, delle acque pure sembrò agli umanisti così gradevole quanto la bellezza antica. Intorno alle grandi città si aprirono le ville fiorite e si rivisse Virgilio e lo si comprese appunto perché gli umanisti godettero nelle loro villeggiature la vita campestre piena di bei spettacoli naturali. Gli umanisti presero per loro cicerone Virgilio, il Virgilio delle *Georgiche*, e vollero abbeverarsi intelligentemente alle stesse fonti, agli stessi rivi cui egli si era abbeverato. Gli umanisti vollero diventare rurali come il Boccaccio che invidiava chi poteva fissare la sua dimora in campagna in una fattoria solitaria, avendo tutto il cielo dischiuso sulla sua testa. Ma il Petrarca, da parte sua, non abitò la campagna soltanto coll'immaginazione. Il Petrarca amava la campagna tutt'altro che letterariamente. Egli ci passava buona parte del suo tempo e s'accorgeva che la campagna può essere amata ed abitata in mesi diversi dall'aprile e dal maggio. Preoccupato di potersi restare, non appagandosi solo di cantarla, il poeta si trasformava in attento giardiniere. A Padova come ad Arquà, a Parma come a Valchiusa egli ispezionava i suoi salici, trapiantava i suoi peschi ed i suoi peri, seminava il suo grano, disponeva qua e là gli arbusti odorosi del rosmarino e si curvava per vedere sugli steli dell'*issopo* schiudersi ad uno ad uno i fiori bianchi o porporini, azzurri e rosei. A Parma si compiaceva di vedere i pieghevoli rami delle viti assalire gli alberi del suo giardino. Nel 1348, nel cuor dell'autunno, s'arrischiava a sfidar gli usi del paese e perfino i precetti delle *Georgiche*. Aveva dei rimorsi, ma lo tentava quel che noi oggi chiameremmo il metodo sperimentale. *Placet experiri*, esclamava e tagliava dunque dei cespi di vigna e ne ripiantava subito una parte nascondendo il resto sottoterra. Aveva un bel consultare il tempo e la luna, gli agronomi della latinità e l'esperienza di tutti i vicini, egli non era sempre fortunato. Perché deperirono quei due grandi allori che egli aveva nel 1369 sradicati da un giardino d'Arquà e trapiantati nel suo con molta terra nelle radici, egli non lo comprese mai bene. Non aveva avuto quel giorno al fianco il fedele Boccaccio, come dieci anni prima quando egli aveva trapiantato a Milano un altro alloro. La presenza del Boccaccio doveva portar fortuna — diceva — a quei piccoli alberi sacri. E chi non sa che l'alloro fu la passione del Petrarca? L'alloro aveva circondato la sua fronte di poeta, gli sussurrava alle orecchie le sillabe del nome di Laura.... I grandi italiani imitarono spesso il Petrarca villeggiante. Leonardo, Michelangelo, il Machiavelli, il Vasari, tutti i Medici furono amanti della vita campestre e delle belle villeggiature.

★ **Come nacquero le canzoni di gesta.** — Joseph Bédier, l'illustre romanista successore di Gaston Paris, ha or ora pubblicato il quarto volume, l'ultimo, della sua storia delle *Légendes Epiques* e dopo anni ed anni di assiduo lavoro intorno alle canzoni di gesta è giunto a conclusioni nuove che oggi il Funck-Brentano espone nella *Revue Hebdomadaire* dichiarandole ormai acquisite alla scienza. Sino a questi ultimi anni si era creduto e sostenuto che le canzoni di gesta fossero nate dalle cantilene eroiche di forma popolare del nono secolo. Il Bédier ha dimostrato nel modo più preciso che le più antiche canzoni di gesta oggi perdute e di cui non possediamo altro che rimaneggiamenti non hanno potuto rimontare al di là del principio del secolo decimoprimo. Esse sono state l'espressione di idee, di sentimenti, di credenze, dell'ideale sociale di quel prodigioso secolo undecimo in cui la Francia si è formata con le sue istituzioni, la sua architettura la sua lingua, la sua letteratura nazionale. Il secolo undecimo in cui si son preparate le cattedrali e le crociate, in cui il feudalismo s'è affermato nella sua vivente gerarchia, ha creato anche le canzoni di gesta. È una verità che il Bédier ha dimostrato inoppugnabilmente. Non si tratta qui soltanto d'una questione di data. È infinitamente prezioso per gli storici il constatare scientificamente che le canzoni di gesta esprimono sentimenti e costumi sociali contemporanei, fedelmente. È importantissimo sapere che esse non sono dei rifacimenti più o meno buoni delle cantilene intonate al tempo di Clovis o di Carlomagno. Le canzoni di gesta formano le fonti più ricche che possediamo per la conoscenza dei secoli undecimo e dodicesimo, i due più grandi secoli della storia francese. Ma c'è d'altro : poiché le canzoni di gesta datano dal secolo decimoprimo, esse non possono assolutamente aver nulla di germanico, al contrario di ciò che gli storici anche francesi han creduto sin qui. Gli eruditi d'oltre Reno sono stati i primi a porre innanzi con ingenua buona fede l'idea delle origini germaniche dell'epopea francese. Poiché i francesi sono ai loro occhi, per definizione, un popolo frivolo e leggero, sembrava impossibile ai filologi di Bonn e di Gottinga che avessero potuto produrre da loro opere possenti e grandiose come i canti epici. Sin dal 1834 l'Uhland diceva che l'epopea francese era lo spirito germanico in forma romana e nella *Storia letteraria* del Petit de Julleville si trova adottata l'idea della origine germanica dell'epopea francese. Il Bédier scrive : « Io credo che i nostri romanzi francesi sono romanzi francesi e non sono romanzi germanici altro che nella misura in cui i francesi del secolo dodicesimo o undicesimo erano germanici — cioè nemmeno per sogno ». Siccome nel secolo undecimo non vi era in Francia nulla di germanico, è dunque stabilito che le canzoni di gesta e i romanzi di cavalleria francesi sono essenzialmente e completamente francesi, francesi sino al midollo.

★ **L'educazione del figlio di Luigi XIV.** — Un collaboratore dei *Débats* è andato a scovare i bollettini scolastici, le pagelle del Delfino il figlio di Luigi XIV, pagelle redatte dal suo maestro, il signor de Montausier. La lettura di questi documenti è attraentissima. Ci si sente lo sforzo del pedagogo per conciliare la passione della verità col rispetto della maestà regale. Non solo, ma il pedagogo ci si mostra anche nella luce d'un vero e proprio pedagogista. L'allievo è intelligente. Monsignore il Delfino ha dello spirito — dichiara il maestro — e dice spesso cose di buon senso e in modo gradevole. È un buon carattere, un buon ragazzo. « Non ha né malizia, né malignità, né odio, né desiderio di vendetta ; se dà qualche segno d'improntitudine e di collera, questo è senza trascendere. Non gli si trova per ora alcun vizio e Dio voglia che non glie ne vengano mai e che i cortigiani corrotti non glie ne insegnino ». Finora il bollettino è favorevole. Ma ecco delle riserve : « Quando vuole, capisce, comprende, spiega, ritiene facilmente e prontamente tutto, e questo ci consola, ma egli non vuole sempre e questo ci affligge », in stile moderno : il *ragazzo* potrebbe far meglio ! « Se si applica, non si applica molto, perché odia la fatica ed ha dell'avversione per tutte le occupazioni che non sono divertimenti o che hanno qualche serietà. La conversazione, anche la più dolce e gradevole, lo disgusta, non solo egli non vi contribuisce del suo, ma non ascolta nemmeno una parola di quel che dicono gli altri, per la voglia continua che ha di divertirsi.... L'inapplicazione e la poca volontà sono i due nemici che dobbiamo combattere.... ». Questa volta la pagella è cattiva. Ma il signor de Montausier non si sgomenta : sciorina tutto un metodo pedagogico. Egli nega che l'insegnamento del Delfino sia impostato male, come mormorano alcuni cortigiani. Egli biasima quell'educazione che vorrebbe far troppo presto, dei ragazzi, gentiluomini colti e gli eccelsi mondani, dei prodigi da salotto. I ragazzi, secondo lui, debbono far da ragazzi soltanto ciò che non potranno fare quando saranno adulti, bisogna abituarli con gli studi classici allo sforzo intellettuale, abituarli a comprender tutto più tardi. « Bisogna studiare tutto ciò che può renderli capaci d'istruirsi poi da sé senza necessità di maestro quando non converrà più loro di averne, di modo che possano servirsi del soccorso dei libri dove si trovano le regole e le massime infallibili della saggezza, della prudenza, dell'abilità ». In quanto ai divertimenti, bisogna — dice il Montausier — che essi non siano esagerati e violenti in modo da far perdere l'equilibrio. Infine il pedagogo regale propone come eccellente metodo educativo le conversazioni serie e raccomanda — cosa modernissima — la collaborazione dei padri di famiglia all'opera del maestro. Tutto sta — egli dice — a trovare dei circoli, degli ambienti la cui conversazione sia veramente adatta ad istruire. Non sembra che abbondassero ai tempi del gran re Luigi XIV, ed oggi abbondano meno che mai.

★ **Un'amica di Enrico Heine e del Taine.** — Gli ultimi anni della vita di Enrico Heine furono consolati da una misteriosa e graziosa figura di fanciulla che egli ha immortalata sotto il nome di « La Mouche ». La *Grande Revue* rievoca oggi questa dolce figura femminile. Prima d'esser la consolatrice del poeta morente essa era stata l'amica dello scrittore austriaco Alfredo Meissner e fu più tardi l'amica, quasi la fidanzata, del Taine. Ella stessa s'è acquistata sotto lo pseudonimo di Camilla Selden qualche rinomanza come scrittrice ed ha scritto e pubblicato in parte anche le sue memorie. Ma ella resta sempre un enigma. Da dove veniva? Era d'origine tedesca, ma non conosciamo né il luogo né la data della sua nascita. Ella ha narrato da sé le relazioni di segretaria e d'amica con Enrico Heine. Meno noti sono quelle col Taine e non lo saranno forse mai... Geloso della sua vita privata, il Taine ha proibito nel suo testamento che fosse pubblicata alcuna carta riferentesi a lei. Quanto alle lettere scritte da lui alla fanciulla, il cui numero sembra non fosse inferiore ai quattrocento, esse sono state sequestrate dalla sua famiglia dopo la morte della sua amica. I rapporti tra il filosofo e la fanciulla heiniana furono certo molto intimi. « Noi abbiamo — dice ella in un luogo delle sue memorie — condiviso le stesse idee, concorso verso il medesimo scopo, vissuto così intimamente legati nella vita intellettuale che nessuna potenza umana sembrava potesse dividerci ... Sì, questo potrà far sorridere : io l'ho molto amato ; ho creduto in buona fede e per molto tempo ch'egli non potesse vivere senza di me, che io era necessaria alla sua felicità come egli era necessario alla mia, che le parole pronunziate da un tal uomo avessero qualche valore e non potessero esser ritirate. Quale donna non ci si sarebbe ingannata? » Ed ella aggiungeva, in ricordo dell'abbandono : « Ecco più di diciotto anni che noi non ci siamo visti, che le nostre vie si sono separate. Noi siamo diventati stranieri l'una all'altro, così totalmente stranieri, così assolutamente indifferenti che noi potremmo incontrarci senza stenderci la mano, forse senza riconoscerci ». Ella morì moglie di Loussat nel 1896, professoressa al Liceo femminile di Rouen dopo aver chiuso da molto tempo la sua carriera letteraria. Coloro che sono andati a renderle visita durante l'ultimo periodo della sua esistenza han trovato in lei una donna piena di agitate esperienze, ma assolutamente timorosa del clamore che avrebbe potuto farsi intorno alla sua persona. « Dipingete al mio posto un fiore di passione ! » rispose ad un pittore di Francoforte che le aveva chiesto una fotografia per porla in una galleria delle « donne di Heine ». Tuttavia ella ha sempre conservato il culto fervente di colui ch'ella aveva consolato nelle ultime sofferenze e l'amore che ella ha ispirato al poeta ed il conforto ch'ella gli ha dato la fan degna delle simpatie degli ammiratori di Enrico Heine.

★ **Balzac e un sergente bolognese.** — Tra le *Scene della vita parigina* del Balzac è una novella intitolata *Les Marana* che ha un interesse per i bolognesi essendovi ricordato il sergente dei granatieri Bianchini, un soldato bolognese che fece in più campi e specialmente all'assedio di Tarragona prodigi di valore e morì combattendo. Il Balzac deve aver inteso in qualche modo raccontare le gesta del Bianchini, ma egli le riferisce con pochissima esattezza, tanto che pone l'eroe tra le file dei *mauvais sujets* in un reggimento che era un po' compagnia di disciplina i cui appartenenti eran noti per esser, sì, battaglieri ed audaci, ma anche emeriti saccheggiatori. Evidentemente Balzac non aveva esatte notizie nemmeno intorno a questo reggimento che era il sesto di fanteria italiano. Le sue inesattezze furono già rilevate e combattute sin dal 1837 quando uscì in Milano un violento opuscolo di Antonio Lissone : *Difesa dell'onore delle armi italiane oltraggiate dal signor di Balzac*. Oggi il *Resto del Carlino* rievoca nella realtà dei fatti la figura del sergente Bianchini. La matricola militare, esistente all'Archivio di Stato di Milano, lo chiama Domenico Maria Bianchini di Gioacchino e di Fanti Rosa, nato in Bologna il 4 agosto 1783 in via Santo Stefano, casa Caprara. Compreso nella coscrizione del 1806, egli, che aveva moglie e figli, per più volte cercò di sottrarsi, ma alla fine, denunciato da una spia, fu preso ed inviato all'isola d'Elba nella legione di punizione dalla quale passò al battaglione granatieri del 6° fanteria quando questo partì per la Spagna. Là, il Bianchini, che dianzi aveva mostrato tanta ritrosia alla vita militare, fu preso da una vera passione per essa. Infatti fin dai primi scontri fu visto gettarsi sul nemico con impeto furioso incurante della morte e delle ferite ; poi la fama del valore militare che si era acquistato sembra lo esaltasse al punto da considerare unico scopo della vita il compiere atti di prodezza sempre maggiori. Il Bianchini era diventato un vanto per i soldati e gli ufficiali dell'intero esercito italiano, i quali dopo ogni fatto di arme si informavano con grande interessamento delle nuove imprese del valoroso compagno, che con tutto questo non otteneva alcuna promozione, il che fa supporre che non sapesse né leggere né scrivere. Nel combattimento di Pla, ferito sette volte, cadde nelle mani degli spagnuoli e fu relegato nell'isola di Ivisa, una delle Baleari tristemente famosa perché i prigionieri di guerra francesi vi morirono quasi tutti di fame. Ma il Bianchini seppe sfuggire a questa sorte, perché un giorno, sorpresa ed uccisa la sentinella, saltò in una barca di pescatori del paese e con le minaccie li obbligò a sbarcarlo sulla costa spagnuola, dove, dopo altre peripezie, riuscì a raggiungere il corpo del Maresciallo Macdonald. Questo fatto gli valse la croce della Corona Ferrea e il grado di sergente. Ma il campo principale delle sue gesta fu l'assedio di Tarragona. Alla presa del forte Olivo, da solo, precorrendo i compagni, fece prigionieri quattro ufficiali e cinque soldati nemici e richiese per tutta ricompensa l'onore di poter scalare per primo le mura della città ; ciò che gli fu accordato. La mattina dell'assalto generale, il Bianchini si presentò in grande uniforme al generale Suchet, che, memore della promessa, gli affidò una bandiera e il comando di trenta granatieri francesi. Aperta la breccia, il Bianchini si precipitò avanti coi suoi e nonostante l'aspra resistenza degli spagnuoli pervenne a conquistare il passaggio di dove col gesto e con la voce incoraggiava le truppe sopravvenienti a salire. Poi avendogli detto il colonnello Saint Paul : « Quello che avete fatto non basta per un pari vostro » ; pieno d'ira e di dispetto si gettò sul nemico, ma una palla che lo passò da parte a parte arrestò il suo impeto e lo stese a terra. Morì pochi giorni dopo, con grande dolore del Suchet, che lo fece curare dal proprio chirurgo e lo rammentò poi nel rapporto della giornata con parole di vivissimo elogio. È probabile che Balzac avesse contezza di questi fatti dai vecchi ufficiali napoleonici che frequentavano il salotto della duchessa d'Abrantès, oppure si ispirasse dai racconti popolari, ipotesi tutt'altro che arrischiata quando si pensi che già ai suoi tempi il Bianchini era diventato un personaggio leggendario, tanto in Francia quanto in Italia. A Bologna una canzonetta dialettale cantava le sue gesta e il Carossi, nel suo poemetto *La presa di Tarragona*, ne fa menzione. È curioso notare che il Bianchini fu fatto anche passare per francese. Nei *Mémoires* del Blaze lo troviamo infatti come francese.

★ **Mirella e Gounod.** — Saint Rémy è uno dei luoghi più incantevoli e pittoreschi della Svizzera, vicino ad Arles ed Avignone. Cinquant'anni or sono Gounod veniva a prendervi momentanea dimora, mentre Lamartine in un articolo smagliante « lanciava » la gloria di Federico Mistral, l'autore di *Mirella*. Tutti allora leggevano il poema ed anche Gounod il quale, lettolo, sognò di metterlo in musica. « Son felicissimo — gli scriveva Mistral — che la mia *Mirella* vi sia piaciuta benché non l'abbiate veduta ancora altro che nei miei versi. Ma venite a Saint Rémy, venite a vederla domenica quando esce dai vespri e davanti a questa bellezza, a questa luce, a questa grazia comprenderete quanto è facile e grazioso coglier qui delle pagine poetiche. Ciò vuol dire, maestro, che io e la Provenza v'attendiamo nel prossimo aprile ». Gounod seguì questo consiglio, venne a Saint Rémy e per tre mesi s'impregnò, scendendo tra quegli abitanti, della bellezza e dell'atmosfera provenzale, ammirando le sorelle di Mirella, ascoltando e notando le loro risate e le loro canzoni. Talvolta, nel mezzo della giornata, egli lasciava l'albergo « a cui le glicine salivano a ghirlande » e andava a trovare il poeta per sonargli le melodie che aveva scritte. Verso la fine dell'estate lo spartito era completo. Saint Rémy dove si conservano pienamente i costumi e le memorie del passato, è orgogliosa del soggiorno che Gounod ha fatto tra le sue mura ed intende celebrar degnamente il cinquantesimo anniversario dell'evento. Già una lapide è stata apposta sulla casa dove abitò il musicista e tra giorni sarà inaugurato un busto del maestro, coll'intervento di Mistral.... A proposito di queste feste — si domanda

il *Journal de Genève* — chi fu Mirella? È essa realtà od astrazione? Mirella è esistita veramente? Mistral stesso ha risposto a queste domande: « Si crede generalmente — egli scrive — che Mirella sia in qualche modo la sorella della Beatrice di Dante o della Laura del Petrarca. Ci si immagina che ella sia vissuta e che io non abbia fatto altro che celebrarla in versi. È un errore. Mirella non è mai esistita. Ecco come io sono stato portato a concepire questo tipo poetico che Gounod ha immortalato: Sin dalla mia più tenera infanzia, avevo sempre inteso mia madre esclamare, quando vedeva passare qualche bella fanciulla di Maillane o di Saint Rémy: "O Mirella, amor mio!" All'epoca di cui parlo il nome di Mirella non esisteva, almeno i miei contemporanei, i vecchi, non ne avevano ricordo ed io mi son chiesto mille volte come può esser nato questo nome ed oggi credo di esser giunto a decifrare l'enigma. Mirella ha dovuto chiamarsi Miriam o Meriam ed al nome è stato dato una forma provenzaleggiante. Questa Miriam ha certo dovuto esser una vera bellezza poi, perché il suo ricordo si sia potuto tramandare sino a noi.... Ed ecco come io sono stato condotto a cantar Mirella ». Così parlò Federico Mistral.

★ **Ancora i Tiepolo di Padova** — Per quella fortuna che da un pezzo in qua sembra così miracolosamente assisterci, anche le due tele di San Massimo sono state ritrovate a Pontevigodarzere rinvoltate in una coperta e cacciate sotto un letto. Purtroppo il *San Giovanni Battista nel deserto* sembra sia in condizioni così deplorevoli da non riconoscersi più, mentre il *Riposo in Egitto* pare sia in miglior stato. Comunque sarà possibile risarcirle e restaurarle e ricollocarle quindi nella deliziosa chiesetta di San Massimo che aveva d'un tratto perduto quasi ogni suo più bello ornamento. Poiché confidiamo che il trasporto della pala centrale col *San Maurano* — l'unica rimasta in chiesa — alla Pinacoteca di Padova, sia cosa provvisoria; e che a questa pala non abbiano ad andare a far compagnia le altre due recuperate. Queste tre tele tiepolesche, l'una di minor pregio e forse per questo lasciata dai trafugatori, le altre due dolorosamente guastate, se esposte in una sala della Pinacoteca non aggiungerebbero né valore a questa, che già possiede la magnifica tela di *San Patrizio*, né maggior gloria al nome del Tiepolo; mentre invece, quando saranno tutte e tre ricollocate sui loro altari, ridaranno alla chiesetta barocca tutto il suo fascino. Né si parli di pericolo futuro. Non mancano i modi di evitarlo, assicurando seriamente porte e finestre e affidando il monumento ad un custode responsabile. Sarebbe veramente deplorevole se non si riuscisse a tutelare gli oggetti d'arte che ancora rimangono nelle nostre chiese, se non trasportandoli nelle gallerie e nei musei, dai quali invece con grande compiacimento vediamo uscire ogni tanto qualche opera che torna all'antico suo luogo. Si tratta, naturalmente, di cose di non gran pregio, ma che appunto maggior pregio acquistano dal luogo cui furono destinate da chi le fece. Così le tre pale tiepolesche in San Massimo, cui le destinò l'artista mirabile, riacquisteranno quell'importanza che non avrebbero in una sala della Pinacoteca padovana.

★ **Per la vendita Segantini** che avrà luogo a Saint-Moritz dal 18 al 23 di agosto è stato pubblicato un catalogo che tutte illustra le ventitré opere che saranno messe al pubblico incanto, e che s'inizia con alcuni scritti del D'Annunzio, del Priviati, del Fornara, di Robert de la Sizeranne, in parte inediti, e con una lettera, pure inedita, che il maestro inviava il 15 di gennaio del 1898 ad Alberto Grubicy, per ringraziarlo di un telegramma inviatogli nel suo quarantesimo anniversario. « Caro Alberto egli scrive, grazie dei telegrafatimi auguri. Pensai molto in queste ore d'ingresso al mio quarantesimo anno e vidi che ne abbiamo passate di burrasche, e quante volte la nostra barca si riempì d'aqua, quasi d'affondare, ma subito che si vedemmo fuori di pericolo e soffiasse un po' di vento favorevole si improvvisava vele che ritiravamo tosto che il vento cambiava. E quanti vascelli pomposi vedemo calare a fondo sia in finanza che in arte e noi siamo ancora a gala malgrado che la nostra barca facia finanziariamente sempre aqua. Ma che importa? Si siam fatti dei muscoli e forti, e lavorando con fede e colla speranza, come abbiamo sempre fatto, giungeremo sicuri in porto. N'è vero?... » In quanto alla importanza delle opere che saranno poste in vendita già ha detto su questo giornale Carlo Fornara, sì che ci limiteremo a darne un semplice elenco. Di quadri vi sono le ormai famosissime *Due Madri*, la *Dea dell'Amore* di un bel carattere decorativo, le *Ore del Mattino* un semplice abbozzo ma che prelude al capolavoro non mai compiuto, *Il Cavallo bianco al galoppo* nella prateria. Di tele più piccole, ove è segnata un'impressione fugace vi sono poi, *Il vecchio al focolare*, *La tosatura nell'Engadina*, *La toeletta domenicale del fanciullo*, *Un paesaggio fiorito* della sua prima maniera, il *Ritratto di un morto*. Segue poi infine una dozzina di bozzetti e di disegni, specialmente pel *Trittico della vita*, insieme con un gran disegno a colori di Saint-Moritz di notte, insieme con un curioso acquerello dedicato dal Maestro alla signora Confalonieri, e con quel ventaglio destinato all'Istituto dei Fanciulli del Popolo di Napoli, e nel quale il Segantini dipinse, all'acquerello sulla seta, *L'amore alle sorgenti della vita*, proprio il giorno innanzi dell'ascensione dello Schafberg che doveva costargli la vita. Anche senza battere la grancassa, anche senza dare l'allarme, non possiamo non fare l'augurio che qualcosa almeno ritorni in Italia, ove ben poco rimane e meno ancora rimarrà del grande pittore.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Sulla pubblicazione vinciana.

Il lavoro per la pubblicazione nazionale vinciana, della quale ho trattenuto altra volta i lettori di questo periodico, è adesso in periodo fattivo e di piena attività. Un conveniente soggiorno a Windsor mi ha posto in grado di renderne conto.

Le ditte Danesi di Roma e Arti Grafiche di Bergamo hanno inviato in Inghilterra due bravi operatori fotografi · Gherardelli e Andreani, fiorentino il primo, romano-lombardo il secondo, come appunto rappresentanti le regioni che più videro la feconda attività del Vinci, con le speciali tendenze loro. Già sono stati riprodotti, con grande perfezione di tecnica, circa 900 fogli vinciani del South Kensington Museum o di Vittoria e Alberto, e 450 del British Museum di Londra. Adesso il lavoro procede veloce qui a Windsor, dove è in specie il tesoro anatomico di Leonardo. Dei 900 fogli che qui si trovano, un terzo circa è già riprodotto: questo dà ragione di sperare che tra non molto anche questo lavoro sarà alla fine. Altri disegni leonardeschi sono in altre città inglesi: due disegni a Oxford saranno riprodotti, e così altri.

Le riproduzioni delle figure anatomiche hanno naturalmente attratta di più la mia attenzione. Nulla avranno da invidiare le nostre a quelle pubblicate a Cristiania sotto il titolo « Quaderni di anatomia » e dei quali feci cenno altra volta. Alcune sono nuove, o almeno a mia conoscenza non sono ancora pubblicate. Degna di speciale interesse è una tavola con la figura di una testa nella quale è aperto il cranio in modo da far giustamente indurre un tentativo di topografia cerebrale e una qualche misura craniologica. In quella grande mente, dove tutto lo scibile umano passava, nulla di strano che balenassero ancora idee di applicazioni antropologiche dell'anatomia.

Io sono ben contento di vedere qui questo fortunato lavoro e tengo che il pubblico, il quale assai si interessa della pubblicazione vinciana, lo sappia e l'apprezzi. E se si continua con questa rapidità, tutto il materiale vinciano sarà presto raccolto e potrà essere dai relativi competenti ordinato e fatto pubblico.

Come i lettori sanno, il peso finanziario della impresa è sostenuto quasi tutto dal munifico dono delle L. 100.000 fatto dal Modigliani, che speriamo sempre trovi lodevoli imitatori. Guidò e guida il lavoro degli operatori il consiglio della Reale Commissione Vinciana e specialmente la nota minuta di tutti i disegni raccolta dal Venturi.

Tutti qui gareggiano nel dare aiuto e consiglio agli operatori, veramente artisti nel riprodurre i disegni e le carte con ogni esatta e minuta particolarità. La nostra Ambasciata, l'Hon. F. Fortescue bibliotecario della Biblioteca privata del re d'Inghilterra, possessore dei preziosi fogli. E tra quelli che hanno efficacemente aiutato il lavoro dei nostri sento l'obbligo ricordare il cavalier Sambucetti di Roma che ha assistito ed assiste con l'opera sua utile veramente in specie nei primi inizi dell'impresa.

Windsor, 9 agosto 1913

GUGLIELMO ROMITI

BIBLIOGRAFIE

UGO BALZANI, *Sisto Quinto*, Genova, Formiggini, 1913. (N. 26 dei « Profili »).

La biblioteca vaticana è unica al mondo, e non somiglia ad altre, non solo per la dovizia dei tesori raccolti fin dai primordi dell'umanesimo e massimo legame fra la civiltà antica e la nostra, ma ben anche per l'aspetto esterno. Quelle ampie sale disegnate da Domenico Fontana, quelle volte rincorrentisi senza posa, quelle pareti affrescate distraggono la mente del visitatore dalla lunga teoria degli scaffali chiusi e più che ai libri ivi custoditi pensiamo alle magnificenze architettoniche, all'apoteosi di Sisto V che ideò ed eresse tutta la costruzione. Esciti all'aperto, vedremo già profilarsi sui giardini vaticani la grande ombra della cupola di San Pietro, che più non ci lascierà finché staremo in Roma, meritando quasi che le si applichino i versi celebri dedicati da Vittor Hugo al Vesuvio:

« toujours le noir géant.... à l'horizon ».

Oscuro è il colosso nell'ombra della notte, ma ha talora mille sfumature delicate nelle ore crepuscolari e splende come un globo d'oro in pieno meriggio. Davanti gli si erge l'obelisco, anch'esso fatto rizzare arditamente dal medesimo pontefice. Più su, saliti altri colli oltre il Tevere, i palazzi del Quirinale e del Laterano, le fontane gorgoglianti dell'acqua Felice parlano anche al più sbadato ospite dei doni di Sisto V alla sua Roma. Si direbbe che questo pontefice della restaurazione cattolica avesse voluto attestare al mondo che non era mestieri d'esser Alessandro VI o Leone X per comprendere il valore dell'arte, il significato di quel manto di marmi e di pitture gettato sulla capitale della Cristianità e proclamasse così che l'uomo pio e puro avrebbe saputo compiere miracoli ignoti al prelato mondano. Se tale fu la lezione che Sisto V disegnò di dare alle folle in ogni tempo pellegrinanti a Roma, ben può dirsi che l'opera rispose al pensiero. Ma la psicologia di questo papa, consapevole del programma del Rinascimento, eppure in lotta con altri ideali, non è agevole a penetrarsi. Un ottimo volume, dell'aggraziata serie che il Formiggini vien pubblicando sotto il nome di *Profili*, riesce a darci, grazie alla vasta coltura, al raro dono di sintesi ed alla maestria dell'esposizione che son retaggio del conte Balzani, un quadro compiuto dell'operosità del pontefice. Pur molte interrogazioni permangono circa gli intenti di lui, i secreti delle sue ispirazioni non ci son disvelati. Che sussisteva dell'ideale francescano nel frate, dimentico è vero degli antichi torti degli Orsini, ma perfetto organizzatore di un sistema di repressione poliziesca e giudiziaria che purgò dai banditi lo stato della Chiesa, finanziere di meritato grido che lasciò ricolmi i forzieri pontifici malgrado tanto splendore di mecenatismo? I vasti e ben coordinati piani di politica estera, di equilibrio fra Francia e Spagna, di alleanza coi Medici e colla Serenissima erano soltanto nell'intimo dell'animo di Sisto V uno strumento per affermare la potenza della Santa Sede o, come a volte lascia travedere anche il Balzani, non dovevano ricevere valore ai suoi occhi che in quanto costituissero l'avviamento a un ritorno di tutti i popoli all'*unum ovile*? Ancora, qual'era la veste filosofica che il pensiero d'un *intellettuale* come il Peretti prediligeva per comporvi la formula delle sue armonie fra scienza e fede. Rinascenza o Contro Riforma? Invero il Balzani, al quale l'imparzialità è riescita naturale per la temperanza del tratto signorile nel giudicare uomini e tempi, anche se a lui evidentemente poco simpatici, non ha voluto addentrarsi in queste indagini che gli parvero forse processi indiziari, malsicuri alla luce delle testimonianze che possediamo, tali da porre in pericolo la serena obbiettività del suo racconto. Ma quando uno storico così padrone della materia già ci ha dato un profilo vivo e parlante di Sisto V, sì da poterlo riconoscere quando ci abbattessimo in lui lungo la via Giulia o sulla piazza di Monte Cavallo, ci facciamo più curiosi ed esigenti, in grazia appunto di quello che abbiamo ricevuto e vogliamo trattarlo come Marco Agrate il San Bartolomeo del Duomo di Milano, spolpando l'uomo vivo per veder com'è fatto. Allora alla pacata esposizione dei fatti noti e certi succede l'affannosa soluzione degli enigmi inquietanti: « Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates ».

GIUSEPPE GALLAVRESI.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 2, Firenze.*

Anno XVIII, N. 34 — 24 Agosto 1913 — Firenze

SOMMARIO

Il libro del piccolo Sven

Il libro comincia così: « C'era una volta uno scrittore che viveva felice fra sua moglie e i suoi tre bambini. La sua felicità era così grande che egli medesimo non la comprendeva... ».

È dunque un libro autobiografico? Nessuno che lo legga può pensare diversamente. Dalla prima all'ultima pagina la confessione sgorga, irrefrenabile e nuda. La verità non ha che un accento. Il *pathos* familiare pervade l'intero volume, che ne è impregnato, come di quel gentile profumo d'ireos e di lavanda che le brave massaie hanno cura di mettere fra la biancheria di bucato. Non però il senso della famiglia come generalmente lo intendiamo noi latini. Vi è nel temperamento svedese una potenza intima, sempre in ansia e direi quasi insonne, di ricerca e di scrupolo spirituale, che talvolta, e in ispecie nei più semplici, si polarizza verso il misticismo. Tutta la letteratura svedese è segnata da questa impronta, che è caratteristica della razza: dalle maravigliose Leggende di Selma Lagerlöf, il vero poeta rappresentativo della Svezia, all'opera di una scrittrice fra le giovanissime: *Ospiti e stranieri*, di Anna Lena Elgström.

L'uomo che si confessa nel *Libro del piccolo Sven* (1) ama profondamente sua moglie, e ne è riamato: il modo con cui la descrive, tale come gli apparve la prima volta, dà il chiaro senso della qualità del suo amore:

« Fu nella strada, al lume d'un becco di gas. Un amico ci presentò l'uno all'altra, e fu tutto. Io non conservai di lei che il ricordo di due occhi d'una larghezza e d'una profondità straordinarie, e della pressione d'una mano che dava la sensazione di qualcosa di franco, di vivente e di vero. Se mai due occhi hanno riflesso un'anima, furono i suoi... ».

Un'anima. È quest'anima che, dentro ed oltre il fragile corpo, egli vuole da lei, in ogni piega e sfumatura più inafferrabile: vuole sentirla vibrare all'unisono colla propria, e che nulla di essa gli rimanga nascosto o straniero, nemmeno un dubbio, un'esitazione, un'ombra, un tremito. La sua fama d'artista, la sua forza d'uomo, la sua felicità di padre non sarebbero niente, senza la risponsione assoluta di quell'anima di donna alla sua, senza l'adesione perfetta, alle sue, di quelle invisibili molecole pensanti.

Ora, una simile fusione non è mai possibile. Ogni creatura è sola, anche nell'amore. Esiste una cerchia magica oltre la quale nessuno spirito ha il potere di penetrare in un altro.

L'uomo, dopo alcuni anni di felicità senza nube, s'avvede di una bizzarra malinconia nella quale, a poco a poco, la sua Elsa si lascia irretire. Due bei ragazzi, Olof e Svante, rallegrano la casa: già quasi adolescenti; ma, dopo la nascita del secondo, la madre ha dovuto subire una dolorosa operazione nelle più delicate sorgenti della femminilità. Il marito dovrebbe pur pensare che la tristezza di lei proviene da questa intima causa, la quale, quando esiste, purtroppo altera le migliori anime di donna; invece sospetta che Elsa, in ispirito, s'allontani da lui; e ne riceve una fortissima angoscia, un senso di pena quasi intollerabile. Così cominciano a delinearsi, fra queste due creature che pur non potrebbero vivere lontane l'una dall'altra, i primi dissapori, le prime dispute, le prime violenze morali.

Ma nei ritorni di confidenza e d'affetto che sempre seguono gli urti e le battaglie, la donna s'abbandona più dolce, e dice al marito: Ah!... io da te non ho ricevuto che del bene!... come potrei respirare, senza di te?... —

Vi è dunque in lei un'incoercibile ragione di squilibrio, che a poco a poco la sottrae, quasi senza che essa se ne avveda, all'amore de' suoi. Dalla guasta radice della sua vita interiore fisica viene a lei l'oscuro presentimento della morte. È la morte, che la chiama al di là. Ciò che i suoi occhi contemplano, è il grande mistero verso il quale ella si sente invincibilmente attirata.

I figlioli crescono sani e liberi, il marito soffre e non comprende: poiché « vi hanno motivi di tristezza che gli uomini non possono esprimere a parole ».

— Non chiedermi di parlare — ella gli singhiozza un giorno sul petto — amami come io ti amo!... —

Quand'ecco: a strapparla a tali visioni, a ricondurla d'un balzo verso la vita, s'annuncia in lei un'esistenza novella; ed Elsa, in uno stato di letizia quasi religiosa, diventa madre d'un altro figlio, del piccolo Sven. Qui si annoda il nucleo della tragedia. Sven non è un bambino come gli altri. Dai primi giorni della sua comparsa nel mondo, il padre vede e comprende che la vita della sua donna è fatalmente legata a quella della creatura, ultima nata dalle di lei viscere: ella esiste, perché questa esiste: ove questa mancasse, la madre non potrebbe sopravvivere. Affinità misteriose, somiglianze fisiche e morali perfette, legami e telepatie che sembrano quasi soprannaturali si manifestano, col tempo, fra Elsa e Sven. L'uno s'integra nell'altra. Né il padre, né i due ragazzi maggiori, tagliati un poco fuor della cerchia, pensano ad offendersene, a patirne come di un'ingiustizia; tanto li penetra e li commuove la novità, l'intensità del fatto psico-patologico.

E poi, il piccolo Sven è così bello, buono, carezzevole!... Sa così bene farsi adorare!... Le pagine che narrano di lui, e lo descrivono nelle sue grazie spontanee, nelle sue candide monellerie, nelle sue scappate in foresta col cane Fox, nel suo precoce amore per l'amichetta Marta, in tutti i grandi e piccoli avvenimenti della sua felice infanzia, sono fra le più fresche pitture che mi sieno mai cadute sotto gli occhi.

L'autore possiede anche uno squisito senso del paesaggio; gli avvenimenti ch'egli racconta, così quieti in apparenza, così tragici in sostanza, s'inquadrano su cornici naturali di singolare bellezza: le foreste di pini e di betulle a specchio dei piccoli laghi, l'arcipelago delle isole Schären col tormentato profilo dei loro *fiords* a picco sul mare, sotto un cielo quasi boreale; e notti che somigliano a giorni e giorni che non sono se non un infinito tramonto; e, [illegible], il selvaggio giardino, denso di incolta disordinata vegetazione al pari di una foresta vergine, della vecchia casa di Lidigön, ove il piccolo Sven riceve il primo annuncio della malattia che lo ucciderà.

In piena felicità d'infanzia, egli s'inferma, e muore. La madre non può sopravvivergli; è come se la morte di Sven le avesse reciso nelle viscere il legame essenziale che la teneva in terra; e si spegne anch'essa, del medesimo male. Nella propria cassa prega sieno posti i giocattoli di Sven, un'antica incisione che egli molto amava e della quale, da lei, sempre voleva udire la storia; e i suoi begli abitini dei giorni di festa.

Il povero padre e i figli maggiori non si disperano davanti a questa morte. L'attendevano. Sapevano che così doveva essere: che la luminosa figura d'angelo del piccolo Sven non era apparsa nella loro casa che per trattenere ancora un poco la mamma fra essi; la mamma, già allora in procinto d'andarsene. Tale certezza rende a loro meno duro l'abbandono: il senso del soprannaturale, durante la crisi, li possiede, vivo e presente come un personaggio.

Ecco. È tutto. Si può, di un così esiguo nodo d'elementi, comporre un libro?... Un libro come questo, sì. Esso è l'emanazione d'un'anima; anzi, di un gruppo d'anime. Malgrado la morte vegliante dietro la casa, invisibile ma sensibile in ognuna di quelle coscienze, come in certi drammi di Maeterlinck (ricordate l'Intrusa, l'*Intérieur*, e la Morte di Tintangiles?) noi riceviamo dalla semplice storia del piccolo Sven la vera impressione di quel che è una famiglia.

Dirò di più: Elsa e suo marito, Olof, Svante e Sven, nella loro stretta unione consanguinea, nell'unica fiamma d'amore alla quale convergono i loro spiriti, costituiscono l'unico tipo di famiglia il quale sia degno di questo nome. Nessuna concessione alle leggi convenzionali, nessuna menzogna, nessun sacrifizio. L'uomo e la donna si compenetrano l'una nell'altro perché tale è l'occulta legge dei loro esseri: il presentimento di morire (ragione organica del libro), che pare staccar Elsa dal marito, non apporta in realtà un elemento dissolvente; solo pone fra i due cuori la velata presenza del superiore destino al quale ogni vita umana è sottoposta, malgrado la sua volontà. Nulla turba o avvilisce, mai, la santità del nodo stretto in piena libertà di coscienza: nemmeno la morte, che, anzi, maggiormente lo purifica.

Dal lato artistico, come se ne può giudicar da una traduzione, il libro ha la spontaneità ed il fascino di tutte le cose sincere. Un po' monotono, come il cielo svedese, un po' nebuloso, come l'anima svedese, s'illumina a tratti in pagine di verismo che si sente *vissuto*: gli ultimi giorni del piccolo Sven, la sua agonia, la rosa sul guanciale, il lutto dei fratelli maggiori sostenuto con quella ostentazione di virilità, che è l'orgoglio di molti adolescenti; il morso che, durante una crisi di convulsioni, il moribondo incide nel dito di Svante, e la fierezza di costui nel mostrarlo, e il suo dolore quando la cicatrice sparisce.

Nel romanzo non agiscono che questi cinque personaggi, e la morte. Non vi sono scorci, né figure di sfondo. Ma il respiro morale che vi circola è così pieno e possente, che, invece di risultarne scheletrica, l'opera ne esce compatta, quasi che il sangue vivo ne avesse cementato il materiale.

Ed è opera di tristezza; ma anche di forza. L'uomo che ha perduto i due suoi più cari esseri, ha, nella propria solitudine, contemplato l'infinito mare insonne come la vita umana. Ha visto i fari accendersi al disopra dei flutti muggenti: e sa che, se i fari venissero a spegnersi, le stelle non cesserebbero di splendere, immortali, nel cielo.

A volume chiuso, una scena e una canzone ritornano insistenti alla memoria: sarebbe forse intorno a quella scena e a quella canzone che l'opera d'arte si è venuta formando?... Il babbo e la mamma del piccolo Sven, poco lungi da lui che gioca sulla spiaggia del mare, parlano piano fra loro, turbati dal presentimento. Il padre dice:

« Il nostro Sven è gaio e forte: perché dunque parla sempre di morire?... ».

La madre risponde:

« Non sono io che glielo insegno. Egli non sa quel che dica, forse. I suoi pensieri vanno e vengono come vogliono. Guarda!... ».

E tutti e due s'avvicinano al piccolo Sven, che appare raggiante di gioia con una cordicella in mano, alla quale è attaccato un pezzo di legno galleggiante in acqua a guisa di battello.

« Guarda com'è felice!... »

Sì, il piccolo Sven è felice. E, per esprimere la sua felicità, canta. Canta, giocando, un'aria marinara che gli fu insegnata dai battellieri delle Schären:

Chante-lailerala, chante-lailerala.
Et la mer engloutit le pauvre matelot.

Ada Negri.

(1) *Le livre du petit Sven*, adapté du suédois par Wilhelm Bauer. Paris, Calmann-Lévy, 1913.

LA MOSTRA DEL TEATRO A PARMA

L'elogio delle « piccole esposizioni » è ripetuto con sincerità e con calore specialmente dai martiri delle grandi. Una mostra « universale » al visitatore cosciente si presenta, quasi sempre, come una fatica e come un disagio tanto più duri e penosi quanto più appaiono e sono — di fatto — facoltativi. Pare, in certi casi, che un sordo rancore si levi ad investire gli organizzatori di questi sterminati campi di concentrazione artistica ed industriale dalle vittime volontarie, le quali non possono invocare la scusa della necessità a rendere tollerabile la propria pena. E così, ancora una volta, i campi di concentrazione diventano campi di tortura. Ma l'esposizione piccola è un conforto, un sollievo, una speranza: la speranza di veder bene e presto, soprattutto presto: di assolvere l'obbligo e di mettere la coscienza in pace: di soffrire poco, magari di non soffrire. Agli organizzatori di piccole esposizioni va tutta la simpatia, la riconoscenza, quasi direi la tenerezza del visitatore evoluto e cosciente. (Dei greggi umani, vaganti per le mostre grandi e piccole è inutile occuparsi). Nessuno vorrà dunque lesinare tale gratitudine ai parmigiani intelligenti che col concorso di intelligenti emiliani e con la scusa del centenario verdiano hanno inaugurato poco dopo il ferragosto le loro ridenti, facili ed eclettiche esposizioncine. La soglia del parco, oltre il Parma, può essere varcata senza preoccupazioni. Nonostante l'eclettismo, l'insieme è riposante. Anzi *variata placent*. Dalle macchine agricole e dalla motocultura alle mostre retrospettive e individuali di belle arti, all'esposizione del teatro e magari al padiglione cinese il passo è agevole e breve: soprattutto breve. Ciò che dimostrò di ben sapere la duttile eloquenza del Ministro inaugurante, quando ricordò che « il più grande musicista dell'Italia moderna voleva chiamarsi agricoltore ». Il ponte fra il « teatro » e le macchine agricole era così gettato felicemente. Resta la China, il cui destino dalla muraglia in poi fu sempre quello di apparire isolata nel mondo.

***

Il legame che avvince il centenario verdiano, le mostre e gli spettacoli, di cui a Parma si inizierà fra breve il memorabile corso — dall'*Oberto di San Bonifacio* al *Rigoletto* ed al *Falstaff*, apparisce, all'osservatore, sottile e tenace. Il complesso delle cerimonie sconfina dai modelli consueti dei festeggiamenti centenari: già la loro preparazione ha portato frutti preziosi e non caduchi, sebbene affatto estranei alla sezione agricola. La rinascita del teatro Farnese, segno sicuro di rinnovata passione per i documenti e i monumenti più gloriosi dell'arte e della storia regionale, è tale avvenimento che basterebbe da solo a rendere memorabile la data e benemerito il Comitato. Né era possibile immaginare modo più degno di onorare quel grandissimo uomo di teatro che fu Giuseppe Verdi. Alla cui gloria nulla aggiunge, né poteva aggiungere la mostra verdiana che pur si è voluta in omaggio alla tradizione. Del resto come avrebbe potuto mancare una mostra verdiana nell'anno del centenario, a Parma, in una esposizione storica del teatro italiano? Questa mostra che in Italia rappresenta una novità quasi assoluta è pur segno dei tempi. Il museo della Scala a Milano è di ieri, la casa di Goldoni a Venezia sarà di domani. Esposizioni e musei appartengono, com'è noto, alla stessa famiglia.

Lo dico subito: in massima ed in principio io mi permetto di non essere favorevole né ai musei, né alle esposizioni teatrali. L'epiteto leggiadro par fatto apposta per coltivare la maggiore imprecisione e per lasciare il campo aperto alle intrusioni più impensate. Chi dice teatro in sostanza dice vita o almeno specchio e riflesso di vita. Tutto entra o può entrare nel teatro per rapporti verbali, per lontana parentela, per remote affinità: tutti gli usi, tutti i costumi, tutti i popoli e tutti gli individui. Per la gran porta del pubblico c'entra l'umanità intera: per la porticina del palcoscenico artisti di tutte le arti, virtuosi di tutte le virtù, storia di tutti i tempi e di tutto il mondo. Il museo teatrale rischia, come l'etnografico, di finire in un museo cosmico. Le mostre teatrali che ho veduto all'estero hanno piuttosto ribadito che scalzato questa prevenzione logica. Mi parvero, più che altro, accozzaglie farraginose e composite degli oggetti più diversi, nelle quali il moltiplicarsi delle classi e delle sezioni non riusciva certo a disciplinare un caos non sempre pittoresco.

E l'impressione dominante era di invincibile malinconia. Poche istituzioni umane sono dinamiche come il teatro, preda di un continuo divenire, che lascia dietro di sé pallide memorie, tracce indistinte e sbiancate, rottami confusi, ombre fugaci di una gloria che fu. Il carattere essenzialmente effimero della fama e dell'alloro teatrale si afferma senza pietà nelle esposizioni e nelle raccolte di questo genere. Occorre una buona dose di fantasia per dare, anzi ridare corpo alle ombre, rendere la vita ai morti e luccichio e splendore a tante cose opache. Sono i rottami di una finzione e di un sogno: ma il sogno è lontano, è svanito nel nulla. Le vecchie stampe ingiallite non ci dicono la bellezza o la grazia famose di interpreti illustri, proprio come le decorazioni, le medaglie, i nastri e le corone, i diplomi e gli inni, i mille attestati ingenui, sinceri e talvolta goffi dell'ammirazione dei contemporanei non riescono a rievocare efficacemente una popolarità che fu pure, talvolta, commovente manifestazione collettiva di un intero popolo. È tutto un tritume scialbo, da cui piuttosto che un'immagine adeguata e sintetica del teatro risulta convincente ed eloquente la parola inesorabile dell'Ecclesiaste. Ché per la sua stessa natura composita, il teatro sembra rifuggire da ogni divisione e suddivisione in categorie e in classi. Gli organizzatori di Parma, che pure hanno saputo evitare molti inconvenienti, non potevano compiere il miracolo di mutare la stessa sostanza della cosa. Nonostante la divisione in categorie o gruppi (ne trascrivo i titoli perché i lettori si rendano conto della sterminata vastità della materia): iconografia, bibliografia, autografi, storia della scenografia, del costume, degli attrezzi e delle macchine teatrali, storia del manifesto, strumenti musicali, storia del teatro in genere; nonostante il rigoroso e perspicuo ordinamento per vetrine e scansie, il numero limitato delle sale e l'intervento di qualche collezione di prim'ordine — basti ricordare per tutte il museo di Luigi Rasi — non si può certo affermare che sfolgori qui quella tale imagine adeguata e sintetica di cui abbiamo discorso più su. La mostra è, sì, rigorosamente storica: le intromissioni di carattere commerciale e di argomento contemporaneo furono studiosamente scartate: ma ancora una volta la grande storia va mescolata alla piccola: anzi alla cronaca nelle sue manifestazioni più spicciole, più effimere, più inconcludenti. I cimeli sono talvolta creati oltreché dalla giusta venerazione, dall'idolatria dei posteri, come sanno anche i musei del Risorgimento. I cimeli teatrali, per quanto già fu detto, possono essere infiniti. Una buona ragione questa per mostrarsi incontentabili nella scelta. Prendiamo come esempio quello di Verdi, poiché egli fu occasione dell'esposizione teatrale. Nessuno vorrà negare che le sue cravatte, il suo cappello, i suoi guanti, la sua veste da camera rappresentino ciò che di più contingente o di meno concludente poteva cogliersi o raccogliersi nelle tracce superstiti di questa sua vita mortale....

***

Quando vi sarete liberati dalla pregiudiziale logica, nulla certo vi impedirà di osservare con curiosità ed interesse molti particolari di questa mostra, anche se il suo carattere, necessariamente frammentario, debba stancarvi alquanto. Essa vi costringerà, se non altro, ad una piacevole ginnastica intellettuale. Storia grande, storia piccola, storia minima. L'autografo solenne o, ciò che più importa, significativo, la partitura famosa, l'edizione rara e magnifica, lo strumento musicale che è già di per sé un'opera d'arte conservano rapporti di buon vicinato con la letterina insignificante, con la stampa ingiallita, con la vecchia fotografia, coi gingilli cavallereschi, con le medaglie commemorative, magari con quei tali oggetti d'uso personale che sapete. E l'ammirazione ed anche la curiosità deve seguire per forza nelle proporzioni, le vicende della storia: grande, piccola, minima. E la visita è faticosa. Come si fa ad ammirare un autografo, se non si decifra? Spesso la lettura procura la più squisita delusione. Ma tal volta non è così. Ecco una lettera di Goldoni a Sua Eccellenza, dove l'immortale commediografo ammalato, come forse nessun altro collega suo, di modestia, parla di un *piccolo uomo* da vedere a Parigi, in antitesi ad un « grand'uomo » da vedere a Ginevra. Ma, in generale, gli autografi sono come le stampe appaiono alquanto ingialliti, anche spiritualmente.

Ma dove la suggestione si affievolisce, può vigoreggiare la propaganda, la diffusione della coltura, l'insegnamento artistico. La parmigiana mostra del teatro che ben si è valsa delle serie più tipiche della raccolta Rasi — fra le quali va ricordata la collezione di statuette raffiguranti i tipi e le maschere del teatro italiano — si adorna di una raccolta di *teatrini* o ricostruzioni lillipuziane di allestimenti scenici, che sono un miracolo di buon gusto, di fedeltà storica, di finezza interpretativa. Proprio vero che il teatro è — per i musei — materia *sui generis*. La rievocazione artificiale di un suo momento storico riesce più suggestiva e più eloquente del documento autentico, del rudere glorioso, del cimelio preziosissimo. Il teatro impagliato non va. È il teatro visto di giorno, lontano e staccato dall'illusione. Ma che è mai il teatro senza illusione?

Nei *teatrini* di Parma, alla luce calda della ribalta, palpita la vita.

Gajo.

Per il centenario d'un "eteroclito"

Non vedo che alcuno abbia rammentato che quest'anno 1913 ricorda, a quattro secoli di distanza, quello in cui nacque uno degli scrittori più singolari che abbia avuto l'Italia: Anton Francesco Doni, l'autore dei *Marmi*. Si eccettui l'editore Formiggini che nella sua collezione dei « Classici del ridere » ha pubblicato un'antologia, nella quale, per cura di Fernando Palazzi, è raccolto molto di ciò che di più notevole è sparso nella copiosa produzione doniana.

Fu un *eteroclito* come si diceva nel cinquecento: appartenne cioè a quella schiera di irregolari della letteratura che furono un prodotto così caratteristico della società del secolo XVI, e l'eco della cui inquietudine abbiamo potuto risentire in qualche modo in quella che nella società moderna siamo abituati a chiamare la « scapigliatura romantica ». Se non che essi, più dei moderni sono completamente rappresentativi della società in mezzo a cui fiorirono. Intolleranti non solo di ogni autorità sotto cui si piegava il gusto predominante del secolo, ma ribelli anche alla morale che il secolo imponeva, o, se obbedienti ad essa, mostranti coi loro eccessi tutta la falsità sulla quale essa era fondata. Uomini d'ingegno per lo più, non eccessivamente dotti, spesso autodidatti, attrassero su di loro l'attenzione per la violenza con cui si aprivano la strada nel mondo non solo per vivere, ma per godere della vita, poiché la cortigianeria la faceva sovente piana e ricca di soddisfazioni ai letterati e agli artisti. Pochi scrupoli morali, una adattabilità sorprendente ad ogni abito etico; indici questi, più che di vizi individuali, di una più grande bassezza sociale; e un odio straordinario per ogni rivale, per ogni concorrente che attraversasse loro la via. Spesso l'odio si sfogava in parole, e a proposito di

97

parole; ma non di rado trascinava nella condotta individuale a vesi e propri reati. È per questo che gli storici, massime quelli che fiorirono dopo la reazione cattolica, hanno avuto sempre un severo disdegno per tutta quella letteratura che ammorbava per la sua immoralità. E non ebbero ragione. La vita e la letteratura degli eterocliti è tutt'altro che una pagina morta: e lo dimostrano nell'ultimo scorcio del secolo passato e negli albori di questo, lo studio che a molte di quelle caratteristiche figure hanno rivolto i nostri studiosi; a Pietro Aretino, a Ortensio Landi, a Teofilo Folengo. Ed anche al Doni, quantunque non quanto forse egli meriterebbe. Dopo l'accurata vita che di lui scrisse Salvatore Bongi, io non so se non di parziali e interessanti ricerche che han fatto su alcune sue opinioni Emilio Bertana e G. Boffito, l'uno su una sua concezione comunistica della società, l'altro sulle sue convinzioni copernicane, precorritrici di quelle di Galileo.

Meriterebbe il conto che gli evocatori della vita del nostro Rinascimento volgessero sul Doni la loro attenzione, su lui che fu tanto superiore all'Aretino e per la coltura e per il gusto e il cui fondo d'inquietudine tanto più lo ravvicina a noi moderni.

Seguirlo dal convento dei Servi di Maria donde egli uscì per andar a *scuffiar* una pagnotta «sudata dal *suo* cervello» in varie parti d'Italia, a Genova ad Alessandria a Pavia a Milano a Como a Venezia, fino al suo ritiro a Monselice, dove probabilmente morì, non è privo d'interesse, ma somiglia sempre a ciò che altri letterati facevano come lui. Maggiore interesse offre la sua attività, che va dalla critica letteraria a quella d'arte, dalle sue elucubrazioni sociali ad un pessimismo psicologico pieno alle volte di insospettata gravità, dal mettere insieme i suoi libri rimpastando con nuova disposizione ciò che aveva già pubblicato, al farsi editore di opere altrui. E tutto ciò con una furia diabolica della quale non troviamo esempi se non nell'ansioso bisogno moderno del giornale che costringe a scrivere quasi nello stesso momento in cui una *linotype* divora le cartelle ancora umide d'inchiostro. «I miei libri (fa egli dire ad un interlocutore di uno dei suoi dialoghi) per dirvi il vero sono parenti di quegli del Doni, che prima si leggono che sieno scritti et si stampano innanzi che sieno composti». O meglio — come attesta l'editore Marcolini — le sue opere erano composte mentre si stampavano, «e bene spesso gli bisognava scrivere tra i rumori delle stampe». Questo dono dell'improvvisazione ha un riflesso sul suo stile, naturalmente. Ogni fantasia che gli passi per il capo ha l'impronta di quella immediatezza che così invano cerchiamo negli autori che vanno per la maggiore, e si vede specialmente nelle novelle di cui sono sparse molte sue opere, serrate, correnti difilate al loro fine, «senza strascichi o ammenicoli ciceroniani»; moderne insomma per la loro franchezza, quali parvero ed Eugenio Camerini.

E moderno è pure nei suoi titoli strambi: la *Zucca*, i *Marmi*, i *Mondi*, gli *Umori*, il *Terremoto*, i *Pistolotti amorosi*; strambi, perché egli è conoscitore dei gusti del pubblico. Il titolo, egli pensa, non è indifferente alla fortuna di un libro, e spesso gli uomini si decidono a leggere attratti specialmente da una parola che solletica la loro curiosità. E anticipava così un costume che è ai nostri giorni diventato una scienza.

«Puzzo piuttosto di *pazzo*» diceva egli in una sua lettera; ma la sua pazzia è alle volte la più savia cosa del mondo. Chi legga quella sua «Diceria dell'inquieto» in cui egli tanto al vivo ritrae se stesso, troverà in quel suo strano modo di condursi l'ansia affannosa che noi bene conosciamo e chiamiamo un fatto moderno. Ecco l'inquieto, legato dalle clausole di un testamento, non poter dar fondo al suo, ma liberarsi dalle pastoie e spendere allegramente senza ritrovare alcun piacere. E ritirarsi dalla compagnia dei contemporanei per vivere soltanto coi morti, cioè con gli antichi scrittori, nei quali soltanto legge qualche cosa nuova, mentre nei vivi 'ode «replicar mille volte mille cose vecchie». Ma gli amici lo ritraggono da quell'isolamento, convincendolo che gli ha preso l'umor malinconico; ed eccolo novamente rientrare in ballo e ridere con chi ride e dolersi con chi si duole e dire e fare ciò che gli altri dicono e fanno. Ebbene: quel fare e rifare, quel ritornare, stare, venire, quel trovare e ritrovare sempre le medesime cose gli fa un grande stomaco, tanto che pensa di andar a veder paesi nuovi, per veder «se l'umor gli sballa». Invano. «Mi si apersero gli occhi e vidi espressamente che tutta la terra è fatta a un modo, perché veduto ne due miglia, così è fatto tutto il restante; e tutti gli uomini sono a un peso, come tu li pratichi; e quello che non si vede in una città grossa, nobile e potente, non si vede in tutto il restante del mondo, chi non già volesse andare ai monocoli, o fra gli uomini salvatichi». Volete nulla di più penetrante, e di meno letterario? Questo giornalista a cui bisogna per «scuffiar la pagnotta» affannarsi tanto per comporre un libro, che ha giudicata quasi tutta la produzione contemporanea, ha acquistato un tale scetticismo in materia di libri che ci sorprende per la lucida prontezza con la quale coglie la verità. Che cosa diventa tutto quel cumulo di carta stampata sotto l'occhio suo scrutatore? Ciò che un lontano consanguineo del nostro cinquecentista, Paul Verlaine, chiamava con un nome sprezzante: «la littérature». Ma udite di grazia Anton Francesco Doni: «Quei primi che scrissero presero i passi et in poco tempo abbracciarono ogni cosa. Coloro che son venuti di mano in mano, hanno letto quel che hanno armeggiato gli altri, e pigliando un boccon di straccia foglio da uno, da un altro un'imbeccata di carta, ora infilzando sei parole et ora rappezzandone quattr'altre facevano un libretto, per non dire libro o libraccio. Noi altri ci mettiamo innanzi una soma di libri, nei quali ci son dentro un diluvio di parole, e di quelle mescolanze ne facciamo dell'altre: così di tanti libri ne caviamo uno. Chi vien dietro piglia quelli e questi fatti di nuovo e rimescolando parole con parole, ne forma un altro anfanamento e fa un'opera. Così si volta questa ruota di parole sotto e sopra mille e mille volte per ora; pur non s'esce dell'alfabeto, nè del dire in quel modo e forma che hanno detto tutti gli altri passati; e di qui a parecchi secoli si dirà quel che diciamo noi ancora».

Non ritrovate in fondo a queste parole l'amarezza dell'Ecclesiaste e di Amleto?

So bene che tutto ciò è un lampo e che è disseminato qua e là, in mezzo a parole. Ma spigolando si fa una raccolta interessante.

Dicono che questi accenni non sono molto importanti, perché sono il prodotto piuttosto di una passeggera fantasticheria anziché di una profonda meditazione. Ma non si vuol già scoprire nel Doni un sistema filosofico. C'interessa quest'uomo così come è, con quella semplice filosofia che la società è una decrepita istituzione e anche passabilmente noiosa. Chi volesse rinnovarla non potrebbe essere che un pazzo. E un pazzo è l'interlocutore di uno dei dialoghi dei *Mondi* che vagheggia «una maniera nuova nell'arte del vivere e del vestire». La quale nuova arte del vivere è descritta in una città ideale dove tutti gli uomini devono egualmente lavorare ciascuno secondo le proprie attitudini; dove tutti mangiano alcuni cibi semplici e non numerosi per varietà, cucinati allo stesso modo in tutte le osterie, in modo che il peccato di *gola* è impossibile; dove la moneta non ha luogo e solo vi è scambio di prodotti del lavoro; dove non esiste un governo vero e proprio, ma aggruppamenti di contrade sotto la paterna sorveglianza di un sacerdote; dove sono ospizi pei vecchi inabili al lavoro e ospedali per tutti i malati; dove non esiste la famiglia, ma il libero amore, e i figli sono educati dalla comunità, quelli solo che sono sani e robusti; dove è consentito il suicidio agli affetti di malattie incurabili, e il Comune stesso s'incarica di liberare i cronici da ogni molestia; dove l'unico piacere consentito è quello delle arti belle; della musica prima di tutte; e ad esse attendono alcuni cittadini dispensati da ogni altro lavoro. Anche ai poeti è consentito l'esercizio della loro arte, ma non col privilegio di non far altro che versi, come agli altri artisti; essi devono occuparsi di qualche altra cosa come uccellare, pescare, cacciare, far reti....

Può darsi che tutta questa descrizione sia fatta per «dar la baia al mondo»; ma si sente alcuna volta viva l'aspirazione verso una forma più perfetta della società, quale già era stata vagheggiata dal Campanella e dal Moro. Utopia; siamo d'accordo, ma che dimostra che certi problemi non erano ad ogni modo estranei, alla mente del Doni. Non lo chiameremo certamente con Benoit Malon un precursore del moderno socialismo, ma neppure diremo che il suo riso sfiori soltanto il suo labbro.

Può darsi che non tutto sia il prodotto di una personale riflessione e che molto di ciò che abbiamo riferito sia da trovarsi nell'*Utopia* del Moro, del quale il Doni, stampatore, pubblicò la traduzione fatta da Ortensio Landi. Ma la forma è originale; e nessuna allusione si fa, in quanto alla sostanza, a quel libro e a quell'autore.

E s'intende. Non aveva egli già detto che tutto ciò che gli uomini scrivono di nuovo è già stato detto dagli antichi «che presero i passi»? Il plagio è dunque una condizione inevitabile della letteratura. Ed egli è talmente convinto di questa idea, che è giusto verso gli altri che hanno saccheggiato lui stesso. Quando Ludovico Domenichi col quale ebbe una terribile contesa, e che gli indirizzò contro un violento dialogo, *La stampa*, pieno di ogni contumelia; le contumelie sole erano originali e il resto era tolto di sana pianta dai *Marmi*. Pensate che il Doni se ne dolesse? Neppur per sogno. E il caso è veramente straordinario, e destava le maraviglie di Girolamo Tiraboschi, il quale non sapeva darsi pace di una cosa più straordinaria ancora; che in quel dialogo rubato al suo nemico il Domenichi facesse a lui carico di un grandissimo numero di plagi commessi. Gridava al ladro, con la mano nel sacco. Orbene, in questa concordanza della teoria con la pratica è la superiorità del Doni. È un sincero. E noi comprendiamo allora come tutte le contumelie addensate nel libello contro l'Aretino — nel *Terremoto* — avessero tanto seguito che, dice il Symonds, troviamo l'eco di esse in tutti gli innumerevoli libelli che furono pubblicati in Europa contro la Riforma.

L'*italianismo* dettava leggi anche nel genere diffamatorio. Non ci teniamo; ma notiamo il fatto e pensiamo che esso è pur dovuto a questo nostro eteroclito, che viveva male, ma che ci ha dato continui segni della sua vitalità. Per tutte queste ragioni mi è sembrato giusto ricordarlo oggi.

G. S. Gargàno.

Il quarto Congresso internazionale d'igiene della Scuola

Nell'ultima settimana d'agosto si terrà a Buffalo negli Stati Uniti il quarto Congresso internazionale d'igiene della scuola, sotto l'alto patronato del presidente Wilson e la presidenza onoraria d'una quindicina di insigni personaggi scelti con accorgimento tecnico e anche politico-geografico, tra presidenti e insegnanti d'Università, alti ufficiali dello Stato e dignitari della religione, filantropi ed igienisti. S. E. il cardinale Gibbons vi rappresenterà la chiesa cattolica, in omaggio evidente ai molti alunni e maestri irlandesi che popolano la scuola americana; Sir James Grant c'è per il Canadà, e per il Messico il dottor Troncoso, con atto opportuno di cortesia ai vicini di casa. E fra le lingue ufficiali del Congresso, oltre i soliti francese, inglese e tedesco, ci sono lo spagnuolo e l'italiano: America coloniale e America immigrata.

L'avvenimento, poco noto in Italia, credo, anche nel mondo dei competenti, merita di essere segnalato, e non solo per la ovvia importanza generale di qualsiasi problema scolastico, ma anche perché, intorno a vasti e salubri, materialmente, edifici di scuole primarie, addita vasti e salubri orizzonti di educazione fisica e civile che noi, male, non vediamo o, peggio, chiudiamo gli occhi per non voler vedere. *Ego malus auctor* non soffro — e ormai mi si può credere sulla parola — di piatte e inconcludenti ammirazioni, in genere per l'estero, e in ispecie per l'America; ma più per ciò mi rode e mi addolora l'inferiorità nostra, dov'è, imperdonabile ed evidente. Qui nella vecchia Europa, qui nell'antica madre Italia, ci fidiamo troppo delle influenze future ed esterne, della famiglia, dell'ambiente, della società, sullo scolaro. Si bada, a scuola, di farne uno scolaro, e si lascia al mondo il grattacapo di farne un cittadino e un uomo. Là pare che siano ben convinti, invece, che certe virtù se non s'imparano a scuola, pel mondo non si raccattano di certo; che è necessario crear l'animale ragionevole, onesto e pulito nelle aule della scuola, e sia pure perché nelle vie della vita la ragione l'onestà e la pulizia sono lussi acquisiti. Là il maestro è nel più esclusivo senso della parola pedagogo ed educatore, ma sopra tutto, nella più vasta e più esagerata se volete portata del termine, patriotta e americanista: per colpire le immaginazioni giovani ci vogliono i forti colori, i colori accesi delle bandiere. Americanista *ex officio*, e maestro d'orgoglio nazionale prima che di qualunque altra cosa. Questa almeno l'hanno capita gli americani, e capita bene, e applicata meglio. E non si troverebbe, là, quella vergogna della patria e quella piaga vergognosa dello Stato costituito, che è l'insegnante, non dico elementare, ma di qualsiasi pubblica o privata scuola nazionale, che si permette o a cui si permette di fare il demolitore, il socialista e magari l'anarchico, all'ombra della cattedra che lo Stato gli affida come succede purtroppo qualche volta da noi. La scuola primaria, prima che d'alfabeto, è e deve essere scuola di nazionalismo: questo è il suo programma unico e permanente, gli altri sono contingenti e accidentali.

***

I giorni del Congresso di Buffalo saranno sei; e, come dicevo, cadranno nell'ultima settimana d'agosto. Non equivarranno precisamente a una villeggiatura, a meno che per speciale felicità atmosferica ogni giornata porti seco uno di quei famosi rovesci d'acqua che negli Stati Uniti fanno improvvisamente abbassare di parecchi gradi le feroci temperature estive. Ma Buffalo è città di arborati cerchi e di bei parchi, e a due ore di tram, su percorso assai ombratile, ci sono le cascate del Niagara ricche di fresco e di verde; e di là dal Niagara c'è il Canadà, deliziosamente refrigerato d'ombre di clima e d'acque. E poi, congressi e congressisti in America sogliono essere disciplinati, calmi, concisi, alieni dal riscaldarsi nella discussione accademica e dall'abbandonarsi alle diversioni degli incidenti personali, o dal farsi richiamare all'ordine ed all'orario per aver sconfinato dalle prefisse rotaie. Sicché è lecito prevedere che i lavori delle tre sezioni del Congresso procederanno regolarmente e senza eccessivi squilibri di temperatura secondo il programma, che per la prima sezione riguarda l'«igiene dei fabbricati scolastici, giardini e parchi, l'equipaggiamento e la manutenzione» del relativo materiale; per la seconda, l'«igiene dell'amministrazione scolastica, i programmi di studio e gli orari»; per la terza la «sorveglianza e l'ispezione medica igienica e sanitaria nella scuola» con tutte le loro suddivisioni e sottospecie, e cioè (cito l'italiano del programma, non sempre elegantissimo, ma sufficientemente intelligibile) «locazione, piano, costruzione, equipaggiamento e mantenimento di locali scolastici di città, di villaggio e rurali, scuole all'aria aperta, scuole private, convitti, campi estivi e scuole speciali per fanciulli in ritardo negli studi, infingardi, delinquenti, deficienti, difettosi e deformi, vale a dire: situazione, architettura, decorazione, ventilazione, illuminazione, sistema o sistemi per la pulizia dei locali, condutture, ritirate, fognatura, mobilio scolastico, libri di testo, acqua potabile, fontanelle per bere, bagni, vasche natatorie, giardini, prati o cortili per *sport* o giuochi, refettori o sale per merenda, palestre ginnastiche, sale di riunione e di riposo, biblioteche, laboratori, sale per classi, per studio e per conferenze».

Per la seconda sezione «tutti gli argomenti relativi ai fattori igienici dell'amministrazione scolastica, programmi di studi ed orari, applicantesi (*sic*) a scuole di città, di villaggio e rurali, e relativi inoltre alle modificazioni necessarie per i migliori interessi delle nostre varie scuole speciali: igiene dell'insegnante; igiene del fanciullo; igiene del bidello e di altri impiegati scolastici; igiene dell'orario a seconda dell'età e del periodo di crescenza dell'allievo; stanchezza in scuola; necessità di efficace direzione di refettori e bagni nella scuola; influenza delle stagioni; periodi di studi; compiti da eseguire a casa; ricreazione; vacanze; esercizi atletici e *sport*; problemi dell'eredità in relazione dell'igiene scolastica; eccessivo numero di allievi in un ambiente; l'insegnamento dell'igiene; preparazione di insegnanti di igiene; aspetti speciali di igiene, come: istruzione fisica; igiene della persona; igiene orale; igiene preventiva; igiene educazionale; igiene della comunità; igiene sessuale; giuoco; igiene domestica; puericultura; pronto soccorso in casi d'accidenti; piani speciali per l'istruzione di fanciulli tardivi, infingardi, delinquenti e fisicamente difettosi; scienza economica dell'igiene scolastica; relazione alla casa e alla famiglia e risultati ottenuti e da aspettarsi dai piani predetti».

Per la terza, «memorie e monografie sulla direzione, operazione e risultati di sorveglianza o ispezione mediche e sanitarie in scuole pubbliche, private, rurali, di villaggio e di città, istituti superiori, università e scuole professionali. Saranno inclusi in questa sezione soggetti come i seguenti: direzione di ispezione igienica; sorveglianza sanitaria; organizzazione di dipartimenti sanitari nelle scuole; relazioni con uffici sanitari municipali e governativi; equipaggiamento, preparazione e compenso di medici scolastici; infermiere scolastiche; cliniche scolastiche; relazioni tra la sorveglianza sanitaria nelle scuole e l'esercizio della professione del medico, del dentista, ed il funzionamento degli ospedali; relazioni tra la sorveglianza medica e igienica nelle scuole e la sorveglianza sanitaria nelle famiglie; tipo unico di esami; sorveglianza sanitaria delle stanze ove si adunano le classi, dei guardaroba, delle vasche natatorie, delle ritirate dei libri e quaderni e del mobilio scolastico; sorveglianza di infezioni e malattie contagiose; profilassi di epidemie; sistema di seguire metodi e risultati; ispezione e cura mediche; tipo unico di archivi».

«Il Comitato del Programma» tiene poi «particolarmente a che le memorie presentate al Congresso trattino principalmente di risultati ottenuti mercé l'applicazione pratica di fatti scientifici e procedura di igiene scolastica, e mercé investigazioni scientifiche. Insegnanti, investigatori, medici, dentisti, ufficiali sanitari e cittadini amanti del pubblico bene i quali possono avere prove che l'igiene scolastica posta sotto la loro osservazione è stata effettiva ed ha concesso reali servizi allo scopo proposto, o i quali possono presentare fatti scientifici provati dalle loro ricerche e dai loro lavori, saranno contributori bene accetti».

***

Capisco benissimo che tutte le questioni connesse con l'istruzione primaria e secondaria agli Stati Uniti — e specie quelle riguardanti l'igiene — assumono ivi una qualità e una complessità specialissima, per la qualità e la complessità delle immigrazioni incolte che senza questa istruzione resterebbero inassimilate e inassimilabili, nonché delle folle di ragazzi viventi in condizioni tali che senza una rigorosissima sorveglianza igienica il semplice fatto del raccoglierli insieme nella scuola sarebbe una minaccia continua alla salute pubblica. Inoltre l'istruzione primaria a base patriottica, ugualmente largita a tutti i figli d'immigranti, è mezzo e condizione *sine qua non* dell'esistenza stessa dello Stato che non ha altra forza coesiva più potente dell'americanizzazione dei suoi elementi, principalmente conseguibile a traverso la scuola. Quindi si capisce che questa scuola debba protendersi ed estendersi dentro la casa, attraverso la comunità; occuparsi di sorveglianza sanitaria nella famiglia e nella strada; di criteri estetici, civili, educativi in tutta la nazione; di profilassi d'epidemie e di bagni individuali e collettivi come di cose indispensabili e di veri capisaldi di programma. Si capisce che debba, per poter esistere, ingerirsi di una serie di argomenti che in altri paesi parrebbero, e sarebbero, forse, allegati di lusso, pii desideri, aspirazioni ideali; poiché lì la forza stessa delle cose, le imprescindibili esigenze della convivenza civile e il supremo impero della necessità li hanno messi all'ordine del giorno non dei congressi ma della vita, insieme coi libri di testo e prima dei programmi didattici dell'annata.

***

Ma, anche limitando desideri e osservazioni ed astraendo dal triste fatto che d'istruzione elementare noi, come nazione, ci occupiamo troppo poco; sorvolando sulla considerazione che tale istruzione in quanto è istruzione vale pochissimo, e in quanto può essere educazione ha una forza incalcolabile e un valore difficilmente sovrapprezzabile nei destini della nazione; resta il fatto che — se pure della scuola americana in confronto alla nostra sian troppo diversi e più vasti mezzi e problemi, — dal congresso americano noi potremmo, volendo, trar materia di constatazioni amare e di propositi opportuni al nostro ordinamento scolastico interno.

Volendo invece fare alcune considerazioni d'ordine «italiano all'estero», ricordiamo subito quanta piccola Italia emigrata frequenta e frequenterà la scuola americana; osserviamo poi che agli Stati Uniti i congressi, le riunioni, le *conventions*, come dicono là, sono importantissimi fattori della vita civile. Può essere che, nel nostro scettico mondo latino, lascino il tempo che trovano. Ma nel mondo americano ci sono poche indiscipline individuali di tal genere; e infinite, invece menti gregarie e schematiche; fornite — per così dire — di casellario pronto ad accogliere le opinioni che vengano loro autorevolmente presentate; a far tesoro delle osservazioni che siano loro abilmente esposte, ad assorbire le idee convenientemente dosate per il loro uso e consumo. E per ciò fare basta che osservazioni, idee ed espressione di opinioni si rivolgano ostensibilmente al maggior benessere ed alla maggiore fortuna del mondo americano. Qualsiasi questione tocchi da vicino — o anche pur da lontano rasenti, — l'immigrazione, ha con ciò solo diritto di passo nel mondo, nella mentalità, nella pubblica opinione americana. Importantissimo è quindi per noi essere sempre presenti dove di tali argomenti si discute; esserci con lo spirito alacre e con la parola pronta — in buon inglese se possibile e magari in arguto gergo americano, se necessario —; con la *repartie* leggera quanto è solida la cognizione dell'argomento, *payant de mine* dove occorre, per ribattere l'accusa, per discutere il problema, per fornire lì per lì l'informazione necessaria ed opportuna.

A Buffalo ci hanno usato la cortesia di mettere l'italiano fra le lingue ufficiali del Congresso, e di stampare in italiano anche un programma. Ma ci avrà, oltre il nostro ispettore d'emigrazione che è lì a tre passi, e quindi ci va di suo, mandato qualcuno l'Italia? Nemmeno per idea....

Amy A. Bernardy.

AUGUSTO BEBEL

In tutte le manifestazioni umane, nei campi del pensiero come in quelli della vita, la ragion pura precede la ragion pratica, e l'applicazione non sorge se non a lungo intervallo dalle elucubrazioni e dai vaneggiamenti stessi della teoria. Sarebbe agevole dimostrare tale principio e difenderlo dalle apparenti violazioni ed eccezioni, che incontra nei domini delle scienze fisiche, e di cui la più notevole è indubbiamente affacciata dalla storia recente dell'aviazione; ma niuno, che abbia intuito del vero, può ignorare le applicazioni luminose di codeste normalità nel campo dei fenomeni sociali. Son le elucubrazioni di Voltaire e di Rousseau, che dànno il primo impulso al fatale lavoro della ghigliottina; son le teorie di Dante e di Machiavelli che armano la spedizione dei Mille.

> E Kant aguzza colla sua ragione
> Fece il fredd'ago dei fucil prussiano.

È perciò pienamente conforme all'ordine naturale delle cose, che anche nel campo della più interessante ed agitata fra le manifestazioni sociali contemporanee una regolarità identica abbia a trovare piena attuazione e che qui pure le esplicazioni della pratica non debbano affacciarsi, se non dopo che il pensiero s'è ampiamente sbizzarrito nell'atmosfera siderea delle elucubrazioni dottrinali. Infatti, nel periodo aureo del pensiero socialista, è questo essenzialmente un sistema teorico, che ha i suoi dogmi, le sue cattedre, i suoi maestri e perfino i suoi esami. Sì, anche i suoi esami; perchè è ben noto che Marx non ammette i neofiti al suo sinedrio, se non dopo averli assoggettati a severissime prove sui principî della scienza economica ed aver constatato, mercè un'accurata misurazione craniometrica, lo sviluppo adeguato delle loro capacità cerebrali. E questi teorici del socialismo, si badi, son tutti figli del ceto aristocratico e borghese, che si valgono della cultura scientifica e dei mezzi materiali per erigere laticosamente a pietra a pietra il maestoso edificio delle filosofiche demolizioni. Ben più, in questo cenacolo rivoluzionario impera la gerarchia più inflessibile e la casellazione più rigida; sopra tutti è Marx, poi al disotto v'ha un largo spazio vuoto, poi viene Engels, poi ancora un largo spazio vuoto, e viene Wolf, e poi Liebknecht e gli altri minori e i discepoli.

Ma quando questa corrente intellettuale del socialismo viene a maturanza solenne colle produzioni classiche dei maestri, quando Marx ed Engels hanno enunciato e Lassalle divulgato ai credenti il nuovo parto della rivendicazione proletaria, ecco allora iniziarsi un altro e ben diverso moto sociale, il quale non è più teorico, ma pratico, non pretende più aggiungere nuovi dogmi, od insospettati teoremi alla costellazione già fulgida, ma bensì farne applicazione recisa alla politica, alla società ed alla vita. Un moto questo, che presenta caratteri diametralmenti opposti al precedente, così per lo spirito che lo informa, come per la figura e l'origine de' suoi capi. Se infatti i corifei del socialismo teorico escon tutti dalle file della borghesia e della ricchezza, gli agitatori della pratica sono per lo più dei popolani, i quali attingono l'energia, anzichè alla coltura ed ai raffinamenti del pensiero, alla coscienza delle angoscie della plebe. Il loro compito non è di elucubrare, ma di agire, di trarre dalla dottrina dei maestri le applicazioni pratiche, di valersene come di bandiera, attorno a cui adunare le file dell'armata operaia, per incalzarla alla conquista del Walhalla, bandita del privilegio e del potere. Non si tratta più di batter la via diretta e soleggiata del dogma, ma di adattarlo alla vita, di piegarlo ai duttili compromessi ed alle agili contrattazioni, di salire insomma grado grado nel mondo dei felici, per piantarvi nel giorno trionfale la vermiglia orifiamma della rivoluzione.

Ora di quest'opera, meno luminosa di vita e destinata a lasciare meno durevole traccia nella memoria degli uomini, ma di tanto più efficace e fattiva nel campo delle ascensioni sociali, l'operaio più simpatico, più capace, più accorto è certamente Augusto Bebel. Uscito dalle file del popolo, modesto operaio tornitore negli anni della sua giovinezza, ei non ha certo potuto affinare il pensiero nelle ricerche difficili, nè procurarsi una coltura superiore; egli ignora le arguzie della dialettica marxiana e sarebbe impacciato a discutere sulle teorie dell'equivalente generale e della merce-feticcio; ma che importa? Scaturisce la sua attività e la sua forza, anzichè dalle fonti privilegiate ed artefatte di un misterioso sapere, dal fresco e zampillante Ippocrene della vita; e lo spettacolo assiduo della miseria de' suoi fratelli di infortunio e di lavoro, è implacabile assillo alla sua febbre d'azione in pro del bene comune.

Incomincia — lo narra egli stesso nelle sue *Memorie* — in guisa nè brillante, nè degna, con un insuccesso colossale. Non per anco ascritto alla parte socialista, mentre è nulla più che un fervido fautore del progresso popolare, ei deve pronunziare un discorso in un comizio, presente Schulze-Delitsch; ed è già inteso che, in seguito alla sua allocuzione, ei sarà acclamato presidente dell'assemblea. Io, dice Bebel, avevo diligentemente elaborato il mio discorso e l'avevo appreso tutto a memoria; ma ecco che, pronunciato appena l'esordio, smarrisco il filo del ragionamento e non so più proseguire. Avrei voluto essere tre metri sotterra! Inutile soggiungere che, dopo tanto naufragio, la mia presidenza *in pectore* andò in fumo e che mi vidi d'un tratto posto in disparte.

Ma tale disappunto, che schianterebbe agli esordi un politico vanaglorioso, non è più che scalfittura effimera pel popolano indomabile, il quale non interviene già nella battaglia politica per cinger la fronte d'alloro, ma per adempiere un vasto e politico programma di rinnovazione sociale. Ei segue dunque la sua via, anzi penetra più coraggiosamente nel calle, che l'inclinazione ed il sentimento gli additano. Si fa socialista, ed i compagni, travolti dalla irruenza della sua parola, lo eleggono ben presto a loro rappresentante alla Dieta dell'Impero. Tutto ciò avviene nei giorni tragici del socialismo germanico, quando questo è perseguito come belva immonda dai poteri costituiti e dee combattere una lotta a coltello col governo e coll'opinione pubblica borghese. Ed il tornitore adusto, scotendo la testa leonina dal settore estremo del Reichstag, lancia allora esasperate scomuniche contro il Cancelliere di ferro, osa proclamare in faccia al conquistatore dell'Alsazia la fraternità di tutte le genti, ben più la solidarietà costituzionale degli operai di tutta la terra e dissuade i suoi seguaci dall'imbrandire l'arma fratricida contro i compagni d'oltre Reno. Condannato, per questa tesi (ch'egli rinnegherà più tardi), alla prigione, siccome colpevole d'alto tradimento, sa trarre dalla disavventura argomenti di sapienza e di rinnovazione mentale, rompendo gli ozî silenziosi del carcere colle letture e gli studî. Così l'operaio ignaro diviene, non di certo un dotto, ma un meditante sulle questioni più eccelse del suo tempo; ed è da quel diuturno confino ch'ei trae l'armamentario teorico del celebre libro su *La donna ed il socialismo*.

Non è certamente il caso di esagerare il valore di quest'opera, alla quale del resto l'autore medesimo non annette una soverchia importanza. Ed invero, assai più che una indagine originale e profonda sul problema femminista, quel libro è una discussione vivace sui varî aspetti sociali della femminilità ed una garbata polemica cogli espositori socialisti e non socialisti dell'argomento. Ma ciò che soprattutto è notevole è che, pur professando la teoria del libero amore, Bebel si tiene essenzialmente lontano dalle esorbitanze degli estremi, che esalta pure il matrimonio monogamico e le numerevoli figliuolanze, combatte le depravazioni neomalthusiane in cui ravvisa il principale istigante di molti omicidî coniugali, e si limita a consigliare ai coniugi, già beatificati da numerosa prole, l'uso della *zuppa di strutto*, la quale ha, a quanto sembra, una influenza antigenerativa sulla popolazione agricola della Baviera Superiore. Il pubblico, che non guarda tanto pel sottile e premia, più che le elucubrazioni difficili, le brillanti divulgazioni, decreta al suo libro la palma del trionfo e lo onora di trenta edizioni, che valgono all'autore una discreta agiatezza. Ed ei se ne giova per acquistare una gradevole villa e per dedicarsi con raddoppiato fervore alla propaganda politica, che diverrà d'ora innanzi l'obbiettivo e lo scopo supremo della sua vita.

Non seguiremo il *leader* socialista negli intrichi della sua carriera parlamentare nella quale egli ha occasione di spiegare tutte le sue attitudini superiori di condottiero e di organizzatore. Dispertissima invero e quasi intrisa di contraddizioni fatali, è la posizione di questo cavaliere costretto a mutare senza tregua di atteggiamento e di posa innanzi alle fluttuazioni incessanti delle mobili sabbie su cui procede la sua cavalcatura selvatica ed irrequieta. Per una parte infatti gli antichi irragionevoli pregiudizi della Germania ufficiale e borghese verso il socialismo vengono grado grado attenuandosi, quanto più l'esperienza e la ragione rivelano tutto ciò che v'ha di sano e di vero nella propaganda e nella visione socialista; ed il governo stesso rende silenzioso, un esplicito omaggio alla bontà delle rivendicazioni sociali, facendosi iniziatore e patrono di una serie di leggi tutrici delle classi popolari. Ora, in seguito a ciò, anche i sentimenti dei socialisti tedeschi verso il potere vengono notevolmente mutando e l'esasperazione furente della fiera perseguita di covo in covo si torce grado grado nella civiltà delle più ragionevoli sopportazioni. Di qui pel giovine partito una duplice minaccia, ed un duplice compito pe' suoi capi: da un lato, impedire che le antiche intransigenze settarie ormai intempestive ripiglino il sopravvento ed esplodano in barbariche incandescenze; impedir d'altro lato che il possibilismo dilagante soffochi l'essenza ribelle del partito e lo renda incapace alle valide rivendicazioni. Di più: l'espongono, a rendere sempre più disagevole il compito dei duci, le stesse vittorie strepitose del partito, che accrescono in misura strabocchevole i suoi adepti e i suoi rappresentanti parlamentari; i quali dai due solitari e negletti di un tempo salgono alla imponente cifra di 110. Trionfo mirabile al certo, ma che, aggregando al partito elementi giovani e immemori delle classiche contese d'altri giorni, tende a trasformare sostanzialmente il carattere del partito stesso e a deviarlo dalla purezza delle sue tradizioni. Ora è qui appunto che la perizia del Bebel rifulge di più nitida luce; chè egli sa volta a volta esser martinicca e propulsore, freno ed assillo; ricondurre il partito alla legalità appena minaccia di uscirne, e d'altro canto richiamarlo ai doveri supremi della battaglia, appena inclini a distendersi troppo sui soffici guanciali delle transazioni.

Ed è soprattutto merito del Bebel se il partito socialista tedesco conserva tuttora una fisonomia sua propria e caratteristica, che lo distingue da quelli d'altre nazioni; se non è un convito di borghesi rubizzi, o di accademici in coda di rondine; nè un desco di paffuti operai strepitanti per avere il *plum pudding*; nè una tavola d'osteria, ove dei ragazzi chiassosi si dicono l'un l'altro dei vituperi; ma è invece e sempre una accolta di severi ed indefessi lavoratori, i quali senza frastuoni od inutili offese, seguono la loro via disciplinati ed impavidi e giungono a strappare al potere sempre più larghe concessioni. E già parecchie leggi mitigatrici dei dazi sui consumi popolari, o rinnovatrici di più atroci ingiustizie, si debbono colà all'azione implacabile del socialismo parlamentare. Di certo siamo tuttora ben lungi dalla maestà dei dogmi marxiani; di certo v'ha ancora un bel tratto a percorrere per ascendere da questi modesti e parziali ritocchi al vangelo della proprietà collettiva dei mezzi di produzione. Ma è appunto merito del Bebel, ed indice del suo intuito superiore, l'aver compreso che l'arancio della rinnovazione sociale non può farsi inghiottire d'un tratto al partito della proprietà e ch'è forza pel momento limitarsi a strapparne uno spicchio e a farlo abboccar con bel garbo ai recalcitranti, riserbando a tempi migliori di far loro inghiottire il resto del frutto. È vero, ei dice al Reichstag nel 1897, noi, al pari del governo, caldeggiamo le riforme sociali; ma la differenza è tutta qui che il governo considera quelle riforme come il *nec plus ultra* della audacia legislativa, laddove noi le pigliamo appena come un acconto sopra più vaste e fondamentali innovazioni. E quando si pensi alla storia successiva della legislazione tedesca, è forza riconoscere che Bebel vede più lunge de' suoi avversari e che il *check* riformista, che ei riceve con mal garbo e quasi borbottando, è effettivamente nulla più che un acconto sopra future e ben più ragguardevoli elargizioni. Nè potrebb'essere altrimenti; poichè la storia non ammette pagamenti definitivi, ma solo acconti ed anticipi, e perchè niuno ha mai potuto, nè potrà mai arbitrarsi di chiudere il Gran Libro ove è scritto il Debito dell'Umanità privilegiata verso la gente che fatica e soffre.

Achille Loria.

Letteratura di montagna

Contemplavo ieri, per la millesima volta, nella chiesetta della Misericordia di Cutigliano il bellissimo altare robbiesco che l'orgoglio paesano attribuisce erroneamente a Luca, ma che è tuttavia un'opera di prim'ordine uscita

dalla bottega del secondo Della Robbia in uno dei suoi periodi più felici. È un'opera di delicatezza squisita che pochi conoscono e che non è ricordata nei libri d'arte più in voga. Non ha, come è naturale, grandi pregi di novità, ma una singolar grazia e una particolare armonia della composizione. Lo stile è delicato e perfetto. L'architettura è nitida e minuta; e la sua leggiadria tanto meglio risalta nel contorno di pietra grossolana lavorata anticamente da un semplice artefice del luogo. Io ho più volte pensato come e quando questo gioiello fiorentino del più puro Rinascimento sia capitato quassù fra i monti allora ancor più lontani. Le antiche carte son mute; ma chi abbia anche per poco vagate queste contrade, non tarda ad accorgersi che l'alta montagna pistoiese deve essere stata, anzi fu, sede di cultura artistica in quei tempi in cui le maggiori distanze e le men facili comunicazioni invitavano gli uomini ad avere vicina e presente qualche opera bella. Oggi, tre ore di automobile e di treno vi portano comodamente ad ammirare migliaia di statue e di quadri; allora, la bellezza era lontana, e bisognava, per goderla, averla con sè.

Altre policromie robbiesche sorridono, qua e là infrante dal tempo e dalla barbarie, di sulla facciata del palazzo comunale che forse un accorto restauro potrebbe ridare all'antica leggiadria. Sono, in terra invetriata o in pietra scolpita, i nomi e le armi dei Capitani della Montagna che da Cutigliano reggevano in nome della Signoria fiorentina le terre circostanti fino al confine delle terre settentrionali che anche oggi il montanaro toscano denomina Lombardia. La facciata ne è piena, con una varietà di linee e di colori che è pura e mirabile. I più bei nomi fiorentini dei due secoli d'oro sono incisi nella pietra o segnati nella terra cotta, insieme con l'anno che li vide. Dentro, un architrave fastoso che ora sta sopra la gabbia del telegrafo, ricorda la rivoluzione del 1527 che il capitano e console democratico volle ricordate in eterno: *Tempore restaurationis pristinae libertatis reipublicae florentinae*.... Sembra latino e stile di Roma antica. Poco lontano, su una svelta colonna, il piccolo Marzocco di pietra regna.

Ora caricatevi sulle spalle il vostro sacco di tela impermeabile ed essendovi armati di scarponi ferrati, scendete con me giù nella Volata che viene dalle pendici dello Scaffaiolo, risalite a Lizzano, entrate nella chiesetta all'ombra degli abeti secolari; poi traversate le montagne fino a Gavinana, scendete a Popiglio ubertosa dove cresce la vite e dove le monache di un vecchio convento fabbricano i più celebri biscotti della montagna; orbene, dalle terre cotte di Gavinana che un furto quasi recente — anche i ladri hanno le loro benemerenze — ha ridestate dall'oblio, fino all'ambone romanico di Popiglio ove San Giorgio uccide il drago e Gesù celebra l'ultima cena attraverso il segno non rude di un artista colto salito dal piano, voi potrete osservare opere notevoli in edifici graziosi.

E non parlo delle bellezze naturali. Tutta l'Italia che cammina ci è passata e le conosce. Poi, ci sono anche quelle più remote a cui arriva solamente chi ha gambe solide e cuore robusto; meno agevoli, ma in complesso più varie e più profonde. C'è qui una ricchezza di «paesaggi pittoreschi» che neppure l'apposita e benemerita Associazione riuscirà a far conoscere tutti e ad elencare. Quanto a certi costumi antichi, allo splendore della favella, alla purezza prodigiosa della lingua, e, soprattutto, all'amore popolare del canto, io ve ne ho parlato assai altre volte in queste colonne. D'altra parte, dal Tommaseo all'abate Giuliani e più giù fino a noi, il campo è stato arato e sfruttato, e il nome di Beatrice di Pian degli Ontani e di Francesco Chierroni son cari a tutti gli studiosi della poesia nativa.

Ma le bellezze artistiche e naturali della montagna pistoiese non hanno ancora la loro letteratura. La vecchia guida del Tigri, per quanto rimessa a nuovo da E. Farinati, è poco più di un elenco e di un itinerario. Molto migliore l'altra più recente di un medico scienziato che ama le buone lettere; ma anche la guida di Lorenzo Borri, se è una piacevolissima compagnia e sicura, tien conto soprattutto di quello che oggi si potrebbe dire il lato turistico, e manca di figure. Due anni or sono, qualche volenteroso si mise all'opera per la compilazione di una guida illustrata, qualche associazione fiorentina se ne occupò; furono raccolte notizie e fotografie. Non si usciva ancora dalla «guida» e non si giungeva ancora all'opera di larga diffusione destinata ad un pubblico vasto; ma era, comunque, un passo avanti ed un perfezionamento. Senonchè, questa guida perfezionata si è fermata a metà strada, e da un anno nessuno ha più avuto notizia di lei.

Ora io credo che pochi posti siano degni, come questi, di avere la loro letteratura. La montagna pistoiese, diversamente da altre regioni forse più varie e più maestose, ha in sè e nella sua struttura e nei suoi aspetti una unità ch'io quasi direi spirituale. Mai come qui io ho sentito la fraternità delle cose naturali cui un ritmo simile al nostro affatica. Queste linee semplici e ben definite, recise senza asprezza, nitide senza durezza: questi orizzonti non vasti e pure non chiusi, abbastanza ampi per dar l'idea dell'infinito e abbastanza costretti per non svelarne l'incanto pauroso: queste selve un po' uniformi ma di colpo avvicinate dalla linea netta dell'Alpe: queste vette che sono tra le più alte e pure sono tra le più agevoli: queste acque che cadono ma non rovinano: questo cielo in cui l'azzurro è quasi sempre animato da una nuvola vagante: tutto ciò innalza ma non impaura, dà il senso e l'idea di una armonia perspicua e chiara, fatta d'equilibrio e di sobrietà, come quella che, in altro genere e in più alto grado, il Taine vedeva nei paesi dell'antica Grecia e nelle colline intorno ad Atene.

E veramente, quelli che se ne curano son troppo pochi. Venirci, non basta. Bisogna far conoscere questi luoghi più ampiamente, per mezzo del giornale, della rivista, del volume; (e perchè non in un volume dell'*Italia artistica*?) studiarne le leggiadre opere d'arte e i paesi graziosi. In questo, gli stranieri ci possono ancora essere maestri. Essi sanno meglio di noi mettere in valore le poche loro bellezze naturali. È vero che ciò deve andar di pari passo con comunicazioni più sicure e più comode, e con alberghi più numerosi, e con case meglio abitabili. Ma il tutto sta nel cominciare. Quando la letteratura avrà fatto sapere a molti che vi sono cose belle da godere e da vedere senza andare oltre il confine o senza salire le Alpi, gli artisti e i poeti verranno più numerosi e la celebrazione naturalmente crescerà e si moltiplicherà. Giacchè qualche volta anche la letteratura può essere utile a qualche cosa....

Giuseppe Lipparini.

UN LOGICO DELLA MORTE

Carlo Michelstaedter

Il pensiero è stato più o meno sempre pessimista. Parlo del pensiero semplice e universale che è balenato all'uomo ogni volta che, levandosi dalle contingenze particolari e complicate dei suoi interessi momentanei — fossero pure interessi scientifici — si è domandato che fosse la vita e perchè fosse. Nello svalutarla sono concordi i poeti greci con Leopardi, Budda con Schopenhauer: le premesse che si risolvono nelle religioni consolanti non differiscono da quelle che negano il diritto a qualunque consolazione. Pensato nell'assoluto, il non essere appare più ragionevole, più buono dell'essere.

Il che non ha impedito per nulla alla vita, anche a quella degli uomini che si sono più accaniti a negarla, di continuare come ha potuto. Se qualche setta religiosa, con la promessa di una vita migliore — ma sempre di una vita — ha cercato di attuarsi nel suicidio collettivo, la filosofia più pessimista che abbia dimostrata la identità della vita e del dolore non ha persuaso alla doppia eliminazione chi non vi fosse già disposto da ragioni personalissime e spesso antifilosofiche. Riprova, se ce ne fosse bisogno, che di fatto le nostre vite individuali sono regolate da istinti, da sentimenti, errati quanto si vuole, ma indipendenti dalle convinzioni del pensiero raziocinante. Forse è vero quello che è stato detto: che non si uccidono se non gli ottimisti, coloro i quali, ostinati a credere bella e appetibile la vita in generale, si disperano che la loro vita particolare manchi di quelle soddisfazioni che credono riserbate agli altri, a tutti gli altri. Leopardi giovane, non ancora convinto che il dolore sia universale, è dubbioso di cessare nella morte volontaria la sua vita e il suo dolore; arrivato alla concezione del dolore universale e irreparabile, aspetta senza impazienza che la malattia lo distrugga a poco per volta. Schopenhauer, sano di corpo, continua ad argomentare sul *Weltschmerz* e muore vecchio, tranquillamente, più di molti ottimisti. Ingenuo chi si sdegna della apparente contraddizione.

Ma Carlo Michelstaedter, poco più che ventenne, maturato con straordinaria precocità il suo pensiero pessimista, persuaso di aver raggiunto con la meditazione l'ultimo termine della vita, la «consistenza» in mezzo all'eterno fluire delle cose labili, il «punto della salute», vi aggiunge il corollario materiale del suicidio. E noi che, anche dandogli ragione, continuiamo a vivere, impariamo a conoscerlo da due esili volumetti di scritti postumi (1)

***

Se egli non avesse esaurito così presto la sua volontà di vivere, potremmo ancora tentare di ribattere la sua logica requisitoria contro la vita. Dire anche a lui quello che la saggezza rassegnata può obiettare a tutte le argomentazioni del pessimismo, che, essendo pure la vita quella misera cosa che ad essi appare quando il velo dell'illusione si straccia, non è meno vero che l'animo umano è naturalmente portato a rammendare ogni volta il velo dell'illusione vitale; è capace di amarlo con il cuore, anche quando sa esattamente che esso è una pura illusione. Il pensiero ha il diritto di sdegnarsi di questo giuoco per cui l'uomo, già ammaestrato delle delusioni che inevitabilmente seguono alle sue illusioni, continua ad essere attratto da nuovi inganni: ha il diritto di rifiutarsi di correre nel ciclo chiuso delle speranze che si disfanno sul punto di essere raggiunte, per correre ancora dietro a nuovi miraggi non meno illusori. Ma il giuoco continua ad essere attraente sino in fondo, e forse, oltre ad ottenere così l'innegabile effetto di perpetuare la vita magari a dispetto

(1) *Scritti* di CARLO MICHELSTAEDTER. Vol. I. *Il dialogo della salute*, Poesie. - Vol. II. *La persuasione e la rettorica*, a cura di V. Arangio Ruiz. Genova, Formiggini, 1913.

dei viventi, procura ad essi anche un affinamento spirituale nell'esperienze successive che confermano la loro relativa vanità. Il destino dell'uomo è sempre il destino di Faust, che consuma ma non esaurisce la sua sete di vivere, e non sente di esser vissuto invano anche se in punto di morte una voce misteriosa gli mormora che tutta la realtà non è che un simbolo: e la verità che si nasconde sotto il simbolo egli non l'ha conosciuta, probabilmente non la conoscerà mai.

Ma la conclusione pratica che Carlo Michelstaedter ha tratta per sé dalla sua opera di pensatore ribatte in antecedenza le obiezioni relativamente consolatorie a cui anche un pessimista può porgere l'orecchio. Se egli si è ucciso, vuol dire che non solo tutte le possibili finalità che l'uomo si propone alla vita apparivano insufficienti al suo pensiero che le misurava nell'assoluto, ma che esse non erano più capaci di esercitare nessuna attrazione sul suo sentimento e sulla sua curiosità. Da che parte era l'insufficienza: nelle cose che non attraevano o nell'animo che non ne era attratto?

Nel *Dialogo della salute* in cui il pessimismo del Michelstaedter è meno filosofico, se si vuole, ma più aderente alla sua persona e perciò più rivelatore, egli dice che il piacere — la φιληψυχία, lo stimolo vitale insomma — è un Dio pudico che deve venire da sé, non cercato. Si ha ragione di supporre che questo giovane avesse la sventura — indipendente dalle sue convinzioni filosofiche — di sentire il vuoto dove gli uomini in genere sentono una pienezza, anche quando hanno saputo che è una pienezza illusoria. E le ragioni psicologiche della sua fine non vanno cercate nel suo ragionamento, ma in quello stato d'animo desolato, ignudo, da cui nascevano anche i suoi ragionamenti. Poiché è sempre vero che il pessimismo e l'ottimismo acquistano per noi una forza maggiore o minore di persuasione a seconda delle disposizioni momentanee del nostro sentimento: nuovo argomento, per chi preferisce il pessimismo, della indicibile miseria a cui soggiacciono anche le nostre facoltà superiori.

Ma quello che è notevole nel pessimismo compatto e coerente del Michelstaedter è la sua espressione fin da principio generale e impersonale. È un pessimismo subito maturo, subito filosofico, quasi punto lirico. Il che è straordinario in un giovane. Poiché anche chi è avviato al pessimismo vi arriva in gioventù attraverso una crisi in cui la persuasione che la vita non sia mai amabile è ancora combattuta dall'istinto normale che chiede alla vita i suoi doni; è questa la crisi drammatica che, rimanendo sempre un fatto individuale, incorporata per così dire nell'esperienza particolare di chi la soffre, può essere anche una fonte di ispirazione artistica. Invece nel Michelstaedter questa crisi è già quasi tutta superata quando egli comincia a scrivere. Nel suo scritto definitivo *La persuasione e la rettorica* tutto il suo dolore individuale pudicamente si cela dietro le argomentazioni filosofiche e astratte; ma anche nel *Dialogo della salute*, che è più commosso, raramente la voce della disperazione erompe aperta. Egli contempla l'oscurità che ha trovata sotto la luce dell'illusione, ma non impreca, non si sdegna contro la natura come il Leopardi. Il suo sdegno — ma sempre contenuto, raziocinante — è piuttosto contro la società. La società è per lui la grande rettorica, cioè la sostituzione di piccoli non-valori provvisori ai grandi valori — o non-valori — assoluti. « La vita s'incarica di stordirli. L'essere vivi si fa un'abitudine. Le cose che non attraggono non si guardano più, le altre sono strettamente concatenate. La trama si fa uguale — il bambino si fa uomo. Le ore degli spaventi sono ridotte al sordo continuo misurato dolore che stilla sotto a tutte le cose. Ma quando per ragioni che non stanno in loro, il tessuto della trama si solleva, anche gli uomini conoscono le spaventevoli soste. Li visitano i sogni nel sonno — quando rilassato l'organismo vive l'oscuro dolore delle singole determinazioni impotenti ognuna per sé di fronte a ogni contingenza, per cui, fatta più sottile la trama dell'illusione, più minacciosa appare l'oscurità ».

Cito questa pagina anche per mostrare come questo giovanissimo sapesse scrivere con una maschia fermezza di stile. La precocissima maturità del suo spirito è dovunque evidente. Spirito naturalmente più filosofico che artistico, così filosofico da non poter vivere se non nell'assoluto.

Il dramma che si svolge nei ragionamenti di questi due volumetti è, in sostanza, un altro dramma di un altro ricercatore dell'assoluto. Egli si sente schiavo nella società e nella storia, casuali, contingenti, mai ferme e mai compiute. Il suo spirito cerca un punto in cui l'essere non sia più, come è, un divenire, qualche cosa che vive morendo e rinascendo continuamente, ma una consistenza, una compiutezza. Sente che il tempo gli sfugge, sfuggono i termini dei singoli appetiti vitali; si sdegna che gli uomini si contentino di tutte le piccole finalità provvisorie, momenti anch'essi dell'universo indefinito che è e non è. Egli aspira ad uscire da questa « continua deficienza ». La persuasione che egli vuole sostituire alla comune rettorica è la via per impadronirsi di una vita che stia a sé, libera dalle infinite dipendenze della società, delle simpatie, delle antipatie, di tutto ciò che è labile, una vita nell'assoluto dunque. « Chi vuol avere un attimo solo *sua* la sua vita, esser un attimo solo persuaso di ciò che fa, deve impossessarsi del presente, *vedere ogni presente come l'ultimo*, come se fosse certa dopo la morte. A chi ha la sua vita nel presente la morte nulla toglie, poiché niente in lui chiede più di continuare; niente è in lui per la paura della morte, niente è così perché così è dato a lui dalla nascita come necessario alla vita. E la morte non toglie che ciò che è nato ».

In questo assoluto nichilista convengono e concludono tutti e due gli scritti. Qui è per il Michelstaedter la salute. « La salute è di quello che *consiste*; che il proprio bisogno la propria fame lascia fluire attraverso a sé e *consiste*. Non ha niente da difendere dagli altri e niente da chieder loro, poiché per lui non c'è futuro, ché nulla aspetta ».

Conclusione impeccabilmente logica di chi vuole sottrarsi al comune destino per cui la vita è invece una serie di aspettazioni, ed ogni suo momento un passaggio tra un po' di passato morto e un po' di futuro ancora non nato. Ma è una conclusione che non aderisce alla realtà — sia pure questa realtà la più vana illusione — dell'esistere come uomini, cioè come corpi, e magari anime, organizzate. Per sfuggire agli atti che gli uomini compiono per timore della morte, si cade inesorabilmente nella morte.

Nelle meditazioni sempre più chiuse per stringere in sé l'infinito assoluto, Carlo Michelstaedter è arrivato un giorno, assai presto, alla persuasione di essersi liberato, di aver fatta la sua vita, « di vedere ogni presente come l'ultimo ». Avrebbe potuto vivere ancora? Certo: una salvazione avrebbe potuto venire a lui da qualunque piccola cosa che lo avesse distratto, che gli si fosse offerta come desiderabile in un futuro; il suo cuore avrebbe potuto contraddire al suo pensiero e ricreargli praticamente l'illusione vitale. È un segno della sua giovinezza il non aver accettato la contraddizione: era troppo presto perché egli avesse vinto la crisi comune per cui ci si adatta a vivere anche quando ci siamo accorti che la vita non è quella che abbiamo sognata nell'adolescenza rivelatrice. I cerchi dell'assoluto si stringevano sempre più intorno a lui come quelli di un gorgo che si apre nel mare: e colui che aveva voluto essere come l'oceano, infinito tra le cose finite, è stato assorbito dal gorgo della morte.

***

Così egli si è ucciso, non tanto per aver negato la vita, quanto per aver voluto affermare a suo modo la sua vita. La volontà di esistere, di affermare la propria individualità, più degli altri, in modo più completo, culmina in un atto di distruzione. In certo senso il pessimismo non è colpevole di questo suicidio che è in fin dei conti un suicidio filosoficamente romantico. Il motore primo di tutti i ragionamenti di Carlo Michelstaedter è un'esasperazione dell'individuo, uno sforzo disperato per superare i limiti angusti a cui anche le individualità più possenti sono costrette dalla società, dalla tradizione, dal tempo, dall'infinito. Il pessimismo che può essere fonte di rassegnazione e di serenità è qui, non ostante la freddezza del suo argomentare filosofico, un atto di ribellione disperata. La sua estrema logicità è la prova della sua illogicità; poiché la vita non è logica, e non è questa la sua peggiore deficienza. Ma come il suicidio di Carlo Michelstaedter dovrà essere tenuto presente a chi studierà le crisi, qualche volta mortali, della giovinezza, i suoi due scritti filosofici non saranno dimenticati da chi farà la storia del pensiero pessimistico, dunque di quasi tutto il pensiero umano.

Giulio Caprin.

Le cronache di F. Papafava

Anche a non conoscere intimamente il conte Francesco Papafava de' Carraresi di Padova, bastava aver trascorso con lui qualche ora di amichevole conversazione, bastava aver avuto l'occasione di far cader con lui il discorso su qualcuno dei casi della vita sociale e politica quotidiana o su qualcuna delle sue letture per rimaner sorpresi della curiosità inesauribile del suo ingegno, della feconda e originale ricchezza della sua intelligenza, del suo umorismo bonario ed insieme acutissimo e peculiarissimo che giungeva quasi senza addarsene al fondo talvolta piuttosto melanconico talvolta decisamente risibile della verità. Se poi vi inoltravate con lui nella discussione delle sue stesse idee e vi provavate a contrastarlo o v'accendevate con lui a cercare altri aspetti ed altri esempi di verità oltre a quelli che egli vedeva e sentiva, allora v'avveniva di trovarvi d'innanzi ad una cosa anche più singolare nel nostro tempo, d'innanzi ad una coscienza diritta e salda, d'una moralità così ansiosa e così fresca e impregnata d'un così pratico e sano idealismo e d'una così decisa ed assoluta volontà di bene che il suo pensiero riusciva ad essere in voi sprone e purificazione, libertà e vita.

Francesco Papafava era questo soprattutto: un uomo libero e un uomo vivo. Era asceso, puro e semplice, dalla sua tradizione aristocratica e prendeva dal suo cuore più che dalla sua tradizione le ragioni del suo vivere e del suo pensare. Non si credeva foggiato dalla sua casta e dalla sua ricchezza materiale, ma ambiva a conoscersi e a plasmarsi nella realtà vibrante intorno a lui, e ad uscire dal suo mondo per entrare e stare nel più vasto mondo ove gli eterni antagonismi delle idee e delle fortune, delle classi e dei programmi compongono sempre rinnovati atteggiamenti sociali, sforzandosi ad un progresso indefinito, ma infinito. Libero da ogni consorteria e da ogni non ragionevolmente giustificato dogmatismo, egli al progresso credeva con amore e lo accettava senza paure poiché s'era abituato a considerare necessario, non già il trionfo d'una casta e d'una ricchezza su tutte le altre caste e le altre ricchezze, ma il trionfo di tutte le caste e di tutte le ricchezze su dall'opera del tumultuante lavoro comune. Era, francamente, pel popolo, pel popolo inteso nel senso più vasto e più nobile della parola. Anelava per le classi medie e minori, angosciate da una crisi ch'egli sentiva dolorosa, ad un benessere raggiunto contro tutte le ingiuste dominazioni, le crudeli sperequazioni. Era per dar liberi gli sbocchi a tutte le correnti dell'attività popolare là dove queste correnti urgono contro gli ostacoli dei protezionismi di consorterie e di clientele per irrompere vigorosamente e pacificamente ad un'esistenza più riposata, più compensata, più dignitosa — più umana. Ed egli stesso studiava e pensava senza tregua e senza albagia per scendere a fondo dei movimenti sociali che vedeva disegnarsi intorno a lui e risalire con piena consapevolezza queste correnti popolari e veder chiaro nei gorghi delle competizioni delle classi e dei partiti. Un frutto delle sue meditazioni, delle sue impressioni, dei suoi studi lo si poteva trovare ed apprezzare nelle cronache politiche che egli per dieci anni andò scrivendo per il *Giornale degli Economisti*, cronache serbanti la bonarietà e l'originalità, l'acume e l'umorismo della sua parola e che oggi in due volumi della casa Laterza (1) gli amici di lui han raccolto per mostrare che Francesco Papafava, così immaturamente strappato al nostro amore, fu davvero uno dei più originali osservatori ed uno dei più puri scrittori di sociologia e di politica che abbiano seguito le lotte interne della nuova Italia.

***

Gli anni della vita italiana dal 1899 al 1909 furono ambigui e torbidi, sconvolti da ribellioni popolari e da tentativi d'ottusa reazione, nati anzi dalla rivolta e dalla reazione che eran parse per un attimo far barcollare le fondamenta dello Stato; anni pieni di speranze e di sconforti, di organizzazioni popolari e di scompigli conservatori, anni di buone seminagioni idealistiche e di putridi scandali, troppo vicini a noi perché sia lecito ricordare le crisi che li tormentarono e che ancora in tanta parte ci tormentano. Il Papafava non fu tra gli smarriti, né tra i retrivi. Egli vide chiaro per quale schiera parteggiare e vi si iscrisse idealmente e praticamente con candida lealtà: fu radicale, in favore d'ogni tentativo per curare i mali sociali nelle loro radici profonde, fu liberale contro ogni tentativo reazionario che volesse imporre ciecamente una tirannia consortesca, militare, burocratica, monopolistica alle rigogliose e impazienti e dolenti energie della nazione.

Uomo di studi economici e sociologici, non s'appagò di vacue logomachie: affrontò e sfidò liberalmente non le parole vaneggianti, ma le questioni vive: la questione tributaria, la questione doganale, la questione del Mezzogiorno. Abbracciare e risolvere nel senso democratico e nel senso liberista questi vasti problemi connessi con le vere fondamenta della vita del paese gli parve il più utile e più ben inteso nazionalismo. Contro i conservatori che non sanno altro conservare che l'immane peso dei balzelli sulle classi lavoratrici, che l'immane ostacolo dei dazi sul grano e sulle derrate di prima necessità alle frontiere più frequenti della vita e delle industrie, contro questi conservatori amanti di conservare le inquisizioni e gli stati d'assedio, gli affarismi e i compromessi, egli fu con i partiti popolari, anche col blocco dei partiti popolari, cui sperò affidata una missione sollevatrice e purificatrice delle leggi e dei costumi del paese. Fu per una Italia prima di tutto preparata internamente, così, alle sue ascensioni future, preparata aiutando il suo popolo ad ascendere su dagli impacci e gli imbrogli dei monopoli politici ed industriali, per un'Italia che si raccogliesse nel suo libero lavoro ad accrescere le sue forze vere e durevoli, e le spese militari gli parvero sulle prime su larga scala economizzabili e le imprese espansionistiche gli parvero sulle prime solo degne di folli e di retori. Si corresse poi e più volte senza abbandonar mai, però, i cardini essenziali della sua fede nel liberismo e nella necessaria salute della patria riposta nelle più pure e spontanee forze popolari. Si corresse perché da un lato i partiti del popolo gli parvero troppo spesso dimenticare la loro finalità e la loro natura, dall'altra perché sentì sempre più chiaro nella coscienza disegnarglisi il concetto d'una libertà popolare che servisse e salvasse una dignità non boriosamente, ma seriamente e serenamente nazionale; si corresse infine pel temperamento stesso del suo spirito e del suo animo, i quali impossibilitati a irrigidirsi in un partito solo e tanto meno in un partito preso, lo costrinsero sempre a cercare il comun bene dove e come era possibile trovarlo. Egli avrebbe preso a braccio chiunque avesse voluto accompagnarsi a lui a far qualche cosa pel progresso del paese, pel risorgimento economico, sociale e morale del paese, a qualunque partito appartenesse. I partiti erano per lui un mezzo, non un fine. Tutto era un mezzo e doveva essere un mezzo per raggiungere il fine della libertà, il supremo bene della patria, tutto, come la monarchia pel suo radicalismo. Contro le camorre d'ogni genere e d'ogni luogo egli sarebbe andato oggi a braccio col re, domani al braccio dei repubblicani, posdomani a quello dei moderati. Dilettantismo? Girellismo? No, semplicemente volontà di risolvere i problemi veri e di risolverli con l'unica soluzione che a lui pareva possibile: quella di liberare il popolo, l'Italia, dalle leggi dannose, dalle imposte affamatrici, dalle mafie corroditrici e avviarla verso una vera libertà di movimento e di pensiero. Riforme, voleva anche lui: ma riforme profonde e solide, radicali nel senso netto e schietto della parola e a queste riforme voleva tutto sottoposto, anche la politica estera, anche le alleanze, anche la politica coloniale, anche le spese militari.

Nessun bisogno della vita nazionale lo lasciava indifferente e i bisogni veri sapeva vederli e additarli con franchezza, fossero o non fossero mali del protezionismo e del conservatorismo. E aveva una schiettezza candida sino alla crudeltà, un modo così preciso e totale di dire il vero ammantandosi di modestia che faceva non soltanto sorridere, ma pensare. Rilucendo d'una sola fiamma chiara talvolta la sua parola scottava a fondo. Mi ricordo tra le altre una sua pagina sulla questione del Nord e del Sud, su settentrione e mezzogiorno e relativa camorra del Mezzogiorno nel pensiero del settentrione. Il Papafava, settentrionale, non si sgomentava a parlar di camorre, ma conosceva anche le settentrionali. « Per esempio — scriveva — la mafia aristocratica, la nobile camorra degli agrari, che ruba sul pane del popolo più di duecento milioni all'anno, è essa composta esclusivamente di latifondisti meridionali? Parecchio grano protezionista verdeggia sotto la neve anche in queste morali lombardo-venete pianure. Quando il Nord patriota, progressista, morale od industriale fece rompere nel 1887 il trattato di commercio con la Francia, rovinando la viticultura delle Puglie chi ha sopportato il fardello dell'unione nazionale? Son tutti meridionali i grossi azionisti protezionisti di Terni? E Genova, centro dei premi alla marina mercantile, è in Sicilia? E tra i fabbricatori di zucchero.... non c'è per caso qualcuno dell'Italia settentrionale e centrale? Eh! certo le mafie nordiche non assassinano nessuno: non siamo mica così ingenui. Ci siamo accontentati di mandare in gattabuia un certo numero di cittadini che ci davano noia, ma ciò abbiamo fatto se non propriamente in via legale, sempre però per mezzo del governo e dell'esercito, da gentiluomini, da gente educata, da gente morale come siamo. Impari dunque il Mezzogiorno come si fa ad esser civili e progressisti! Laggiù, siete ancora alla scuola elementare della mafia e della camorra; noi siamo da un pezzo all'Università ».

(1) *Dieci anni di vita italiana*. Cronache di Francesco Papafava (1899-1909). Bari, Laterza, 1913.

***

Chi prima d'accingersi a scorrere questi densi volumi composti degli articoli del Papafava pensasse di trovare in lui un sovversivo trafelato e scapigliato pel solo fatto che parla anch'egli di camorre e di mafie e che vien presentato come un popolare anche bloccardo, s'ingannerebbe assai. Le pagine di questi volumi sono piene, anche più di quella che ho citata, di buon gusto e di buon senso, di finezza aristocratica e di artistico garbo. Vi scintilla l'argento vivo d'un pensiero ch'è stato battuto ed affinato sulle incudini di una coscienza nutrita di buoni studi. Vi gorgoglia un'ironia che si nasconde sotto i lembi delle frasi, meglio ancora che non si riveli aperta nella esplicita affermazione, un'ironia che non corrode, ma corrobora, che non distrugge nello stesso lettore il buon proposito e non scalza il buon senso, ma li trattiene e li vivifica. Trattando gli argomenti più disparati, il Papafava sa inoltre variare in tal modo la sua stessa versatilità, che voi lo seguite con piacere nelle sue cronache anche se non andate in cerca di documenti e di rievocazioni, ma siete intento solo a scoprire accanto agli ideali del sociologo o del politico, la penetrante forza d'acume e la vivida agilità di stile dello scrittore. L'ingegno del Papafava brilla a fronte o a fondo d'ogni argomento e d'ogni evento, anche in quelli che sembrerebbero più lontani dai suoi studi specifici, dai suoi programmi economici. Prendete, per dirne una, le pagine in cui il Papafava s'intrattiene sul movimento modernista religioso, sul cattolicismo liberale. Avrete uno dei più chiari esempi della sua finezza e della sua penetrazione anche quando si tratta di scrutar la portata di fenomeni del mondo morale e intellettuale. Pochi in Italia hanno fatto, e con così brevi parole, una psicologia della mentalità modernista e una definizione dell'atmosfera che il movimento modernista ha creato nella chiesa e fuori, tanto riuscite. Potrete non esser d'accordo con lui nel rispetto ch'egli si sente portato ad avere per i modernisti e negli accenni ch'egli fa alla possibilità di un cattolicismo liberale più duttile ed evoluzionista, ma non potrete non apprezzare la giustezza delle sue osservazioni, per esempio, sull'azione anche lenta ed inconsapevole onde il modernismo varia la mentalità ortodossa, che si modernizza senza accorgersene....

In genere potrete anche essere in disaccordo col Papafava; non potrete sottrarvi mai al fascino ch'emana dalle sue pagine. Esse si leggono con un piacere veramente squisito anche se non ci si interessa di grani e di zuccheri, di dazi e di sgravi, di scioperi e di partiti. Vi domina una così profonda simpatia umana, una così verace sincerità e originalità intellettuale, un così saldo e forte amor di patria che questi libri, impresi a leggere, non s'abbandonano e persuadono che non sia vana la speranza che il Papafava abbia a rimanere, non solo nella memoria inconsolabile degli amici, ma nelle scarse file dei nostri scrittori di politica più suggestivi e più audaci.

Aldo Sorani.

MARGINALIA

★ **Bianco e nero a Pistoia.** — La Famiglia Artistica di Pistoia ha organizzato una prima mostra di incisioni e di disegni in tre modestissime stanzette terrene, assai infelici; ma il contenuto ne è ottimo, perché hanno risposto all'appello non solo i più noti acquafortisti di Toscana quali Emilio Mazzoni-Zarini con un gustosissimo *Arno a San Niccolò* largo di visione e quasi panoramico, e con un *Traghetto sul Canal Grande* simpatico di taglio e mirabile di fattura; ma anche artisti che si erano un po' ritirati in disparte, quali Giovanni Costetti ed Adolfo De Karolis. Questi espone dieci delle sue ormai celebri xilografie di bel carattere decorativo e interessantissime per la loro tecnica; una specialmente, intitolata *La sera*, a cinque colori, offre una robusta abruzzese che muove ritmicamente lungo la spiaggia, sullo sfondo di una gran vela, in una dolce e delicata armonia di grigi, di gialli tenui e di rossi sommessi. Seguono lui, ma originalmente, Gino Barbieri con alcune di quelle sue stampe in legno già ammirate quest'anno alla *Promotrice* e nelle quali, pur ricollegandosi alla nostra gloriosa tradizione cinquecentesca, sa far cosa nuova; e Ferruccio Pasqui, non ancora però del tutto libero dalla imitazione.

Giovanni Costetti espone poi alcuni di quei ritratti disegnati aristocraticamente e appena coloriti, e alcuni di quei suggestivi tocchi in penna che una volta ispirarono la musa di Giuseppe Antonio Borgese; ed espone pure delle acqueforti, ora larghe e spedite di segno a rappresentare scene tumultuose, ora invece tratteggiate quasi duramente, rigidamente, con un aspro contrasto di ombre e di luci che fa ricordare alcuni dei pezzi più celebri di Rembrandt. Mentre Romeo Costetti, con alcune di quelle sue tumultuose monotipie colorate, con altre che in una sola tinta rievocano felicemente qualche delizioso cantuccio della nostra campagna, offre alcune acqueforti tra le quali ne ricordo una a colori con una stiratrice vestita di rosso e un fazzoletto azzurrognolo in capo, d'un piacevolissimo effetto cromatico, ed una ad una sola tinta, con un gruppo di battitori solenni e grandiosi come in una tela del Millet.

La scuola fiorentina dell'acquaforte è al completo, col maestro suo Celestino Celestini, con lo Zoccoli, il Chiappelli, il Rossi, la Morici, il Lotti che poco espongono di nuovo.

Tra i disegni, oltre ad uno del Chiappelli eseguito per l'acquaforte della *Tortona*, largo di taglio e di fattura ne espone dei suoi bellissimi Emilio Notte, che in due sobriamente coloriti, la *Civetta* e *Civettina*, accentua una certa sua tendenza alla satira dolorosa, o perversa, al ghigno macabro o al sorriso maligno, mentre un suo nudo di donna dai piani squadrati e decisi sembra un saggio ed onesto applicazione di nuove teorie.

N. T.

★ **Un dimenticato santuario spagnolo.** — È il santuario di Nostra Signora della Guadalupa e il *Times* lo rievoca in un interessante articolo. La leggenda della Guadalupa data dal secolo XIV e narra che mentre un giovane di nome Gil faceva pascolare sur una collina il suo bestiame, scoprì sotto terra una statua della Vergine. Il santuario fu costruito sul luogo in cui la statua, che fu detta poi miracolosa, era stata dissepolta, e la tradizione riferisce che questa Vergine era stata data da San Gregorio il Grande a San Leandro vescovo di Siviglia, quando questi era andato a visitare Costantinopoli. Venerata per anni ed anni in Siviglia, la statua sarebbe stata sotterrata da pie mani al tempo dell'invasione degli arabi in Andalusia e la sua ricomparsa alla vigilia della grande vittoria di Salado, ottenuta da Don Alfonso XI di Castiglia sopra i Mori, ne fu ritenuta come un propizio segno celeste. Il re attribuì la sua vittoria a Nostra Signora della Guadalupa e le manifestazioni devote che ne seguirono fecero sì che il santuario fosse affidato alle cure dell'Ordine dei Gerolamiti, i quali vi costruirono intorno monastero ed edifizi vari. La statua della Vergine fu posta sull'altar maggiore della chiesa gotica dove continuò a ricevere l'adorazione generale non solo del popolo, ma di molti artisti che vennero ad istoriare e ad ornare il santuario, artisti come il Zurbaran le cui pitture sono una delle sue principali attrattive. Tredici monarchi di Castiglia, cinque re del Portogallo, e quattro imperatori di Germania si contano tra i visitatori del santuario che si gloria di molti ricordi e di molti amuleti storici. Filippo II e Don Sebastiano del Portogallo pregarono qui alla vigilia del disastro di Alcazarquivir. Il santuario conserva come reliquia di Fernando Cortes uno scorpione d'oro, smalto e smeraldi che contiene il rettile che con un suo morso condusse quasi a morte il grande uomo nel Messico. Tra le reliquie sono anche la lanterna che Don Giovanni d'Austria prese a Lepanto dalla nave ammiraglia dei turchi, i tre capelli della chioma di Gesù offerti alla Madonna della Guadalupa da Cesare Borgia, le chiavi di Belgrado e di Temesvar in Ungheria appese dinanzi all'altar maggiore illuminato giorno e notte da ottantacinque lampade d'argento. Il santuario per più di due secoli non solo attirò pellegrinaggi numerosissimi come Santiago di Compostella, ma fu un centro della civiltà spagnola dove trionfarono anche le arti e la cultura. La biblioteca e la scuola di medicina del monastero furono famose. Gli artisti e gli scienziati che vi si educarono ne sparsero il nome in tutta la Spagna. Pur troppo delle ricchezze che il santuario conservava resta ben misera cosa; ma nel *tesoro* della Vergine si conserva una magnifica collezione di vestiti gotici e del Rinascimento che non teme rivali nelle collezioni consimili dell'Escurial e di Toledo. Inoltre, più di trenta corali alluminati vi si conservano ancora e sono tra i più belli conosciuti. Ma tutti gli ornamenti preziosi sono stati depredati quando gli ordini religiosi furono cacciati di Spagna, e così sono interamente scomparsi gli archivi e la biblioteca del monastero.

★ **Lamartine parlamentare.** — Gli abitanti del comune di Bergues inaugureranno il 15 settembre un monumento a Lamartine, e poiché furono proprio gli abitanti di Bergues che aprirono per la prima volta al poeta le porte del Palazzo Borbone, il senatore Louis Martin coglie l'occasione per illustrarne nel *Journal* la vita parlamentare. L'elezione di Bergues consolò Lamartine di una piccola serie di sconfitte elettorali. L'istinto politico s'era svegliato nel poeta durante il suo viaggio in Oriente. Nelle montagne del Libano egli incontrò lady Esther Stanhope, la nipote di Pitt, che senza conoscerlo, senza mai aver ascoltato il suo nome, lo salutò poeta e gli predisse nello stesso tempo un grande avvenire nella politica francese. Eletto deputato, Lamartine non vide l'ora di salire alla tribuna. Egli credeva di riuscir subito a dominare l'assemblea, come si credeva un dominatore di folle. Scriveva infatti ad un amico, il De Virieu: « Ho l'istinto delle masse: ecco la mia sola virtù politica. Sento ciò che esse sentono e ciò ch'esse stan per fare anche quando tacciono ». Il primo discorso che egli pronunciò fu un discorso

colla questione d'Oriente il 4 gennaio 1854. Fu un discorso retorico, con passi smaglianti, ma sembrò troppo freddo, troppo imparato a memoria. Le parole « di porpora e d'oro » gli cadevano lentamente dalle labbra e, sedotto dalle idee generali piuttosto che dalle realtà particolari, egli fu superiore all'assemblea in questo senso che non riuscì a farsi comprendere del tutto e a vincerla. Ma non bisogna credere che il poeta alla Camera si mostrasse soltanto un idealista ed un sognatore. Vide sicuro e lontano anche in fatto di problemi pratici. Tutti sanno che Thiers, spirito positivo, non credeva all'avvenire delle ferrovie; Lamartine, il sognatore, seppe, invece, prevederne tutta l'importanza. Cosa notevole: la parola del Lamartine, ampia, sonora, maestosa in tutti i grandi dibattiti, diventa sobria, precisa ogni volta che si tratta di affari. Nella questione ferroviaria ha avversari come il Thiers e l'Arago e non resta loro inferiore. Sulla conversione della rendita parla con la chiarezza d'un esperto finanziere. Il suo sguardo d'aquila penetra lontano nell'avvenire. « Un giorno può e deve venire — dice egli — in cui tra la Russia e noi non ci sarà più alcuna separazione e in cui le nostre flotte si uniranno per equilibrare i mari ». Un suo discorso profetico fu quello sul ritorno delle ceneri di Napoleone I, discorso in cui dinanzi alla monarchia che si credeva eterna, egli pronosticò il ritorno dell'impero, ritorno che ebbe luogo dodici anni dopo. Ancora: sono importantissimi i suoi discorsi sulle fortificazioni di Parigi. Si potrebbero dir scritti dopo il 1871. Nè è da dimenticare che Lamartine fu favorevole al suffragio universale. « Le leggi elettorali — egli ebbe a dire una volta — sono in qualche modo le dinastie della sovranità nazionale ».

★ Il fratello di Diderot. — Didier-Pierre Diderot, grand'arcidiacono e fondatore delle scuole cristiane di Langres, era un gran buon uomo, un gran brav'uomo. Fu fratello del famoso Diderot, ma non dal fratello soltanto deve ricevere tutta la gloria. Settimo figlio di un coltellinaio di Langres, aveva fatto buoni studi, come il fratello, a scuola dai gesuiti, ed anzi aveva consacrato tre anni ad un corso di studi filosofici e scientifici terminato brillantemente sostenendo dinanzi al fior fiore intellettuale della sua città varie tesi di logica, di morale, di metafisica ed anche di pneumatologia. S'indovina che il giovane studioso nella sua tesi di pneumatologia affermò, contro i fisici eruditi della dottrina di Pascal, che il moto non esiste e che la « materia sottile » di Descartes basta a spiegare certi fenomeni. Dopo questi studi Pierre-Didier entrò nel seminario di Langres, non senza prima esser venuto a studiare il diritto canonico ed esser stato ordinato prete a Parigi. Nella sua città natale ricevette successivamente le cariche di segretario vescovile e di promotore generale dell'« Ufficio ecclesiastico », di canonico e poi di grande arcidiacono, dopo di che morì placidamente il 17 novembre 1787 all'età di sessantacinque anni ed otto mesi. Ma quali furono i suoi rapporti col grande fratello? Anche prima che fosse ordinato prete — risponde lo Strowski nei *Débats* — il Diderot gli aveva dedicato la traduzione del *Saggio sul merito e la virtù* del « deista » Shaftesbury. Diderot voleva dare una lezione di tolleranza, come allora si diceva, al fratello minore un po' troppo ardente? Il fratello non si adirò affatto e continuò a dir messa e ad esser pieno di buoni spiriti fraterni. In questo si rivela tutta la sua bontà. Tuttavia il fratello maggiore s'ostinava ad attaccare con una passione che cresceva sempre la religione alla quale il buon abate s'era consacrato. E chi lo crederebbe? Poco mancò che l'abate trionfasse. È più abile la dolcezza che la violenza. Dopo la morte del coltellinaio di Langres i due fratelli si divisero l'eredità e invece di azzannarsi l'un l'altro sentirono stringersi i loro legami di fraternità e d'amicizia tanto che l'abate riuscì un giorno a strappare al fratello la promessa ch'egli non avrebbe più scritto niente contro la religione. Ma il prete fu troppo esigente. Giunse fino a chiedere, incoraggiato dal primo successo, una ritrattazione completa e solenne. Allora il buon accordo cessò. Lo si vide quando la città di Langres domandò al Diderot il suo busto per porlo in una sala municipale. Ci fu per l'occasione un banchetto luculliano; ma l'abate Diderot rifiutò di intervenirvi. In compenso, andò con una scusa in municipio per poter veder il busto fraterno e cominciò a piangere e a pregare per la salvezza dell'anima del filosofo e forse in memoria di lui fondò le sue scuole per i fanciulli poveri.

★ Le malattie del Maupassant. — Maupassant era bello e forte, ma l'apparenza non poteva ingannare. Lo scrittore soffriva; era ammalato. Una sua ospite ebbe a dire un giorno: « In casa di Maupassant c'è sempre odor d'etere ». Egli stesso scrive: « Ho in certi momenti delle percezioni così nette dell'inutilità di tutto, della cattiveria incosciente della creazione, del vuoto dell'avvenire, qualunque abbia ad essere, che mi sento venire una triste indifferenza per tutto, e vorrei soltanto restar tranquillo, tranquillo in un angolo, senza speranze e senza arrabbiature.. Mi dico ogni sera, come Sant'Agostino: " ancora un giorno trascorso " e i giorni mi sembrano lunghi, lunghi e tristi.... ». La causa generale delle sofferenze del Maupassant è nota. Il grande novellatore deve esser posto nella categoria degli « epilettizzanti », una specie di ammalati nei quali l'auto-intossicazione naturale sviluppa fenomeni psichici e sensoriali epilettici. Nel Maupassant riscontriamo infatti — scrive il dottore Pillet nella rivista *Asculape* — una delle manifestazioni più caratteristiche degli « epilettizzanti »: l'emicrania continua. I suoi famigliari, i suoi domestici constatano la frequenza e l'acutezza delle sue crisi emicraniche. « L'emicrania, l'orribile male — scrive il Maupassant stesso in *Sur l'eau* —, l'emicrania che tortura come non può farlo alcun altro supplizio, che spezza la testa, rende pazzo, fa smarrire le idee e disperde la memoria come polvere al vento, l'emicrania mi aveva preso e dovetti stendermi nella mia cuccetta con un flacone d'etere alle narici. Per dieci ore dovetti soffrire questo supplizio contro il quale non v'è rimedio... ». L'eredità del Maupassant era dolorosa. Suo padre aveva condotto un'esistenza dissoluta. Sua madre, intelligente e colta, soffrì tutta la vita di disturbi nervosi. Il fratello, a trentaquattro anni, come Guido, morì d'una paralisi generale.. Già a quindici anni Maupassant è colpito da debolezza nervosa. All'uscita del liceo, s'arruola nell'esercito al tempo della guerra franco-tedesca. Viene poi a Parigi nel 1871 impiegato al ministero della marina. Ecco il successo di *Boule-de-Suif*, egli lascia il ministero e si lancia a capofitto nel lavoro e nei violenti piaceri. A trent'anni si trova affranto, sfinito. Scrive alla madre. « Mi sento così perduto, così isolato, così demoralizzato che sono obbligato a venirti a chiedere qualche buona lettera. Corro dei momenti di abbattimento così completi che non so più dove andarmi a gettare ». Beve della cocaina, dell'etere, dell'*haschich*. Aveva un aspetto fisico eccellente che nascondeva emicranie violente, disturbi nervosi, un carattere allegro, ma a scoppi su uno sfondo dominante di malinconia e di tare psichiche. Soffre d'insonnia, di dolori di testa, di male agli occhi, mentre scrive dal 1880 al 1890 le sue opere migliori. Il disturbo oftalmico gli impedisce di lavorare la sera giunge sino alla paralisi dell'occhio. Da qui gli accessi di misantropia e le sue ciniche stranezze. Si dice che un giorno si facesse portare un pezzo di carne umana tolta da un cadavere che aveva subito l'autopsia e lo mangiasse. Perciò soleva dire che la carne umana è insipida....

★ Un personaggio di Eugenio Sue. — Secondo il *Gaulois* l'autore dei *Misteri di Parigi* avrebbe ritratto nel personaggio del suo famoso romanzo chiamato il conte Rodolfo semplicemente il conte Rodolfo Apponyi, cugino dell'ambasciatore d'Austria a Parigi, notissimo nella metropoli francese come uomo di rara nobiltà e di rara eleganza. Dovunque ricercato, dovunque bene accolto, indispensabile in ogni festa, in ogni ballo, egli divenne presto il *dandy* favorito, colui al quale anche i personaggi imparentati colle famiglie regnanti concedono un'intimità lusinghiera. Avrebbe egli potuto sfuggire all'osservazione d'un romanziere, d'uno scrittore come il Sue, desideroso di dipingere i costumi del suo tempo? No davvero. Un conte Rodolfo stava bene nei *Misteri di Parigi*, ed Eugenio Sue non mancò di mettercelo. Non v'ha dubbio intanto ch'egli dovette conoscere il suo modello. Nel secondo volume del giornale del conte Rodolfo Apponyi il nobile signore austriaco narra d'una serata da lui trascorsa in casa della marchesa della Bourdonnaye e tratteggia alcuni profili di letterati incontrativi: « Quel grosso omaccio dalla figura volgare è Balzac e l'altro non più alto di lui, con i capelli castani e un viso tondo e fresco, è Giulio Janin. Quello che parla con la padrona di casa, di statura media, dal viso ripieno che non sa cosa farsene delle braccia e delle gambe che pare gli sembrino superflue, è Victor Hugo. Quell'altro dal viso rosso con i capelli al vento che sembra un elegante mancato, che parla a voce troppo alta e ride molto dei suoi motti, è il signor di Salvandy: egli è in conversazione in questo momento con Eugenio Sue che non fa cattiva figura con la sua barba a collana e i suoi capelli nerissimi... » È evidente che il romanziere non è troppo dispiaciuto all'elegantissimo *dandy* e il *dandy* da parte sua dovette piacere al romanziere. Una diecina d'anni dopo questo primo incontro, Eugenio Sue faceva circolare attraverso il formidabile intrigo dei *Misteri di Parigi* il seducente principe Rodolfo di Gerolstein che, come il conte Rodolfo, giovane, bello, vigoroso, capace di ballare tutta una notte, di cacciare tutta una giornata, trova in tutte le società ammiratori ed ammiratrici. Senza dubbio la copia è migliore dell'originale perchè l'originale doveva essere idealizzato per i bisogni dell'appendice. Ma nell'eroe si ritrovano i lineamenti fisici e morali del giovane signore austriaco di cui i salotti si disputavano la simpatia. Si può obiettare a questa identificazione che il conte Apponyi, il vero Rodolfo, non è mai sceso in quei bassifondi e in quelle bettole in cui scendeva l'eroe di Eugenio Sue. Ma, chi sa? È vero che il conte Apponyi non parla nel suo giornale d'aver visitato bassifondi e trivii, ma non dobbiamo dimenticare che il suo giornale non è una confessione intera e completa della sua vita ed è stato scritto per esser letto da una signora. Non è improbabile che il conte Apponyi, amatore di esperienze sociali, ricercatore d'avventure, sia sceso anche in luoghi di cui non fa menzione nelle sue memorie e non si può negare che egli può aver conosciuto da parte sua molti « misteri di Parigi »....

★ Gli scavi di Sardi. — Sardi, Susa, Babilonia, nomi splendidi e misteriosi che non svegliano in noi nessun'idea precisa, solo ricordi leggendari e che tuttavia ci stupiscono per la gloria immortale che irraggiano! Sardi per secoli e secoli fu uno dei più ardenti focolari di civiltà che il mondo abbia conosciuto. Mentre la stessa Ellade era ancora alla scuola della Fenicia e dell'Egitto, Sardi era già famosa in tutta l'Asia per le sue ricchezze favolose, la sua potenza, il suo lusso. Per quanto lontani possiam spingere i ricordi di queste magnificenze, non la vediamo che in rovine. L'impero degli Ittiti era nel VII secolo in piena decadenza mentre s'era esteso dai confini dell'Armenia a quelli d'Egitto. La caduta della dinastia dei suoi re lascia il posto ai re rivali, i Lidii, che fanno di Sardi la loro superba capitale e sottopongono a poco a poco tutta l'Asia alla loro dominazione. Sardi era situata in una delle più fertili valli dell'Asia sulla strada maestra delle comunicazioni tra la Grecia e la Persia attraverso l'Anatolia. Perciò diventò presto il mercato in cui si incontravano Europa ed Asia, Oriente ed Occidente. Nemmeno la conquista della Lidia da parte di Ciro segnò la scomparsa di Sardi. Essa diventò residenza d'un satrapo. Alessandro ne fece poi una tappa della sua marcia vittoriosa verso l'Asia; ma con la caduta di Creso, alla decadenza di Sardi non fu possibile trovar rimedio. Altre città la sostituirono in potenza: Susa, Mileto, Efeso, Atene. Oggi Sardi sta rivelandosi ancora una volta. Uno scienziato americano, il Butler, vi ha intrapreso scavi importanti che pongono in luce monumenti e documenti inestimabili. Gli scavi — ricorda il *Tour du Monde* — sono incominciati nel 1909 ed han messo in luce prima di tutto un santuario lidio, un tempio consacrato a Diana. Questo edificio è in marmo e data dal IV secolo avanti Cristo. È dunque quasi contemporaneo del Partenone e l'armoniosa bellezza delle sue proporzioni ce lo indicherebbe da sola se non avessimo altri modi di stabilirne la data. L'edificio non è completo. Le colonne, ad esempio, non son condotte a compimento.... Sotto il pavimento della sala del tesoro, l'archeologo americano ha esumato una serie completa di monete d'oro e d'argento con le effigi dei re di Macedonia, specialmente di Alessandro il Grande. Ma il Butler ha scoperto, cosa più importante, una numerosa serie di iscrizioni di gran valore scientifico per la conoscenza della vita pubblica di Sardi e dei suoi edifici. Inoltre, su i fianchi e sulla sommità della riva sinistra del Pattolo, il Butler ha trovato una vasta necropoli: centinaia di tombe di cui nessuno aveva supposta l'esistenza e che rimontano dal VII al X secolo prima di Cristo. Il Butler spera di trovare molti altri tesori scientifici ed artistici. Quelli già trovati fan pensare ai consimili scavi fortunati di Micene.

★ Su Guido Reni a Ravenna raccoglie notizie sparse e sconosciute in un articolo della *Felix Ravenna* Corrado Ricci, offrendoci da un lato un gustosissimo scorcio di quella vita seicentesca della quale il Ricci è un vivacissimo rievocatore, dall'altro stabilendo con sicurezza quale fosse l'opera di Guido e quale quella dei suoi scolari nella vetusta città imperiale e reale. La quale, quando i pittori bolognesi vi capitarono, anche se non era quel deserto che non avrebbero abitato gli zingari — quale era apparsa al Marino — con aria pestifera, vini pessimi acque calde e infami, gente poca e salvatica, certo doveva offrire un aspetto di desolazione e di abbandono; sì che si comprende come Guido cedesse soltanto alle ripetute istanze del cardinal Pietro Aldobrandini, arcivescovo di Ravenna, che avendo già costruita, nella Basilica Ursiana la Cappella del Sacramento, la voleva decorata da lui; e come Guido si recasse colà con una schiera di scolari, per sbrigarsi più presto. Furono questi Gian Francesco Gessi, Giovanni Giacomo Sementi e Bartolommeo Marescotti, il quale ebbe lo speciale incarico di tenere allegra la brigata. Così un giorno, secondo racconta il Malvasia, avendo Bartolommeo domandato se quella era la famosa Ravenna dai pinoli, chè uno non ne aveva ancor veduto in tavola, Guido fece preparare un pasto tutto condito di questa vivanda: « giuncata finta di pignoli e zucchero; la minestra con latte de' stessi, agliata e saporetti de' medesimi; crostate e offelle de' stessi ripiene: e in ultimo un gran bacino di confettati, sedendo ciascuno sopra un rasso sacco de' suddetti ben colmo, con risa di tutti, e contento del Marescotti, che facendone ogni volta più le meraviglie, tenne in continua allegria la brigata ». Un altro giorno, andando poi Guido con tutta la compagnia a visitare i monumenti della città, capitò nella chiesa dello Spirito Santo ove un pittorucolo paesano presumeva restaurare bestialmente il quadro di Livio Agresti rappresentante i *Vescovi Colombini*. Il maestro in[...] entrò in discussione col guastamestieri, e tanto si riscaldò da mettergli le mani addosso, obbligandolo con la violenza e con le minaccie ad abbandonare l'impresa. Riguardo all'opera dei bolognesi nella Basilica Ursiana, come è noto, essa consistette nella completa decorazione della Cappella del Sacramento, con la tavola d'altare rappresentante *Mosè e la raccolta della manna* e assegnata totalmente al maestro; con la cupola offrente, affrescati, il Redentore e gli arcangeli in gloria e creduta dal Ricci eseguita da lui, con l'aiuto del Gessi, come la lunetta con l'*Elia cui l'angelo porta nel deserto pane e vino*, e l'altra col *Melchisedech che benedice Abramo e le sue genti vittoriose*. Finalmente da una lettera del Reni sfuggita agli studiosi della pittura bolognese, risulta chiaramente che le quattro figure dei profeti nei pennacchi della cupola, e le otto di santi sulle faccie dei pilastri furono eseguite dal Sementi, il quale, per ragioni stilistiche avrebbe dipinto, secondo il Ricci, anche i sedici scomparti dei sottarchi con le Virtù teologali e cardinali e con alcuni angioletti. E ciò fece dopo il 1620, data della lettera, mentre gli storici lo danno già morto nel 1610. In quanto al Marescotti, sembra preparasse gli spolveri e le mestiche, e tenesse tutti allegri. « Ora — conclude il Ricci — le pitture della Cappella del Sacramento sono lerce di fumo e di polvere e abbisognano novellamente dell'opera di un riparatore. Speriamo che non sarà un emulo di colui che il Reni vide restaurare la tela dell'Agresti, e che, nel caso peggiore, quando tale sia, insorga qualcuno e lo prenda a pugni come il Reni fece ».

★ Che cosa è il « flirt ». — Victor du Bled ha raccolto per la *Revue* e le rende note in un suo studio alcune definizioni del *flirt*. Che cosa è dunque il *flirt*? Paul Hervieu risponde: « È tra la donna e colui che le fa la corte, una maniera d'essere, uno stato d'animo vagamente delizioso e pericolosamente progressivo dalla virtù alla colpa, con fermata facoltativa a tutte le stazioni intermedie ». Più graziosa questa, della definizione volgare che dava il vecchio Littré: « Parola inglese che significa il piccolo maneggio delle fanciulle cogli uomini e degli uomini con le fanciulle ». Altre definizioni graziose: « Una trappola da uomini posta a vent'anni, ritirata a quaranta ». « Un bicchiere vuoto offerto ad un uomo assetato ». « Uno scambio d'impudori ». « Una finzione di sincerità che scherza con un'ombra di realtà ». « Una crudeltà mascherata da Amore per rappresentare il dramma della vita ». « Il *flirt* non è spesso che uno stato intermediario, di durata variabilissima e che giunge ai sentimenti più diversi dall'amore e l'amicizia, all'odio fino all'indifferenza, al disgusto, alla dimenticanza ». « Il *flirt* — dice Maurizio Donnay — è la lezione di scherma che una donna prende con fioretti coperti prima d'andar sul terreno con delle spade vere ». Un'altra definizione graziosa e maliziosa sulla donna che « flirtra »: « È un fiore di cui ogni passante coglie un petalo e che non lascia al marito che un pistillo nudo ». La donna *flirteuse* è una varietà assai interessante di donna. La professionale considera come un dogma la massima della Marchesa di Coigny: « Non prendere amanti sarebbe abdicare ». Un'altra signora affermava che se fosse stata uomo si sarebbe fatta la corte e che considerava tutte le attenzioni fatte alle altre invece che a lei come un furto. Si racconta che un vescovo inglese proponesse alla sua congregazione questo problema: il *flirt*, come esiste nella società britannica e nella società elegante del mondo intero, deve essere riprovato o tollerato? Si debbono accordare o rifiutare i sacramenti ai fedeli che confessano di aver *flirtato* e dichiarano di aver l'intenzione di perseverare in questo esercizio affermandolo innocente? Non si sa come il problema sia stato risolto dallo stesso vescovo, ma uno scrittore inglese, indulgente, lo considera oggi così indispensabile come il *golf* e il *cricket*. Del resto — avrebbe detto George Sand — bisogna ben « lasciare qualche peccato alle donne oneste » e il *flirt* è il peccato delle donne oneste. Il Du Bled conclude anch'egli con sorridente indulgenza la sua inchiesta sul *flirt*: « Ripetiamolo, il *flirt* è forse ciò che distingue meglio l'uomo incivilito dal bruto elementare la donna onesta, dalla.... *drôlesse*. E in fondo, molto in fondo, è morale poichè ci fa dimenticare un po' la nostra triste spoglia elevandoci al disopra di noi stessi ». Se il *flirt* morisse verrebbe a perdersi dunque non soltanto l'arte della più sottile e seducente galanteria, ma una vittoria della moralità!

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Sotto le sabbie, nel cuore dell'Asia.

> « La sable a recouvert d'un linceul les villes jadis si peuplées et le voyageur erre au milieu de la vague sèche et brûlante du désert aride sans penser que son pied foule l'oasis jadis fertile qui abritait des tribus nombreuses et prospères.. ».
>
> H. Cospina.

Mentre una spedizione italiana — condotta da un dotto mecenate, che le antiche tradizioni gloriose della nostra stirpe, un dì maestra di viaggi lontani, rinnova in una regione non a guari sfiorata dall'ardimentoso volo dell'Aquila Sabauda che, vittoriosa nel l'attacco d'inaccesse vette del gigante delle Alpi, nella conquista del Sant'Elia e del gruppo del Ruwenzori infine domati, nel mortale amplesso della Fata del Polo, venne a tentare ancora gli inviolati ghiacci del Karakorùm — è già salpata, ricca di giovanili e dotte energie e scelto materiale scientifico, per completare l'esplorazione d'una delle plaghe geograficamente e geologicamente più interessanti e meno note della terra; non sarà forse fuor d'opera l'accennare brevemente alla grande importanza della regione centro-asiatica nella storia della civiltà e dell'arte. Importanza messa in luce, in quest'ultimo campo, da apposite esplorazioni recenti, inviate allo scopo di sottrarre all'ignoto od all'oblio il ricordo solenne di civiltà già fiorenti ed oggi scomparse per vicende di popoli o per le fatali, invincibili forze cieche della natura.

La regione, che l'ardita accolta di scienziati italiani attraverserà, ritornando dall'esplorazione dei ghiacciai del Baltoro, è conosciuta sotto il nome di Turkestàn cinese e fu già la grande via religiosa, politica, commerciale attraverso la quale, per più secoli, primi i missionari cinesi si recano in India; le innumerevoli orde, poi, di barbari si riversano nella Russia e nell'Europa orientale. Prima gli Unni, resisi indipendenti dagli Yuesci, i Tatàri Fungusi, i Siao, fondatori dell'impero di Kara-Kitai, i Kin, i Mòngoli condotti da Gengis-Khan, il formidabile conquistatore; precedettero questi le « vie della seta » che dal I sec. a. C. continuarono sino al II sec. d. C. a portare il loro prezioso prodotto, attraverso queste strade che univano l'estremo Oriente dell'Asia con l'Europa, e li seguirono i viaggiatori diplomatici, Ruysbroech e Marco Polo, quando questi si reca a Cambalù, e si presenta al famoso Kubilai-Khan. Ma dopo il viaggiatore veneziano, nessun europeo sino al sec. XVII, ardisce attraversare la regione che due secoli prima Tamerlano aveva devastato, alla testa delle innumerevoli orde di cavalieri che andavano, simili ad un'irresistibile tempesta, a vendicare ad Ancyra, sul più gran campo di battaglia del mondo antico e moderno, la sconfitta di Nicopoli, ritardando così d'un mezzo secolo l'entrata dei turchi a Costantinopoli e salvando l'Europa minacciata di un flagello maggiore ed in preda alla più grande desolazione.

Ma già sin dal IV sec. a. C., la religione sublime di Gothamo Buddho era entrata in Cina, ed audaci missionari cinesi vollero visitare la culla donde la « Buona legge » s'era irradiata sin nelle più lontane ed inospiti contrade dell'Asia. Fa-Hian, Sung-Yung, I-tsing, ed il più celebre d'essi Hiuen-Tsang, sono gli intrepidi che, spinti da zelo religioso e da amor di scienza, si inoltrano, a prezzo di tante fatiche, e d'inevitabili pericoli, dal remoto Catayo, nelle regioni del Baltistan, dell'Hindu-Kush, di Kashgar, di Jarcand, di Chotan!

Le esplorazioni cinesi continuarono non più religiose ma diplomatiche, politiche con Sciang-Kien (I sec. a. C.) che fece conoscere ai suoi l'Asia sino all'Oxus ed alla Persia e con la conquista del generale Pan-ciao del bacino del Tarim; epoca questa in cui si ha notizia del celebre itinerario del mercante macedone Maes Tiziano, tramandatoci da Tolomeo, da Hierapoli sull'Eufrate per Merv, a Balc ed a Kashgar.

Quanta luce benefica venne ad irraggiare sulla mentalità impassibile, sul pensiero immobilizzato dei cinesi, da queste spedizioni di pace o di guerra! Essi non attinsero soltanto dalla sua viva fonte l'austero verbo del Sakia-Muni, ma ancora la conoscenza di un'arte che aveva subito la felice influenza dell'Ellade! Poichè si fu nel Gandhara (Peshawar) che si formò nel I sec. dell'Era volgare, un'arte magnifica detta greco-buddhistica che, scegliendo per soggetti indiani, li rivestiva delle forme pure e smaglianti dell'arte classica: già l'alfabeto greco era entrato nel Pengiab e segnava più che un semplice contatto tra il mondo classico e quello dell'Asia, compiendo così, nel campo dell'arte, ciò che quattro secoli prima era stato il grande sogno del Macedone nel terreno politico. L'arte di Gandhara si estese sino a Niya, a Rawak e, come dice il Sénart, ebbe diritto di cittadinanza con lo stesso buddhismo.

Nel Turkestàn dominavano allora la Cina politicante, l'India con la religione del Solitario, l'Ellade con gli incanti della sua arte luminosa; si mescolavano in esso influenze iraniche, thibetane; ma la lingua, antico ed inviolabile patrimonio del popolo, rimase tenace e vittoriosa d'esterne influenze.... ma passarono i secoli e con la razza anco l'idioma, che suonava sul suo labbro disparve ed oggi l'orientalista a stento ne ricerca, trova e raccoglie i pochi resti giunti sino a noi, tracciati su tavole, su foglie, su stele di pietra e s'affatica a decifrarli, a leggerli anche invano, chè mantengono così il mistero dell'ignoto sepolto con essi!

Tale zona, attraverso la quale si fondevano elementi cinesi, indiani ed ellenici, rinserrava tuttora tesori inestimabili per l'archeologo, lo storico, l'artista, l'etnologo; e sarebbe stata destinata a rimanere un campo chiuso ad ogni investigazione scientifica, se nel 1877, tra i primi, Sir Tomaso Douglas Forsyth non avesse richiamato l'attenzione dei dotti, segnalando l'esistenza di rovine di città sepolte presso Yarcand, e dopo pochi anni il Bower, il Weber a Leh, il Dutreuil de Rhins, lo Sven Hedin non avessero compiuto scoperte di altre rovine di città e documenti di grandissimo valore, che rendevano necessaria un'esplorazione metodica e paziente della regione, che gelosamente conservava nelle sue sabbie un materiale tanto prezioso.

Prima che lo Sven Hedin, nel deserto di Takla-Makan, avesse scoperto le rovine della città omonima, sepolte tra le sabbie, anteriore di dieci secoli almeno all'invasione maomettana del sec. VIII; alcuni scienziati russi, non lungi da Urumci, avevano tratto in luce vari tesori archeologici: monete, sigilli, figuline, manoscritti, resti di tempii, benissimo conservati dal clima secco ed arioso.

L'esploratore ungherese Stein, al servizio dell'*Educational Service*, in una prima esplorazione nel 1900 nel Turkestàn, scopriva nelle rovine di più centri già abitati coperti dalle sabbie dell'orribile solitudine desertica di Takla-Makan, una quantità di monete cinesi e sigilli di stile greco; ed in una seconda nel 1906-07, nel deserto posto a N. E. di Chotan, a Nyia, una « modesta Pompei asiatica » abbandonata da 16 secoli, in cui, oltre ad iscrizioni su tavolette in idiomi indiani e d'argomenti amministrativo o giudiziario, si trovarono sigilli con l'imagine di Palla-Athena, d'Eros, d'Heraklès! Lo Stein scoprì ancora documenti storici cinesi del III e dell'VIII sec. d. C. ed uno giudaico-persiano pure del secolo VIII ed una fabbrica di manoscritti falsificati di un certo Islam Akhun, acquistati da inesperti viaggiatori e dallo stesso governo anglo-indiano.

A Sciarcaik, a nord delle famose paludi erranti del Lob-nor, a Karasciar, a Ming-hoi, lo Stein continuò le sue fortunate scoperte, al forte di Masar-tag, presso Ak-su, che potè constatare essere già stato abitato sin dal sec. IX. Tali ricerche affidava lo Stein ad una classica opera *Sand buried Ruins of Khotan*, Londra, 1903.

La Francia spinta da nobile spirito d'emulazione, oltre al Tôusseint, che nel 1903 scopriva presso Culgia le rovine di un'antica città abitata già da Nestoriani, inviava nel 1905 la missione Pelliot, che seguiva l'itinerario Kashgar-Pechino e che scopriva le grotte « delle tre finestre » sulla via verso il Naria, le rovine di Khan-ui, ai piedi dei Monti Celesti, di Toqqens Hogirath, del tempio buddhista di Toqquz-Serai presso Ak-su e che nel 1908 visitava a Su-ceu la grotta dei « diecimila Buddha », scoprendo una biblioteca sanscrita, thibetana, uigura; per non parlare della missione Chavannes a nord dell'Yang-tse, che fece epoca nella storia dell'esplorazione archeologica della Cina.

Contemporanee alle missioni francesi o posteriori a queste, furono le missioni tedesche del Grünwedel, dell'Huth, del Le Coq, che scoprirono monumenti e manoscritti, illustranti la istoria dell'oasi di Turfan e studiarono gli Uiguri turchi, buddhisti, stabiliti sin dal sec. VI d. C., tra Curia e Turfan; e quella giapponese di Zuicho Tachibana (1908) che, nell'itinerario Urga-Uliassutai, Cobdo, Urumci, Turfan, Curla, Lob-nur, Lu-lan, scoprì una grande quantità di documenti del sec. II d. C. L'anno scorso, questo stesso esploratore, che aveva seguito gli antichi itinerari di Fa-Hian e di Hiuen-Tsang, scopriva una grande quantità di scritture buddhistiche, tracciate su foglie, su carta ed incise su pietre. Gli oggetti scoperti negli scavi delle località suddette sono in gran parte vasellami delicatissimi di terracotta o di gesso, sigilli, manoscritti su tavolette di legno, statuette, monete ed altro; essi furono trovati per lo più nell'interno di *Stupa* ruinate, queste caratteristiche costruzioni cilindriche proprie dell'India, vero tumulo funerario trasformato in camera-reliquario. Lo Stein contò, nei suoi scavi, quasi un centinaio di figure statuarie anche colossali, inoltre casupole in mattoni, in legno, in bambù, in argilla ricoperte di strati di gesso, sotto cui giacevano ossa umane. Tutto all'intorno di queste case-tombe, il suolo era cosparso di detriti, di ossa, di frammenti di terraglie, di monete e d'altro; il tutto giaceva sotto un alto strato di sabbia. Le sabbie, a capriccio dei venti, erano andate per secoli, come un ardente sudario, or coprendo, or scoprendo quelle dimore vuote ed abbandonate dai loro abitatori, fuggiti all'appressarsi lento ma fatale di un flagello, contro il quale non valevano le forze dell'uomo. Ove un giorno si agitava intensa la vita rigogliosa e fiorente, ora stendono le gruppe giallastre le sterili dune di sabbia dall'amplesso omicida, mobili come le onde del mare, ma più perfide ed inesorabili di queste, e simili ad un vasto funebre drappo steso pesantemente su tutte le cose. Un nemico più grande, più fiero, più inesorabile di tutti i barbari dell'Oriente e del Settentrione, minacciava da secoli quella regione in cui fioriva una vita rigogliosa, in cui si davano convegno tre grandi civiltà: il clima che, per cause non ancora ben note per quanto studiate anche oggidì, andava modificandosi e, disseccando l'atmosfera, prosciugando le acque, inaridiva la terra, polverizzava la vegetazione ed obbligava le popolazioni con la sete e con la fame a trasmigrar lontano e ad abbandonare quelle oasi di verzura, divenute inabitabili.

Ed oggi, mentre la scienza della terra esplora la regione, ne fissa sulle carte la plastica tormentata, ne studia i ghiacciai antichi ed attuali ed indaga il grande fenomeno del disseccamento, oscura minaccia in un lontano avvenire, per qualche scienziato; effimero e di poca importanza o soltanto apparente per qualche altro; l'archeologo, lo storico, l'etnologo, il linguista vanno scoprendo le vestigia, le vicende, le costumanze, i linguaggi delle tribù che v'abitarono un giorno, oggi scomparse. A coordinare ed a disciplinare le ricerche archeologiche e storiche dell'Asia centrale, il Radlov propose, al Congresso Internazionale degli Orientalisti a Roma, nel 1899, con il Cordier, di fondare un Comitato, incaricato di tali studi, Comitato che fu definitivamente fondato nella tornata dello stesso congresso ad Amburgo nel 1902, fissandone la sede a Pietroburgo; ma se, come vedemmo, i Comitati stranieri, russi, francesi, tedeschi e giapponesi, vi attesero con fervore, ritraendone frutti insperati; quello italiano, causa la deficienza di mezzi, che sì spesso paralizza, nel nostro paese, buone intenzioni, nobili iniziative, superbe energie, nulla fece e rimase come un'ombra ad attestare tristamente la nostra impotenza!

Giunge così a proposito e bene accolta da quanti hanno vivo amore per la scienza d'Italia, la spedizione del De Filippi, dalla quale, per la dottrina dei componenti, per la larghezza dei mezzi, e per l'esperienza del suo capo, si ha pieno diritto di attendere un'esplorazione coscienziosa e completa della regione: che non sia seconda ad alcuna delle straniere già tanto numerose e feconde di grandi resultati anche nelle zone limitrofe.

E se, per vari motivi, mancano ad essi il modo e l'opportunità di procedere a ricerche archeologiche, compensino tale lacuna le osservazioni di pura scienza e ci rendano giustamente orgogliosi anche in questo campo, che sembra essere missione esclusiva di popoli, che ci sopravanzano in mezzi ed in tenacia, ma non in energia ed in dottrina!

G. V. CALLEGARI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Dir la verità è sempre mai lodevole cosa appunto perché raramente scevra da pericolo, ma quando poi tal verità colpisce in pieno il dogma democratico, e sia pronunziata da un parlamentare e per di più alla vigilia delle elezioni a suffragio universale, il coraggio rasenta l'eroismo e non c'è parola che degnamente lo compensi.

È questo il caso del piccolo libro in cui Antonio Fradeletto ha raccolto la sua conferenza su *Dogmi ed illusioni della Democrazia*, tenuta or non è molto all'Associazione della Stampa a Roma, conferenza coraggiosa e sincera, alla quale molti di coloro che l'ascoltarono applaudirono sol per convenienza. Noi che non potemmo ascoltarla, la leggiamo ora e vi applaudiamo invece cordialmente, assai lieti che il Treves, stampandola, ne abbia diffusa la conoscenza in tutta l'Italia. Studio profondo e suggestivo della vita e delle abitudini politiche dei tempi nostri, esso del resto trascende, se ben vi si basi, i fatti e le necessità nostre nazionali e contempla molto più vasto problema, quello sempre vivo e agitato in ogni tempo e in ogni popolo intorno al miglior governo della cosa pubblica, riconducendo di fronte i due grandi principî che da che mondo è mondo si cozzano tra loro: l'egemonia dell'individuo e l'egemonia della moltitudini.

Tra i quali due principî che a prima vista sembrano non che antagonistici, addirittura antitetici, il Fradeletto scuopre ed illumina delle analogie e delle somiglianze, che provano una volta di più come un profondo senso di ironia aleggi sempre anche sui fatti di maggior peso e di più seria natura. Un giorno, nota il Fradeletto, la *classe politica*, per mantenersi, per rafforzarsi, per evitare impedimenti ed ostacoli sulle vie del potere e della fortuna, si plasmava sulla mentalità e sulla psicologia del Sovrano; oggi, per riuscire nello stesso intento, essa procura di modellarsi sulla mentalità e sulla psicologia collettiva. Al Sovrano conveniva parlare a bassa voce e con gesto misurato: al popolo bisogna parlare alzando la voce e forzando il gesto. Al Sovrano piacevano le distinzioni sottili, le reticenze suggestive, i consigli insinuanti; alla moltitudine piacciono le affermazioni precise, senz'ombra di sfumature e di riserve. Il Sovrano voleva essere assecondato nelle sue passioni individuali, la folla vuole esserlo nei suoi preconcetti d'ordine generale. E questa modellazione dei rappresentanti sui rappresentati diviene tanto più istintiva quanto più largo è il suffragio, quanto più estese e varie sono le funzioni elettive. Per poter comandare politicamente bisogna prima di tutto sapere obbedire, e l'atto obbligatorio d'obbedienza è l'esaltazione del dogma fondamentale: la sovranità popolare. Il dogma è, in pratica, continuamente limitato dall'azione della *classe politica*; ma, in principio, la sovranità popolare viene proclamata addirittura infallibile, superiore ad ogni altra considerazione. Essa non ammette confini, e così quel diritto divino che abbiamo strappato alle vecchie monarchie, le quali incarnavano bene o male una tradizione ed una responsabilità, noi lo regaliamo, almeno in teoria, alla folla irresponsabile. Può uno spirito veramente libero ammettere a occhi chiusi la legittimità di questo regalo? Il Fradeletto ne dubita. La sovranità popolare si estrinseca a traverso ad una serie di atti che riguardano il momento attuale, mentre la vita della nazione e dello stato si svolge indefinitamente nel tempo; e al disopra del principio della sovranità popolare, sta quello più vasto ed organico della « solidarietà », il quale stringe insieme le generazioni che sono alle generazioni che furono e che saranno. Per questo vincolo infrangibile, anche i morti che collaborarono ad una grande opera hanno diritto morale d'intervento affinché essa venga proseguita, svolta, integrata degnamente, non interrotta da bruschi atti impulsivi. « Se rimproveriamo ancora all'orgoglioso monarca di avere esclamato: *Lo stato sono io*, neppur noi possiamo arrogarci di dire ad una classe, ad una maggioranza, ad una moltitudine che si accosta alle urne, in un [illegible] fugace [illegible] tempo: *Lo stato e la nazione sei tu* ».

* * *

Giuseppe Beltrami, il ben noto collezionista milanese, che vanta la più bella e più numerosa raccolta di ritratti di fra' Vittore Ghislandi, ha ora rivolto le sue cure e le sue ricerche ad un pittore da poco tornato, e giustamente, in onore: ad Alessandro Magnasco detto il *Lissandrino*, cui dedica un elegantissimo opuscolo, dandoci notizie della vita del fantastico genovese e pubblicando quattro tele che di lui lo scrittore collezionista possiede. E son queste un impetuoso *Baccanale* non mancante però di classica grazia; una drammaticissima *Guarigione del Paralitico*; un curioso *Cenà assistito dagli angeli nel deserto* ove mentre due celesti ministri s'appressano con cibi alla tavola imbandita, un terzo mette in fuga, con una spada in pugno, il demonio terrorizzato; e finalmente una *Casa in costruzione* che ci presenta il Magnasco quale un acuto e geniale narratore della vita contemporanea. Parlando di opere del maestro che egli crede perdute, il Beltrami rammenta l'*Interno del Duomo di Milano* e la *Sinagoga degli ebrei*. Ma quest'ultima, tale quale la descrive il Baldinucci, si conserva nei magazzini degli Uffizi: opera bizzarra e fantastica che sarà prossimamente tratta fuori da dove sta forse da un secolo insieme con altre gustosissime tele del genovese, sul quale, come il Beltrami annunzia, sta preparando un volume, copiosamente illustrato, il dottor Benno Geiger di Berlino.

* * *

Alla Pieve a Bietina, « un gioiello campagnuolo nascosto timidamente in luogo solitario ed appartato oltre le balze quasi inaccessibili dell'Arno, tra il fiume, che in quel tratto non ha ponte, ed una collina boscosa e disabitata », dedica un breve opuscolo l'ing. Umberto Tavanti, illustrandone specialmente gli affreschi che ne decorano l'interno; affreschi che da un lato fanno testimonianza della tarda influenza giottesca, come *La Madonna della Tosse*, una Trinità, una Maddalena penitente che riceve un pane da un angelo, un Martirio di Sant'Agata, e le figure dei Santi Agostino e Cristoforo ieraticamente solenni; che dall'altro lato ci offrono forme quattrocentesche, ma di « un quattrocento ingenuo e nello stesso tempo maturo, un quattrocentino villereccio, schietto, sano, di un carattere tutto locale ed al quale si perdonano volentieri i difetti e le deficienze per apprezzarne tutta la fresca sincerità ». E tali sono: un'Annunziazione, del 1490, che ricorda, almeno nell'angiolo, la robustezza severa di Piero della Francesca; una Madonna in trono, ove il Tavanti scorge l'influenza franceschiana nella gamma del colore, e del Pecori e degli altri seguaci di Bartolommeo della Gatta nel disegno e nella angolosità delle pieghe; un San Bernardino da Siena, dipinto, curiosamente, all'altezza del pavimento; mentre altri numerosi affreschi rimangono ancora sotto lo scialbo o fanno capolino qua e là, come uno che portava in basso un'iscrizione: « Questo santo amicho fecie fare Donato di Lodovico del Ciapica - 1495 ». Il *santo amico* doveva essere un Sant'Antonio, poiché fuor del bianco appaiono le quattro zampe del compagno inseparabile. Ma perché non si continua a scoprire questi affreschi? Gli « Amici dei monumenti di Arezzo » che or sono pochi anni rimisero in luce l'*Annunziazione*, potrebbero seguitare; e potrebbero curare anche il restauro della graziosa vetratina a colori con Santa Maria Maddalena sorreggente il vaso del balsamo, vetratina che il Tavanti non dubita di attribuire al famosissimo Guglielmo da Marcilla.

* * *

* A proposito del *marginale* su l'amica di Enrico Heine e di Ippolito Taine, che scrisse volumi sotto lo pseudonimo di Camilla Selden, Ferdinando Martini ci avverte che il *Marzocco* avrebbe potuto ricordare della Selden anche un libro di impressioni italiane *En route* dove ella racconta tra l'altro come dimorasse un anno a Perugia e parla degli scultori e degli altri artisti che vi conobbe. Prendiamo volentieri nota dell'avvertimento e del ricordo.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 18 numeri L. 4,50.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 35 — 31 Agosto 1913 — Firenze

SOMMARIO

I milanesi a un milanese

I milanesi intendono dedicare un monumento a un loro conterraneo; si tratterà d'un'erma o d'un busto da collocare in un viale del Parco, ancor privo — e non so se sia male — di bianche statue. Dobbiamo intenderci su questo conterraneo di Carlo Porta: non si tratta d'un milanese nato a Milano, bensì d'un francese puro sangue: Henri Beyle, il quale con lo pseudonimo di Stendhal, scrisse, a non dire altro, un paio di capolavori: *La Chartreuse de Parme* e *Rouge et Noir*.

Ma lo Stendhal viaggiò molto; conobbe molto bene l'Italia dei suoi tempi, la prima metà del secolo scorso; e l'amò di sincero, profondo affetto. Le città son come le donne: parecchie ne vediamo, ne ammiriamo, ne conosciamo, fin che la buona stella non ci faccia trovar la città o la donna del nostro cuore, quella che risponde ai nostri gusti intimi e palesi, quella che avremo in cima della mente per la vita intera, e alla quale volgeremo il pensiero negli ultimi nostri istanti. Per lo Stendhal questa città fu Milano; ed egli, francese autentico, buon conoscitore delle città di Francia e d'Italia, volle che sulla sua tomba si scrivesse: *Henri Beyle, milanais*. È dunque un atto di riconoscimento ufficiale che alcuni valentuomini milanesi vogliono compiere verso la memoria del grande scrittore. Non avvien tutti i giorni che un uomo rinunzi a tutte le sue qualità per proclamarsi semplicemente cittadino d'una città ch'egli ama sopra ogni altra. Anzi, non rammento che di questi casi ve ne sian due. Lo Stendhal ha dato a Milano una prova d'attaccamento, la quale rimane unica nella storia della letteratura.

Se si fosse trattato d'onorare un grande scrittore, e un grande scrittore straniero, certo l'iniziativa di quei valentuomini non avrebbe trovato molto consenso. In casa nostra i grandi scrittori senza erma, senza busto, senza monumento, sono parecchi: a me par fortuna per loro; ma si è convenuto che fortuna non sia, parendo quella mancanza un oblio ingiusto dei posteri.... E allora, posto che si doveva o voleva erigere un monumento, tutti sarebbero osservato che meglio era erigerlo a qualcuno dei nostri.

Ma, ripeto, non si tratta qui d'onorare un grande scrittore; ossia, non si tratta *soltanto* d'onorare il grande scrittore; bensì di compiere atto di buona concittadinanza verso un uomo il quale seppe amarci in tempi oscuri e preferirci ai suoi stessi connazionali. Che lo Stendhal fosse uno spirito singolare, è indubitato. La moderna indagine psicologica riconosce in lui il suo primo e più audace e più acuto cultore. Egli giudicava che il paesaggio veramente degno di ricerche e di studi è l'umanità, con la groviglia delle sue tentacolari passioni; e che nulla è più meritorio della analisi esatta di quelle passioni, le quali non mutano col mutar del tempo e delle condizioni estrinseche, ossia col progresso materiale, che ti dà la luce elettrica invece della candela e l'automobile invece della portantina.

E quietamente, senza sperare che il pubblico potesse in quei tempi seguirlo ed apprezzarlo, anzi profetando che non sarebbe stato compreso, come avvenne infatti, se non verso il 1880, lo Stendhal scrisse due capolavori, *Rouge et Noir* e *La Chartreuse de Parme*; libri che si devono leggere centellinandone le pagine, non già, come usano molte brave persone, cercandone l'intreccio e guardando «come la va a finire»; libri d'una intensità d'analisi rara, d'una rara audacia, di una straordinaria conoscenza del cuore umano.

Passarono inosservati, o quasi; poi, a quarant'anni di distanza dalla loro pubblicazione, vennero *scoperti*, capiti, sentiti, studiati e amati. Lo Stendhal era morto nel frattempo, semplice console a Civitavecchia. Ma certo egli è oggi, tra gli autori francesi, uno di quelli dei quali maggiormente si è occupata la critica, dei quali son più numerosi e ardenti gli ammiratori; e intorno all'opera, agli intenti, alla vita dello Stendhal si è scritta ormai una biblioteca.

Senonché, di autori grandi per altre virtù letterarie, alti nella considerazione universale, non compresi dapprima e ammiratissimi poi, non manca anche l'Italia; e il Comitato formatosi a Milano per erigere un monumento allo Stendhal, riconoscendo pure in lui le non comuni caratteristiche dello scrittore capo-scuola, dello psicologo ardito e sicuro, non si sarebbe potuto fermare a questo per immortalarne le sembianze nel bronzo o nel marmo. Henri Beyle o Stendhal che dir si voglia, fu milanese; il suo cuore palpitava con l'Italia, viveva con l'Italia, desiderava l'Italia. Noi gli sembravamo, sopra ogni altro popolo, simpatici, amabili, degni di fiducia e d'amicizia. E morendo, osò il gesto definitivo, che farebbe impallidire oggi un buon parigino di Parigi, e volle esser chiamato milanese: non dubbio attestato di affetto, come quello che non poteva essere compensato, che a nulla mirava, che veniva spontaneo dal cuore.

Intendiamoci: di amici d'Italia ce n'è a josa, ce ne sono stati sempre, e specialmente in Francia. Perfino il signor Poincaré, presidente della Repubblica, e il signor Barthou, presidente del Consiglio dei Ministri, si dichiarano amici dell'Italia. Ma voi sapete di qual razza di malanno si tratta. È un'amicizia protettrice, l'amicizia dell'adulto per il minorenne o dell'uomo sano per l'incosciente; la quale guarda *ces drôles d'Italiens* con l'occhio vigile e sospettoso di chi teme che da un istante all'altro compariamo col trombone e il cappello alla calabrese; che anzi così ci raffigura nelle sue caricature spiritose; che minaccia di sfoderare la spada (*sabre au clair!*) perché sequestriamo il *Manouba* e il *Carthage* forti del nostro buon diritto; che intorbida le acque.... intorno alle isole del Dodecanneso perché le restituiamo alla Grecia, invece che alla Turchia, alla quale le abbiam tolte per garanzia; che dichiara lago francese il Mediterraneo il giorno in cui noi occupiamo duemila chilometri di costa libica; che ci suppone sempre intenti a macchiare il *drapeau*, mentre, sia detto parenteticamente, del loro *drapeau* e di quello pure degli altri c'infischiamo con italiano buon gusto....

Insomma, siamo intesi: di simili amici ne abbiamo a josa; e non so perché, ogni qual volta uno straniero, fosse francese, tedesco od ottentotto, mi si dichiarava amico dell'Italia, io sempre gli voltavo le spalle. Pensavo e penso che dallo stato di tutela siamo usciti, con mirabile sforzo, con esempio unico al mondo, da un pezzo; e che chi non ci vuol essere amico, tanto peggio per lui!... Che abbiam bisogno per vivere del sorrisetto del tedesco, del francese, o dell'ottentotto? Che dobbiamo accattare ancora oggi l'approvazione dell'uno o dell'altro?

Ma lo Stendhal fu altr'uomo ed altro amico. Ci volle bene da pari a pari, quando non eravamo ancora un popolo e non pareva che a diventar popolo ci avviassimo rapidamente. Ci conobbe nelle virtù e nei difetti, e questi non gli serviron mai per offuscare o negar quelli. Visse in Italia ad occhi aperti, senza ridere delle nostre debolezze, le quali, alla fin fine, erano e sono più perdonabili che quelle di altri paesi (vedi, in Francia, Boulanger e Dreyfus e rivolte militari e marina con polvere B; vedi, in America, l'amabile signor Thaw, la Tammany Hall e il governatore Sulzer; vedi, in Germania, la Tavola Rotonda, e in Austria il colonnello di stato maggiore che vende i piani alla Russia; tanto per citare i fatti più recenti).

Lo Stendhal ci fu amico di cuore; non visitò l'Italia come quel gruppo di *touristes* inevitabili ed idioti, che passan da una chiesa a un museo e non vedono altro, e si stupiscono poi che l'Italia possa far la guerra, perché ci considerano ancora oggi come strimpellatori di chitarra o guardiani di gallerie. Egli la visse, questa nostra vita; ne seppe le bellezze dell'arte, e il suo diario su Roma lo attesta; ma si mescolò con la folla, diede di gomito al popolo, fu per le strade e nei salotti; e quantunque si trattasse dell'Italia povera e divisa della prima metà del secolo scorso, la rispettò e le volle bene.

Un milanese gli disse un giorno: «Perché non venite mai in casa Tale? Ci si busca qualche volta una tazza di caffè!» quel «ci si busca» ch'egli traduce *on y attrape*, lo fece ridere fino alle lagrime. Un signor Poincaré vi troverebbe oggi l'indice di non so qual miseria, l'emblema d'una assoluta mancanza di dignità. Lo Stendhal lo gustò come un ingenuo invito di buontempone: e andò egli pure a *buscarsi* la sua tazza di caffè.

In questo piccolo aneddoto c'è tutto l'uomo: semplice, sincero, non incline a malignità, avvezzo a veder bene, a giudicare senza preconcetti.

Roma gli parve la città cosmopolita per eccellenza, e il suo più noto seguace, il Bourget, ne scrisse un romanzo appunto col titolo di *Cosmopolis*. Milano gli fu cara per l'ospitalità cordiale, per la bonomia arguta, per l'operosità accorta: stava meglio a Milano che a Parigi, più tranquillo, più fiducioso, più libero. Fu italiano con l'anima, pur rimanendo nella sua opera francese, cioè ardito e chiaro.

È ben naturale che oggi i milanesi rammentino questo amico della prima ora e vogliano alla sua memoria dedicare un segno tangibile della loro gratitudine. L'iniziativa è simpatica e approderà certamente al suo scopo. I milanesi onorano in Henri Beyle detto Stendhal un milanese; ma un milanese non nato all'ombra della Madonnina del Duomo, bensì un milanese d'elezione, che si onorò di tale cittadinanza e la volle scolpita nel marmo della sua tomba, a perpetua memoria.

Rara avis. Inchiniamoci innanzi a questo nostro fratello, che ci volle bene nelle ore tristi, e nulla ci chiese.

Luciano Zuccoli

L'Italia alla Mostra di Gand e l'opinione degli organizzatori

Il «Relatore della Partecipazione Italiana all'Esposizione di Gand» autorizzato dal «Commissario della Sezione italiana», in un foglio volante a stampa mi indirizza una lunga e fiorita «Lettera aperta» per dimostrare che il padiglione italiano di Gand invece che una «piccola battaglia perduta» come io l'avevo detta, rappresenta piuttosto una «piccola vittoria guadagnata». L'articoletto comparso ai primi del passato giugno, in queste colonne, rispecchiava con molta fedeltà le impressioni di una visita alla nostra esposizione, non ancora compiuta in ogni suo particolare, ma pur troppo ben definita nelle sue linee generali e nel suo carattere essenziale. Né la prudente riserva di un «*almeno per ora*» mancava nel mio scritto ad addolcire l'amaro di constatazioni, che mi erano sembrate tanto più doverose in quanto tre anni prima, nello stesso Belgio, mi ero imbattuto, finalmente, in una mostra italiana davvero notevole così per la varietà e l'importanza dei prodotti esposti, come per i modi dell'esposizione. Senza dunque preoccuparmi dei retroscena possibili e soltanto formulando il mio giudizio su quanto si vedeva nel padiglione italiano, io espressi l'opinione che molto meglio sarebbe stato non farne di nulla. Ciò che, naturalmente, non poteva piacere agli organizzatori, i quali avendo pagato di tasca e di persona — il padiglione italiano, dice una nota della «Lettera aperta», fu fatto a cura e a spese del comm. ing. Tedros commissario della Sezione italiana, — debbono essere per forza più benevoli estimatori dell'opera propria. Ma il dibattito, già lo avvertiva l'Angeli in un suo recente articolo del *Giornale d'Italia*, dove per la seconda volta dimostrava il suo pieno consenso col mio scritto e col mio *giudizio*, in questo caso non è facile, anzi non è possibile. Il «relatore della Partecipazione italiana», il «Commissario della Sezione italiana» sono giudici e parte nella causa che si vorrebbe discutere.

Nessuno pretende o può pretendere da loro una obiettività più che umana, anzi addirittura superumana. Il padiglione italiano di Gand rappresenta certo, per loro, il resultato di diuturne e opprimenti fatiche, di pratiche noiose, magari di duri e ardui contrasti: nacque dal nobile desiderio di far cosa economicamente utile e moralmente profittevole alla patria lontana: da tale insomma un complesso di buone intenzioni e di buone volontà, che la laboriosa preparazione non può non far velo agli occhi paterni. Ma queste speciali ed accertate condizioni del dibattito non credo mi autorizzino a lasciare senza risposta talune delle obiezioni mosse alla mia critica nella «Lettera aperta al signor Gaio del *Marzocco*». Mi si rimprovera il «troppo esuberante e colorito eloquio» che mi ha indotto a ledere, poco cavallerescamente, la dignità di serie Case esportatrici. E che dovrei dir io, a proposito di eloquio esuberante e colorito? Eccomi dipinto nella Lettera come un *ghibellin fuggiasco*, trovatosi «in conspetto delle domestiche divinità pagane di Firenze» e indotto a fuggire «esterrefatto, forse per paura di rimanere pietrificato come quella nota figura della biblica leggenda». Bibbia, paganesimo, medio-evo in due periodi. Ben avrei dovuto io sentire che «un silenzio dignitoso nella parvenza (*sic*) e nell'attesa di questa nuova primavera italica.... sarebbe stato migliore!». (La primavera delle buone esposizioni italiane all'estero). Un po' più su, discorrendosi della Esposizione brussellese del 1910, nella quale si ebbe il concorso ufficiale del Governo, si dice che allora «sarebbe stato benedetto il nobile gesto del nume tutelare, ma non oggi in cui non è in campo il nome dell'Italia ufficiale». Dove mi rimane il dubbio di essere, niente e poi di meno, diventato un nume.... Proprio da questa frase traluce chiarissimo l'equivoco nel quale si dibattono gli organizzatori e relatori, ricchi di buone intenzioni e di uno stile così immaginoso. Essi ritengono che la «non ufficialità» di una mostra la esoneri dagli obblighi strettissimi che ogni mostra all'estero deve pure avere per il decoro, per la reputazione artistica e commerciale del paese che rappresenta. Ecco lo sbaglio o l'abbaglio fondamentale. Quando il buon pubblico vallone o fiammingo, francese o tedesco, russo o argentino poco importa, vede scritto sopra un palazzo di esposizione la parola «Italia» è indotto ragionevolmente a pensare che ivi siano raccolti i prodotti più significativi dell'arte, dell'industria, del commercio italiani. Non si domanda e non sa se il Governo abbia o non abbia fatto le spese, abbia o non abbia partecipato coi suoi organi e coi suoi funzionari all'esposizione, abbia o non abbia conferito il famoso sigillo dell'ufficialità: ma da quello che vede a Gand, o in qualunque altra città divenuta sede di mostre universali, giudica di quello che si fa in Italia. Il padiglione e i suoi organizzatori assumono così, senza saperlo, una delicatissima funzione diplomatica. Ora io voglio ammettere che dai primi di giugno in poi con quanto fu aggiunto in materia di pubblici trasporti, di alimentazione, di automobili o di lavori grafici il senso di singolare meschinità che emanava dalla mostra italiana di Gand sia stato un po' attenuato; ma non per questo posso consentire che la mostra stessa, dopo quella di Bruxelles del 1910, debba giudicarsi utile o soltanto opportuna. Ripeto: nel 1910, nonostante l'invasione dei marmi bianchi o screziati, invasione deplorata anche dai relatori e organizzatori del 1913, molti nobili prodotti artistici italiani, dalle trine ai ferri battuti, alle ceramiche, ai lavori femminili, molti contributi eminenti allo studio dei più interessanti problemi sociali conferivano alla mostra italiana un'importanza di primo ordine: perché, dopo tre anni, si doveva offrire nello stesso Belgio questo *bis* infelice, questa seconda edizione in sessantaquattresimo, né rivista, né corretta e neppure richiesta? Qui sta il nocciolo della questione. Le alte prove di stima e di simpatia che ebbe dai governi francese e belga il Commissario italiano non ci riguardano e non ci interessano. Che il Governo non abbia speso un soldo per la mostra ci potrà far piacere, come contribuenti, ma come critici ci lascia indifferenti. Eppure la nota non si perita di affermare che è proprio questa la ragione per la quale «viene esercitato su vasta scala l'acrobatismo critico, letterario e.... patriottico!». Ma anche questa frase di colore oscuro va messa in conto, probabilmente, di quello stile immaginoso che fa proclamare al relatore, dopo di avermi — bontà sua — accordata licenza di lavorare «pel decoro e per l'avvenire della coscienza nazionale»: «Il giorno in cui saranno fatti tutti gli italiani sarà giorno di gioia e giorno di consacrazione della Patria nostra. Dispersi i semi e sradicate le radici della politica machiavellica ecc. ecc., l'Italia ritornerà ecc. Grande e immortale si riaffermerà nel mondo l'imperatrice volontà latina». Ahimè, con la retorica non si fanno neppure le buone esposizioni all'estero.

Poiché la nota della lettera si augura «di non dover ricorrere all'ospitalità dei giornali esteri», mi è parso doveroso di rispondere a questa «Lettera» aperta, oltre che a me, anche a frasi non garbatissime, frutto, ripeto, dello stile immaginoso. Ma poiché, a un certo punto io divento l'«innominato del *Marzocco*» (forse i relatori e commissari ignorano che uno pseudonimo è un nome) ho tenuto a spiegare come e perché, a differenza del personaggio manzoniano, ero e sono lontanissimo dalla conversione....

Gaio.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

COINCIDENZE

Nel canto trentesimo dell'*Inferno*, tra i falsificatori di persone che corrono via per la bolgia rabbiosamente, Dante e Virgilio vedono in compagnia di Mirra scellerata giunta al suo scopo incestuoso facendosi credere altra donna, un fiorentino, Gianni Schicchi o Sticchi dei Cavalcanti:

> . . . . l'altro, che là sen va, sostenne,
> per guadagnar la donna della torma,
> falsificare in sé Buoso Donati,
> testando e dando al testamento norma.

Il fatto, cui il poeta accenna con una sola terzina seria e concisa, è dei più umoristici che la storia ricordi. L'Anonimo fiorentino, citato dal Casini, così lo riferisce nella sua ingenua e vivace lingua di vecchio cronista:

«Essendo messer Buoso Donati aggravato d'una infermità mortale, volea fare testamento, però che egli parea avere a rendere assai dell'altrui: Simone suo figliuolo il tenea a parole, per ch'egli nol facesse; e tanto il tenne a parole ch'elli morì. Morto che fu, Simone il tenea celato et avea paura ch'elli non avessi fatto testamento mentre ch'egli era sano; et ogni vicino dicea ch'egli l'avea fatto: Simone, non sappiendo pigliare consiglio, si dolse con Gianni Sticchi et chiesegli consiglio. Sapea Gianni contraffare ogni uomo et colla voce et cogli atti, et massimamente messer Buoso ch'era uso con lui, disse a Simone: "Fa venire uno notaio et di' che messer Buoso voglia fare testamento: io enterrò nel letto suo, et cacceremo lui drietro, et io mi fascerò bene, et metterommi la cappellina sua in capo, et farò il testamento come tu vorrai; è vero che io ne voglio guadagnare". Simone fu in concordia con lui; Gianni entra nel letto et mostrasi appenato, et contraffà la voce di messer Buoso che parea tutto lui, et comincia a testare et dire: "Io lascio soldi xx all'opera di Santa Reparata et lire cinque a' Frati minori, et cinque a' Predicatori", et così viene distribuendo per Dio, ma pochissimi danari: a Simone giova del fatto. "Et lascio, soggiunse, cinquecento fiorini a Gianni Sticchi". Dice Simone a Messer Buoso: "Questo non bisogna mettere in testamento, io gliel darò come voi lascerete". "Simone, lascerai fare del mio a mio senno: io ti lascio sì bene che tu dêi essere contento". Simone per paura si stava cheto. Questi segue: "Et lascio a Gianni Sticchi la mula mia"; ché avea messer Buoso la migliore mula di Toscana. "Oh, messer Buoso, dicea Simone, di cotesta mula si cura egli poco et poco l'avea cara". "Io so ciò che Gianni Sticchi vuole, meglio di te". Simone si comincia adirare et a consumarsi; ma per paura si stava. Gianni Sticchi segue: "Et lascio a Gianni Sticchi fiorini cento che io debbo avere da tale mio vicino: et nel rimanente lascio Simone mia reda universale", con questa clausola ch'egli dovesse mettere ad esecuzione ogni lascio fra quindici dì, se non, che tutto il redítaggio venisse a' frati minori del convento di Santa Croce; et fatto il testamento ogni uomo si partì; Gianni esce del letto et rimettonvi messer Buoso, et lievano il pianto et dicono ch'egli è morto».

Narrazione esatta, salvo che il Del Lungo dimostrò con documenti trattarsi non di padre e figlio, ma di fratelli Donati, figli di Forese il vecchio; soprattutto narrazione stupenda, degna di un Boccaccio il quale si sia liberato dal periodo ciceroniano. Ogni motivo comico vi è posto in rilievo con una misura che aggiunge alla trasparenza ed all'arguzia: il particolare della cappellina, i lasciti avari, insolentemente avari, agli Istituti religiosi, onde si rallegra il cuor dell'erede complice e testimone; subito però, ahimè, la doccia fredda dei cinquecento fiorini e l'impulso a reagire nell'animo del povero Simone che si vede con una frase defraudato d'una forte somma, ma il pseudo-moribondo ha buon giuoco e lo acqueta; quindi il colpo della mula, *la donna*, cioè la regina, di tutte le mule, e Simone di nuovo con melata e compressa indignazione a contrastare il lascito, cui, di rimando, Gianni Schicchi beffardo dichiara di sapere assai bene ciò che Gianni Schicchi voglia; in ultimo, senza riprender fiato, in un col lascito grande a Simone, un contentino di cento fiorini a quella cara gioia di Gianni e la clausola, per evitarsi noie postume o sotterfugi dilatori, che la faccenda si sbrigasse in quindici dì, sotto pena di un totale diseredamento. Seicento fiorini e una mula: patti da leone, ma l'erede dové striderci. I testimoni se ne vanno: «ogni uomo si partì»; avevano fatto i patti; eran stati gabbati, non dicono motto. I rimasti mettono il vero morto al suo posto et «lievano il pianto» per continuar la commedia sino al felice termine.

Che ne è rimasto in Dante? Egli non ama commedie troppo leggere; la buffonata, sia

pur condotta con spirito, non trova grazia presso di lui. C'è del «loico» anche in Gianni Schicchi, perché questi sino all'estremo e senza complimenti, anzi possiam dire compiacendosi della sua trovata come un autore umorista, si avvalse della propria inviolabilità di testatore posticcio accettato per autentico dall'erede cui poteva imporre, in nome della complicità, ogni sua bizzarria, togliere ed aggiungere sull'asse, simile alla Fortuna della quale, dice lo stesso Dante, le permutazioni non hanno tregue. Ma si tratta di un «loico» meno serio che non fosse il diavolo di Buonconte e non è qui luogo da satireggiare le distinzioni della scolastica. Gianni ha commesso una grave colpa, è punito; via costà con gli altri cani, Folletto falsificatore addenti Capocchio al nodo del collo e lo trascini a grattare il ventre «al fondo sodo» della bolgia: tanto volle la punitrice giustizia divina. L'abilità del contraffare la voce di Buoso e la perfezione della recita lugubre innanzi ai silenziosi uomini della legge non sono meriti presso Dio. È proprio il caso di dire: peccato!

Dante non transige coi malnati, non è sovrano cui si pieghi l'animo all'indulgenza per qualche lazzo o moina o parola mordace del Rigoletto di corte. L'arte sua, fatta di moralità umana e di impassibile vendetta celeste, è illuminata anche negli aspetti negativi, cioè là dove rinuncia a svilupparsi nel comico o nel patetico, tutta intesa al suo fine ed al suo mezzo, fredda alle lusinghe leggere della gaiezza moderna. La scena esilarante di Gianni Schicchi assume una gravità imprevista e solenne nel verso: «Testando e dando al testamento norma».

Quella medesima scena si ritrova, parecchi secoli dopo, nella più bella commedia del Regnard, *Le Légataire Universel*. Io non sono un «passionista» delle fonti, eppure avrei tanto caro di sapere in qual modo il fatto così serio in Dante è arrivato pien pieno al Regnard trovando in lui l'uomo geniale che lo ha tradotto nella più autentica ed opportuna forma comica. È un motivo «La truffa per testamento» o addirittura «Il testamento del morto» che deve aver avuto fortuna nella novella e nel teatro semiserio per cadere infine nella farsa. In Regnard la farsa si risente ma non vi si incappa, perché la sua fantasia «a leggera dose», come scrisse il Weiss in un mirabile studio, sa contenersi in delizioso equilibrio tra il pesante e il fatuo e il *Légataire Universel* è il vero trionfo di una immaginazione rivolta verso i lieti capricci e le matte imprese.

Figuratevi che l'avaro Geronte, zio di Erasto, non ha molto tempo da vivere e ancor meno voglia di spendere; tutto il contrario di quanto accade al degno nipote e legittimo erede. Legittimo? Sì, ma purtroppo lo zio può prender moglie e ci sono altri due nipoti in lontano paese, tre argomenti, in tutto, di temibile concorrenza; e le cose andrebbero male, se il servo Crispino (come nella commedia classica il cervello del padrone è nella testa dei servi) con inesauribile vena, non riuscisse ad eliminare il triplice pericolo servendosi del ben nomato Clistorel farmacista e innesti aforismi ippocratei a persuadere il vecchio che *Virgo libidinosa senem jugulat*, quindi camuffando se stesso or da nipote maschio e prepotente di Normandia, or da nipote femmina e litigiosa del Maine, per giungere al completo spoetizzamento dello zio su quelle poco desiderabili appendici parassitiche della propria famiglia.

Crispino trionfa ma prima che Geronte si sia perfezionato a dovere, una letargia lo colpisce, pover uomo, intestato, cioè senza che abbia tempo di dettare le ultime volontà secondo la volontà, prima ed unica, di Crispino e di Erasto.

Qui ha luogo, semplice e naturale, il trucco di Gianni Schicchi. Crispino, nella provvisoria veste di moribondo, è pieno di cortesie verso i due notai Scrupolo e Gaspare e non manca ad alcuna delle formalità che io suppongo non siano indispensabili nel concetto di chi si trova agli ultimi momenti della sua vita. Ma Scrupolo e Gaspare sono due notai, non due psicologi. Crispino si permette la satira, meglio, la parodia dell'avarizia, osservando che «Il fait trop cher mourir» e che uno scudo basterà alle spese di sepoltura. Venendo al sodo del suo atto estremo nomina Erasto erede universale, ma amareggia la gioia compunta di costui con una serie di non indifferenti legati a se stesso ed alla sua promessa Lisetta. L'erede scatta, come già Simone:

ERASTO

Vous ne connaissez pas, mon oncle, ce Crispin
C'est un mauvais valet, ivrogne, libertin,
Méritant peu le bien que vous voulez lui faire.

CRISPIN

Je suis persuadé, mon neveu, du contraire
Je connais ce Crispin mille fois mieux que vous

Ma la creazione del Regnard consiste, piuttosto che in questa, nelle scene successive, dopoché (già sparsasi per il vicinato la notizia della morte di Geronte e messosi in moto persino l'impresario delle pompe funebri) Lisetta racconta l'improvvisa comparsa del padrone defunto:

Et, montant l'escalier, j'ai trouvé, nez pour nez,
Comme un grand revenant, Géronte sur ses pieds

Geronte sta discretamente bene e vuol far subito testamento. Appunto il notaio Scrupolo ritorna per consegnargli in sue mani il prezioso atto redatto, senza errori od omissioni, a prova di legge; e, vedete!, mentre Lisetta quasi sviene e lo stesso Crispino trema di paura, il candido uomo dalla veste nera salva la situazione. Il signor Scrupolo è più che certo di avere compilato in piena regola il testamento di Geronte e questi, che non sa ritornare in sé dalla meraviglia come è ritornato in sé dalla letargia, chiama a testimoniare sul come le cose sono andate appunto Erasto, Lisetta e Crispino, coloro che non chiedevano di meglio se non diventare, da imputati colpevoli, giudici senza appello.

La trovata della letargia è famosa fra le più grandi trovate comiche. Basta che Geronte abbia detto, a scusa di un'amnesia così radicale e fulminea: «Il faut donc que mon mal m'ait ôté la mémoire: — Et c'est ma léthargie....» e subito i tre compagnoni sapranno come levarsi da qualunque impiccio. Egli deve ad ogni patto accettare per assolute verità tutte le furberie e gaglioffetie di cui è vittima, perché al primo «non può essere», al minimo «non ricordo», ad un qualunque «non è vero», ora Lisetta ora Crispino, tresorabili e trionfanti, gli chiudono la bocca con le parole, che riscuotono la fede del notaio migliore che quella del medico: *C'est votre léthargie!*

Amenità comiche che scorrono via attraverso Dante e nutrono l'anima del Regnard. Il fatto storico è divenuto favola; che diremo noi se ritorna storico un'altra volta nei *Mémoires d'un touriste* (éd. Lévy, I, 43-47) di Stendhal? Quest'ultimo, infaticabile ricercatore di aneddoti, trovandosi a Nivernais nel 1837, udì il racconto di un'*avventura patibolare* (così egli si esprime), in cui i particolari differiscono e manca ogni gaiezza, ma ritorna l'intreccio di Gianni Schicchi e del *Légataire*. Il fatto non era unico, perché il medesimo Stendhal postilla: «J'ai ouï citer dans mon voyage plusieurs faits semblables; souvent, dans les petites villes, il y a des soupçons, mais, au bout de deux ou trois mois, on parle d'autres choses».

Egli aveva presente, e lo annota, la scena del *Légataire*. Ammirava, inoltre, il Regnard: «Quelque grand que soit Molière, Regnard est plus comique; il me fait rire plus souvent et de meilleur coeur, et cela malgré l'extrême infériorité de son génie». In *Racine et Shakespeare* il *Légataire* è giudicato la perfezione, «quanto alla maniera di dipingere», dell'arte comica. Nella *Correspondance* si arriva persino (ed è invero un colmo) a preferire il teatro del Regnard al *Misantrope*. Stendhal ebbe in sé una miniera di comicità ch'egli non poté sfruttare, il che gli dava un po' di agra malinconia.

Giovanni Rabizzani.

L'impressionismo musicale

(Il sentimento della natura nella musica moderna)

La parola «impressionismo» è entrata non è molto nel linguaggio della musica, in virtù di alcune analogie fra la tecnica dei compositori più moderni e quella dei pittori impressionisti.

Come infatti nella pittura di questi la linea è sacrificata al colore, così nella musica detta impressionistica le successioni di accordi, di cui ciascuna parte segue un disegno melodico regolare, sono sostituite da accordi indipendenti e vaporosi, che si possono dire vere macchie sonore, e che nel complesso soltanto dànno una impressione determinata. E come gli impressionisti della pittura non dipingono per impasti di colore e per contrasti di grandi masse, ma con colori puri, sovrapposti o alternati in piccola quantità e in vicinanza immediata (divisionismo); così i compositori modernissimi non strumentano più per impasti di timbri e per contrasti di grandi masse, realizzando soprattutto effetti di chiaroscuro, (si noti come naturalmente si adoperi lo stesso linguaggio per le due arti), ma adoperano invece gli strumenti come colori puri (vale a dire isolando e mettendo in luce il timbro caratteristico di ciascuno di essi) per ottenere così una maggiore luminosità e trasparenza di tinte.

Queste analogie hanno avuto però l'inconveniente di confinare quasi ogni questione riguardante le tendenze della musica moderna in un campo puramente tecnico.

Si è discusso soprattutto dai fautori e dagli avversari della nuova musica se convenisse o no applicare ad un'arte la tecnica di un'altra. E poiché questa nuova tecnica, se non elimina l'elemento melodico, certo si riduce di molto, si è gridato da alcuni che essa dissolve la musica, che è un fenomeno di decadenza, che non è generato che dalla smania del nuovo.

Così si è rimpicciolito un fenomeno della più grande importanza. E non si è visto invece che questa evoluzione formale era l'indice di un movimento ideale profondo: che essa rappresentava cioè l'affermarsi dell'elemento oggettivo nell'arte che pareva quella soggettiva per eccellenza; in termini più chiari, che essa non era in fondo che una conseguenza del fiorire e del diffondersi del sentimento della natura nella musica moderna.

***

Finora — sia definendo la musica come l'«imitatrice del sentimento» sia come un «arabesco sonoro» (alludo alle due teorie estreme e più note) — non si è fatto che mettere in luce il carattere soggettivo (che è del resto quello fondamentale) di quest'arte. Dei tre elementi che costituiscono la musica, vale a dire il ritmo, la melodia e l'armonia, solo il primo — si è detto sempre — esiste in natura. Gli altri sono una creazione dell'uomo.

Ciò è profondamente errato.

A parte il ritmo — che è in ogni fenomeno naturale, la melodia — sebbene si trovi già rudimentalmente presso alcuni uccelli (tanto che gli antichi han visto l'origine dell'arte nell'imitazione del canto di questi) — è in effetto come il linguaggio una creazione dell'uomo — e rappresenta l'elemento umano e individuale della musica. Ma l'armonia invece è un elemento puramente naturale, preesistente quindi alla melodia.

Come ho cercato di dimostrare altrove, tutta la teoria armonica può essere racchiusa nella vibrazione di un corpo sonoro qualsiasi. Ma a parte questo, tutta la natura è un'armonia fatta di mille voci, che si fondono nell'aria come i colori nella luce.

E come in un'orchestra un timbro a quando a quando domina negli altri — così nel coro delle voci della natura una voce domina talora su le altre. Nei meriggi incandescenti di estate è la nota lunga e implacabile delle cicale, che verso sera sembra dissolversi negli accordi delicati delle locuste.

Nelle sere umide, piene di vapori violetti, sono i flauti lamentosi dei rospi — e nelle notti chiare le note sottili come armonici di violini, dei grilli, che hanno la trasparenza cristallina delle stelle lontane.

E come in una foresta un profumo diviene improvvisamente sensibile a un soffio di vento, così nel coro delle voci una emerge ad un tratto, vibra e poi s'estingue. Talora è un sospiro di foglie. Talora un fremere improvviso di un cespuglio, talora il grido di un uccello. Ciascuna di queste voci isolate può avere una risonanza indescrivibile, e un'espressione netta, lugubre o gaia, ma nessuna è mai un canto vero e proprio, — neanche quella dell'usignuolo.

Solo all'uomo — a questo «microcosmo» come si direbbe in linguaggio ermetico, è dato di contrapporsi alla natura, di creare una cosa viva e meravigliosa: la melodia. E le armonie della natura avvolgono ed impregnano del loro profumo il canto dell'uomo.

In pianura queste armonie sono ampie, in montagna come rarefatte; ma dappertutto sono rispondenti alle melodie che si svolgono in esse. Ecco perché una canzone nata sul mare non può vivere sulla montagna — o nella foresta; — ed una notturna perde ogni fascino all'alba o al meriggio. Le mancano le armonie e le risonanze naturali (varie perfino a seconda dell'ora) che l'alimentano, e in cui respira.

Ecco la ragione per cui il canto popolare rifiuta ogni armonia che non sia quella dell'aria, delle foglie o delle acque, e per cui le melodie delicate o perverse dei compositori moderni, come fiori di serra, hanno bisogno invece di un'atmosfera artificiale per vivere.

***

In natura esiste dunque, fatta di voci innumerevoli, costituenti come un pulviscolo sonoro, e di echi e di risonanze, un'armonia infinitamente più ricca, ma in fondo non diversa da quella che si è venuta spontaneamente a schematizzare dal complesso delle voci della musica polifonica.

Nessun musicista ha cercato però di ascoltare l'armonia più libera realizzata dalla natura. Degli elementi offerti dalla natura i musicisti non hanno utilizzato che il ritmo, il quale, come dicevo, è dappertutto, anche dentro dell'uomo. Così il ritmo della ninnananna è venuto dal movimento delle braccia materne che cercano di addormentare il fanciullo, e quello delle siciliane e delle barcarole da quello delle onde del mare che lambiscono la riva placidamente.

E quando hanno posto attenzione alle voci della natura, anziché cogliere l'armonia di queste, hanno cercato invece di riprodurle singolarmente.

Così la musica invece di essere rappresentativa è divenuta semplicemente imitativa — o descrittiva — in altre parole onomatopeica. Si sono imitati così i canti degli uccelli, i rumori delle battaglie (sono anzi celebri due canzoni, bellissime del resto musicalmente, di C. Jannequin) e gli uragani e le tempeste — queste ultime specialmente frequentissime — e un'infinità di altre cose.

Ora — tranne che per alcune voci — come per esempio il canto del cucùlo (mirabilmente introdotto da Humperdink in una pagina dell'*Hansel e Grëtel*) — in cui prevale un elemento ritmico caratteristico — l'imitazione è inoltre facile e perfetta), la musica non deve cercare di riprodurre le singole voci della natura. Un grammofono resterebbe così superiore alla musica più realistica, come la fotografia resta superiore alla pittura più meticolosa. Senza dire poi che questa tendenza se fosse giusta dovrebbe condurre logicamente alla musica dei rumori, proposta or non è molto da un pittore futurista.

L'arte più oggettiva non è imitazione ma rappresentazione e interpretazione.

Malauguratamente questo concetto non è divenuto ancora canone fondamentale di ogni arte. E quando pareva che «le impertinenze dei contrappuntisti» fossero ormai cose di altri tempi, noi moderni siamo stati costretti a sentire i belati, le battaglie, gli strozzamenti e le altre goffaggini che abbondano nella musica di Riccardo Strauss.

Alcuni, reagendo a questa tendenza onomatopeica, hanno affermato non dovere la musica rendere che l'impressione soggettiva che può destare un fenomeno naturale qualsiasi, e che quindi una composizione descrittiva è buona o cattiva a seconda che sia buona o cattiva come pura musica. È facile vedere però come così si nega ogni potere rappresentativo all'arte dei suoni e si disconosce il vero valore di alcune pagine di un musicista fuori discussione: di Beethoven, nelle quali è diffuso realmente un sentimento pànico.

La questione bisogna porla diversamente.

La musica non può e non deve cercare di riprodurre le voci singole della natura, ma può benissimo rendere l'armonia totale, l'*impressione* di queste voci. In altre parole: come la pittura rende l'impressione visiva del paesaggio, la musica può rendere l'impressione uditiva del paesaggio stesso.

***

Vi è realmente un'intima e profonda relazione fra l'aspetto e le voci del paesaggio.

Fausto Torrefranca, nella *Vita musicale dello spirito*, ha definito con mirabile chiarezza queste relazioni.

«Il suono e l'eco delle voci di vita in un paesaggio — egli scrive — è la *rivelazione sintetica* di quel paesaggio: è la musica propria di esso. L'eco ampia, solenne e ottusa che i suoni hanno quando cade la neve, l'eco fresca e netta, come acuita dalla brezza che è fra le colline a primavera, il tardo vibrare del campano pastorale nell'umidore della sera tra i monti, la chiarezza luminosa delle voci che cantano nel sole, l'improvviso rompere dei suoni che si accostano nella nebbia, il richiamo stesso dell'uomo — più alto e di maggior intervallo fra i monti che sul piano — e mille altre infinite modalità di risonanza; ecco ciò che riesce più sinteticamente descrittivo, più capace di integrazione, più ricco di consenso spirituale di ogni tentativo descrittivo: esso è l'indizio riassuntivo che vale più di ogni faticoso svolgimento».

«Risonanza — egli aggiunge — ecco ciò che dà alla musica un orizzonte sonoro, e però un'ammirazione pànica».

I musicisti di genio hanno saputo cogliere spesso istintivamente questa atmosfera sonora. Beethoven specialmente. Dal quarto tempo della pastorale si può dire che si sprigioni la freschezza delle foglie e della terra bagnata. E piena di paesaggi musicali è la musica di Roberto Schumann e quella di F. Liszt. Ma, più che ogni altra, quella di Riccardo Wagner.

A parte le pagine più note, in cui egli ha trasformato in infinito canto «le essenze dell'universo», nella sua opera rivela a ogni tratto con tocchi magistrali e incantevoli, l'anima del paesaggio. Nella musica, per esempio, che accompagna — nel primo atto del *Parsifal* — le parole sospirose di Anfortas: *Io splendore mattinale delle foreste!* vi è realmente il respiro voluttuoso delle foreste. E in quella che sottolinea nel secondo atto dei *Maestri cantori* le parole di Hans Sachs: *Com odora il biancospino questa sera!..*, tutto il languore di un crepuscolo di estate.

Se non che questi musicisti che hanno avuto più vivo il sentimento della natura e il senso del paesaggio, dopo aver avuto un'impressione felice, l'hanno sfruttata, o meglio l'hanno sciupata svolgendola come un tema qualsiasi, secondo le leggi esoteriche dello svolgimento musicale o meglio della retorica musicale.

Così Schumann — tanto per citare il primo esempio che mi viene in mente — nel pezzo per piano *In der Nacht* sciupa, con un lungo svolgimento e con una seconda idea, lo spunto freschissimo in cui un canto doloroso sembra sorgere da un sommesso fluttuare di foglie.

Più spesso l'elemento melodico, che come abbiamo visto è quello soggettivo della musica, finisce col prevalere su quello armonico essenzialmente oggettivo e impressionistico.

Ora la musica descrittiva o meglio rappresentativa, deve essere eminentemente armonica, ossia fatta di armonie vaghe e fluttuanti. Ciò non vuol dire che la melodia debba scomparire. Come nelle nuvole o nelle macchie dei muri l'occhio discerne dei lineamenti umani, così nel caos dei suoni della natura l'orecchio coglie istintivamente qualche disegno melodico.

Ma il sentimento individuale si dissolve nella contemplazione della natura. In altre parole, la melodia si riduce naturalmente alle più semplici forme. E sono rari i casi in cui uno svolgimento puramente musicale e melodico non nuoce al quadro.

Ricordo a questo proposito un pezzo di Grieg: «Sera in alta montagna» in cui un canto melanconico, prima solo, come sperduto, e poi sostenuto da poche armonie, dà realmente il brivido delle alte solitudini alpine. E ancora: «Nella steppa», il notissimo poema sinfonico di Borodine.

Sotto un pedale acuto di «armonici» di violini (nella linea monotona vi è la sconfinata desolazione della steppa), risuona come da lontano il motivo di una canzone russa. La canzone si avvicina a poco a poco, alternandosi ad un'altra che ha il carattere melanconico dei canti dell'Oriente. Si sentono intanto, nei pizzicati sordi dei bassi — come smorzate dalla sabbia, peste di cavalcature che si avvicinano. Una carovana — scortata da soldati russi traversa il deserto immenso e la carovana avanza sempre più, i canti echeggiano forte. È dinanzi a noi una torma barbarica di cavalli irsuti e di cammelli. Poi a poco a poco i canti si allontanano, fondendosi in un'armonia vaporosa. La carovana dilegua all'orizzonte.

L'effetto qui è raggiunto con una sobrietà di mezzi ammirevole e senza alterare la linea puramente musicale. Ma questi sono esempi rari e isolati. La musica descrittiva deve essere eminentemente armoniosa. Questo ha intuito Claudio Debussy, il delicato paesista musicale che continua ed avanza Riccardo Wagner. E l'accusa rivolta alla sua musica di non essere melodica, è infondata. Essa torna ad essere naturalmente melodica, tutte le volte che diviene lirica e soggettiva.

Che poi la musica non possa dare una sensazione netta e precisa e che abbia bisogno sempre di un titolo suggestivo, non è esatto. Il Baudelaire, ascoltando il preludio del *Lohengrin*, in cui Wagner dice di aver voluto rappresentare fra l'altro «degli spazi infiniti» e «una luminosa apparizione», attesta di aver provato (e senza conoscere il programma di Wagner) la sensazione di «un immense horizon» e di «une large lumière diffuse». Non posso riportare tutta la magnifica pagina dello scrittore francese — e il programma di Wagner — ma l'accenno è sufficiente. Mi permetterò inoltre di evocare un ricordo personale. Una sera ascoltando, ad una prova generale, il primo tempo della *Suite* del Debussy *Iberia* intitolato «Dans les rues et par les chemins», ho avuto la sensazione netta e precisa di trovarmi in una sera estiva per le vie di un sobborgo di una città meridionale. E non conoscevo affatto il titolo.

Raramente in verità la musica raggiunge questa vivezza di rappresentazione.

Se nella rappresentazione delle cose invisibili, il musico, secondo la parola di Leonardo, dovrebbe restare superiore al poeta, in realtà il poeta è ancora in questo superiore al musico.

«Jardins sous la pluie» del Debussy non regge al paragone nel rendere il bruire dell'acqua sulle foglie, con quella indimenticabile poesia del D'Annunzio: «La pioggia nel pineto». E nessuno degli innumerevoli pezzi che evocano le armonie delle campane, se non forse l'ultima delle *Proses lyriques* del Debussy, è pari ad una qualsiasi delle strofe di quella meravigliosa poesia di Edgardo Poe che è intitolata «Campane».

La ragione principale è che i musicisti trascurarono lo studio dal vero. Essi compongono i loro paesaggi nelle loro stanze e di maniera come i pittori di paesaggio di una volta. Lo stesso Debussy è più spesso un preraffaellita che un impressionista. La nostra orchestra poi è ancora troppo rumorosa. Ma le composizioni dei più raffinati musicisti moderni attestano la tendenza a rendere con i mezzi più delicati le armonie vaporose della natura.

Questo non vuol dire che tutta la musica dovrà essere rappresentativa. Non tutti i compositori sono oggettivi; e ho già avvertito poi, come tutte le volte che la musica diviene passionale, diventi naturalmente melodica. Quello che è innegabile è che quest'arte dopo aver sviluppato l'elemento ritmico e quello melodico (ed entrambi contemporaneamente nella polifonia vocale e strumentale) sviluppa ora per la prima volta quello armonico o impressionistico. Di maniera che dopo essere stata definita, a seconda dei suoi aspetti, sorella della poesia o «architettura di suoni», ora — secondo la divinatrice parola di Leonardo — «non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura».

S. A. Luciani.

La battaglia di Talamone nel 225 a. C.

Correva la primavera dell'anno 529 dalla fondazione di Roma, e una grande calamità stava per piombare sopra l'Italia. I Galli Gesati con poderoso esercito varcate le Alpi erano scesi nella pianura padana, dove si erano uniti ad altre popolazioni galliche ivi stanziate, cioè Insubri e Boi, e tutti insieme si accingevano ad invadere la nostra penisola, a spezzare l'egemonia romana e a sostituirla. Tale pericolo fu chiaramente intuito dal Senato Romano, che si affrettò a prendere le sue misure per arrestare il movimento in sul nascere.

Le forze riunite dei Latini, Etruschi, Sabini, Umbri, Sarsinati, Veneti, Cenomani, Sanniti, Apuli, Messapi, Lucani, Marsi, Marrucini, Frentani, Vestini ascendevano a circa 700 mila fanti e 70 mila cavalieri, e vennero lasciate a presidio di ciascun territorio, tranne 30 mila fanti e 2000 cavalli che furono aggiunti alle quattro legioni allestite direttamente da Roma. Intanto però che si andava determinando questo vasto e non mai veduto movimento di difesa nazionale, l'esercito nemico aveva potuto proseguire senza ostacoli fino a Chiusi, a tre sole giornate da Roma, quando si accorse che il

Pianta topografica della regione del fiume Osa (Talamone).

I Veneti e i Cenomani mantennero fede all'alleanza già stretta con Roma, ma non poterono opporsi validamente all'invasione che si avanzava verso l'Etruria e la stessa Roma perché dai condottieri galli era stata lasciata una parte delle loro forze nella valle padana, per tenerli in freno ed evitare così sorprese alle spalle. Il resto dell'esercito invasore, calcolato da Polibio complessivamente a circa 70 mila uomini, cioè 50 mila fanti e 20 mila cavalli, continuò fiducioso la sua marcia e scese in Etruria.

presidio romano dell'Etruria, il quale evidentemente non aveva osato contrastargli la marcia in campo aperto, l'inseguiva a tergo e cercava di sorprenderlo alla sprovvista. I Galli dotati di grande mobilità e disponendo di celerissima cavalleria, invece di proseguire il cammino, deviarono ad occidente e tornarono indietro per spazzare, come oggi si direbbe, le retrovie; i Romani retrocedettero anch'essi, ma non si avvidero che una parte dei nemici era riuscita, non vista, a guadagnare le colline a nord della nostra Firenze e a fortificarvisi.

Veduta dello stagno e del tombolo dell'Osa (Talamone), dove fu testé scoperto il sepolcreto di guerra.

Le forze con cui il Governo di Roma credette di poter contrastare, nella prima fase il movimento nemico verso il sud non furono certo adeguate alla potenzialità dell'esercito invasore, né vennero dislocate con felice intuizione strategica; ma anche le circostanze impedirono di far di più e di meglio in quei primi momenti di panico e di ansia

Una delle due armate consolari si trovava in Sardegna col console Caio Attilio Regolo; l'altra venne in fretta e furia allestita, e al comando del secondo console, Lucio Emilio Papo, fu avviata verso Rimini, ritenendosi quasi sicuro che i Celti seguissero il versante adriatico. L'Etruria invece venne presidiata da poca truppa al comando di un pretore.

A Roma però non si era tranquilli sull'efficacia di tale improvvisata difesa, e poiché si faceva sempre più chiara la percezione dell'imminente ed enorme pericolo, fu decretata la mobilitazione generale, comprese le riserve, di tutte le milizie dei popoli federati o comunque dipendenti da Roma. Furono richiesti intanto i registri di tutti i militari di qualsiasi età, per potere calcolare le forze disponibili, e fu concentrata così grande quantità di vettovaglie, di armi e di svariato materiale guerresco, quanto nessuno aveva visto mai raccolto in vita sua.

Tutti i popoli della penisola minacciati e atterriti dallo stesso pericolo risposero all'appello di Roma, non tanto per difendere il suo imperio e la sua politica, quanto per salvare sé stessi, le loro città, i loro campi dall'ira selvaggia dell'invasore. Germogliò così nelle loro coscienze un sentimento nuovo, quello nazionale. Ricordi di oppressioni patite, ire di parte, gelosie, vendette ebbero tregua di fronte alla calamità che stava per travolgere la patria comune: in breve tempo l'Italia fu tutta in armi.

Lo scontro avvenne perciò impari e tremendo presso Fiesole, e i Romani furono messi in fuga dopo aver perduto in quella giornata campale seimila uomini

I Celti vincitori, che forse avevano saputo degli armamenti delle popolazioni umbre ed etrusche, ripresero il cammino verso il sud, ma seguendo un itinerario diverso dal primo, cioè lasciarono la via interna della Val di Chiana che offriva ormai pericolose incognite, e si avventurarono giù per la Maremma

A questo punto le cose subirono un mutamento quasi prodigioso: il console Caio Attilio Regolo, richiamato dalla Sardegna, era intanto sbarcato col suo esercito a Pisa, e seguiva anch'egli la via littoranea verso Roma, avanti alle forze celte; mentre l'altro console, Lucio Emilio Papo, informato della sconfitta romana presso Fiesole, era corso da Rimini in aiuto dei superstiti con tutte le sue truppe, e marciava a tergo dell'esercito nemico sorvegliandolo e aspettando l'occasione e il terreno propizio per dargli battaglia, senza conoscere peraltro il ritorno e la marcia del suo collega Regolo.

A sud dell'odierna fortezza di Talamone, nella pianura sulle due rive del fiume Osa, detta da un'antica tradizione «Campo Regio», i due eserciti consolari romani presero contatto ed accerchiati i Galli, quasi li distrussero.

Sul campo di battaglia rimasero 40 mila nemici morti e 10 mila furono fatti prigionieri, compreso uno dei due condottieri, Concolitano; l'altro, Aneroeste, si uccise poco lontano dal luogo della battaglia. Le perdite romane non si conoscono, ma non furono certo lievi se lo stesso console Attilio cadde in uno scontro di cavalleria.

Ricco e copiosissimo fu il bottino inviato a Roma dopo questa strepitosa vittoria, che salvò l'Italia dall'invasione celta, e rese possibile l'ulteriore svolgimento della sua alta missione nel mondo.

Polibio (1), da cui ho riassunto queste notizie, dà informazioni particolareggiate intorno alla disposizione dei due eserciti in quella battaglia e sugli episodi del combattimento, che sarebbe lungo e noioso ripetere qui.

A quella memoranda battaglia partecipò, secondo Orosio, anche il grande storico romano Fabio Pittore, che fu la fonte diretta della narrazione polibiana.

***

Fino a questi ultimi mesi non si conosceva con esattezza il luogo del combattimento. Senza contare l'errore di Orosio che localizzava questa battaglia presso Arezzo (*Historiarum*, IV, 13), anche la più autorevole critica storica del nostro tempo non era riuscita finora a precisarlo sufficientemente. Tutti ritenevano che lo scontro fosse avvenuto più a nord del paese di Talamone, nella pianura cioè percorsa dal fiume Ombrone; e tale opinione accettata anche dal Mommsen non fu scossa neanche dalle venturate scoperte archeologiche relative alla battaglia, fatte sul poggio di Talamonaccio a varie riprese tra il 1877 e il 1892.

Ma la recentissima scoperta del sepolcreto di guerra che sto per annunziare, ha dimostrato una volta di più che non era poi da rifiutarsi interamente la tradizione popolare accennata di sopra relativa al «Campo Regio», e che le indagini e le ipotesi fatte al riguardo nel 1824 da uno studioso locale, dal talamoniese Ferdinando Carchidio, corrispondevano al vero.

I materiali archeologici in relazione con quella battaglia si trovano, come è noto, raccolti e ordinati nel nostro Museo Archeologico fiorentino, in un'apposita sala della Sezione Topografica dedicata a Talamone. Essi vennero studiati ed illustrati compiutamente dal Direttore stesso del Museo, professor L. A. Milani, nel primo volume dei suoi *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, 1901, pagine 125-43 (cfr. anche *Museo Topografico dell'Etruria*, 1898, pag. 91-100; *Guida del R. Museo Archeologico di Firenze*, 1912, I, pag. 66-9 e 257-61). Tali indagini archeologiche rivelarono che sulla vetta del poggio di Talamonaccio, dove ora sorge una fortezza, era stato costruito un tempio espiatorio dopo la battaglia, forse dedicato a Giove Ottimo Massimo Capitolino che aveva decisa la disfatta gallica. Nel tempio e in una vicina edicola furono inoltre raccolte copiose armi effettive e in miniatura, consacrate come *ex voto* dopo la vittoria; ma non solo le armi usuali erano state in quella occasione gli istrumenti della sconfitta nemica, poiché furono rinvenuti insieme, e in natura e simbolici, attrezzi agricoli d'ogni specie, marre, zappe, falcetti, scuri, perfino l'aratro, il giogo e la scarpa del carro, che avevano servito come armi alle improvvisate milizie di contadini, accorrenti da ogni dove a scacciare l'invasore.

Non altrimenti i Greci avevano combattuto a Maratona contro i Persiani.

Da queste importantissime scoperte non fu desunto però nessun nuovo dato di carattere topografico per la localizzazione più precisa del fatto d'arme, e anche questa volta si deve portar gratitudine al caso se oggi siamo in grado di stabilire, sulla base degli elementi testé tornati in luce, un rapporto più stretto e diretto tra i ricordi della battaglia consacrati sul poggio di Talamonaccio e la sottostante pianura dove essa fu combattuta.

Da alcuni mesi sulla sponda sinistra del fiume Osa, a pochi passi dal mare, ferve il lavoro di sterro per allargare il terrapieno della ferrovia che dovrà sostenere il secondo binario, sul tratto Orbetello-Grosseto.

Il terreno che si va scavando non è completamente piano, ma presenta delle vallette e dei rialzi di dune, parallele alla spiaggia del mare. È formato di finissima sabbia, e scarsa ed arida è la vegetazione che trae nutrimento dalla sottile corteccia di *humus* di cui è ricoperto. È una specie di landa polverosa e riarsa dal sole, della quale la fotografia che pubblico non può dare un'immagine esatta: gli uomini vi lavorano seminudi in queste afose giornate estive, ma il lavoro procede rapidamente per la grande facilità con cui si può scavare e caricare su lunghi treni di vagoncini la sabbia.

Per tutta l'estensione dello sterro, che ora ha raggiunto circa 4 mila metri quadrati, sono comparsi numerosissimi seppellimenti umani, sempre alla profondità media da m. 1 a 1,50, praticati nella sabbia e con larga copia di calcina bianca delle vicinanze. Si tratta di scheletri ammucchiati e buttati nelle fosse senza ordine alcuno insieme con la calce, a guisa di carogne. Non segni esterni delle tombe, non disposizione regolare e orientamento di esse, non suppellettili funebri deposte coi morti. La calce viva li ha amalgamati e distrutti, talché pochi crani e pochissime ossa si sono potuti finora ottenere dalla vasta esplorazione fatta. Sono tutti crani virili e di individui giovani, qualcuno ha anche traccia di ferita. Con gli scheletri umani furono rinvenuti anche qualche carcame di cavallo e frantumi di stoviglie romane e campane, che possono risalire appunto alla seconda metà del sec. III a. C. In questi giorni inoltre si è anche trovata una impugnatura di spada in ferro e una picozza pure di ferro, nonché una quantità di chiodi enei a capocchia discoide schiacciata.

Sono pochi, come si vede, gli elementi archeologici raccolti in quel vasto campo di sepolture, nonostante l'assidua sorveglianza di un funzionario della Soprintendenza degli Scavi d'Etruria, distaccato opportunamente e da qualche mese sul posto; ma il numero stesso dei morti, che gli operai addetti agli sterri calcolano già a oltre 2000, e il carattere tumultuario dei seppellimenti, mi sembrano indizi indiscutibili che si tratti di un sepolcreto guerresco, e quindi in relazione con la famosa battaglia del 225 a. C. (cfr. piantina topografica).

(1) II, 23-31.

Polibio racconta che in prima fila combattevano presso Talamone i Galli Gesati, nudi e adorni di braccialetti aurei che fecero subito gola agli avversari. Erano giovani nel fiore degli anni, aitanti della persona e con alti clamori cercavano di spaventare e tenere lontani i Romani. Più oltre parla del grande bottino raccolto sul campo di battaglia e inviato a Roma insieme con i 10 mila prigionieri celti. Quindi è per me spiegabilissimo il fenomeno della estrema povertà di siffatti seppellimenti, praticati solo con la giusta e opportuna e sorprendente preoccupazione igienica di evitare, mediante l'impiego della calce, che i nemici uccisi si rendessero dannosi anche dopo morti. I Romani naturalmente prima di ammucchiarli alla rinfusa nelle fosse, avevano avuto cura di levar loro i gioielli e le armi per formare il bottino di guerra; e penso che anche le popolazioni etrusche delle vicinanze, i Vetuloniesi segnatamente, avranno gareggiato con i Romani a spogliare all'estremo i nemici uccisi.

Perciò, fino ad un nuovo fatto che dia una spiegazione diversa di questo sepolcreto, che ho visitato e studiato in due gite successive sul posto, io ritengo che abbia relazione con la sconfitta dei Galli, e che gli individui in esso interrati siano appunto Celti.

Gli antropologi, i quali già si interessano a questa esplorazione che tuttora continua e continuerà fino al prossimo inverno, e primo fra tutti l'illustre colonnello medico dottor Ridolfo Livi, potranno, col sussidio della loro scienza, contribuire ad illuminarci sulla nazionalità dei sepolti.

Il tempio espiatorio sul poggio di Talamonaccio già rivolto verso il sepolcreto ora venuto in luce, e la sua stessa presumibile vicinanza al luogo del combattimento sono, io credo, argomenti a favore di quanto ho esposto

Firenze, 25 agosto 1913.

Edoardo Galli.

UNA VOCE D'ARMENIA

«Una donna tutta nuda, abbattuta ai confini incrociantisi di molte strade, calpestata da tutte le nazioni, bandita dalla sua casa, schiava e prigioniera di tutti i popoli»: questa era nella mente di un antico cronista armeno la sola immagine che si potesse avere dell'Armenia sventurata, questa era la sintesi della storia di un paese che Assiri e Medi e Persi e Seleucidi e Parti e Sassanidi e Arabi avevano sanguinosamente soggiogato e dilaniato, a volta a volta, in una ininterrotta vicenda d'oppressioni senza scampo.

E quali immagini solleva oggi nella nostra mente l'Armenia se non immagini simili a questa, tutte rosse del sangue dei massacri curdi e turchi, tutte fiumi di lacrime e di sangue su cui aleggiano vani fantasmi di speranze?

E poi: elevazione d'un'anima cristiana all'opulento sole asiatico, con inni e cantici salmodianti al Cristo sul crocevia più travagliato fra Oriente ed Occidente; magnifici santi, come San Gregorio l'Illuminatore, scagliati ad abbattere, a troncare, a sradicare per entro le aggrovigliate foreste dei miti e dei riti pagani; e sopra il deserto della purificazione alzarsi grandi templi, le colonne dei quali son fatte d'incenso e di preghiera, templi mistici per le cui profondità di tenebra e d'amore s'aggirano anime estasiate come quella di Mosè di Khorene, come quella di Gregorio di Naregh piangenti e ululanti di passione divina, apostoli e poeti della fede, fonti di perenni e solenni melodie religiose, anime cui la preghiera è vestimento e nutrimento, che s'illuminano delle loro stesse parole, bruciandosi e consumandosi nel fervore. E talvolta là dove si spegne l'inno al divino, appaiono guerrieri sfolgoranti, armati di spada tempestata di gemme, tunicati d'oro e d'argento, coronata la fronte d'un diadema tutto luce, lenti e gravi e pure terribili, pronti a combattere e a morire, pronti a magnificamente servire, con regalità orientale; fastigi di maestà e di volontà che d'un subito crollano fulminati dal destino e li sommergono le alluvioni degli eserciti invasori, infiniti e crudeli, tremendi quando si scatenano alla strage e quando s'accampano sulla strage. E intorno ai santi, ai sacerdoti, ai poeti, ai re ondeggia il pianto eterno della stirpe calpestata a sangue, singulta il continuato, inconsolabile lamento di tutto un popolo che da ogni parte dell'Asia manda gemiti di amore e di dolore alla patria oppressa e derelitta, pianto che varca i secoli, sfida le generazioni, intorbida l'avvenire. Ecco come ci è dato d'immaginare l'Armenia.

***

Perché quest'Armenia è ancora viva e come mai ha ancora tanta volontà d'esser libera, di tornar nazione sollevandosi dal giogo turco, rinascendo ancora una volta con ostinata vitalità su dai massacri? Il suo fato non le impone di continuamente servire e di continuamente morire? Come può illudersi di riuscire un giorno a conquistare un dominio, sia pure il dominio di se stessa su se stessa? Ecco: la forza dell'Armenia è stata la sua chiesa, è stata la sua lingua, la sua poesia, e nel più profondo della sua storia la sua chiesa le ha dato oltre che la fede, un'anima appunto di poesia che è quella che le ha conservato una realtà e una volontà di nazione anche sotto la schiavitù straniera. I suoi inni mistici e le sue cronache storiche l'han serbata nazione e tradizione ed essa si è rinvigorita servendo, e cantando per consolarsi della schiavitù. Ma meglio l'hanno difesa i suoi poeti e i suoi sacerdoti che i suoi guerrieri; i suoi poeti sono venuti anche in Occidente a dire al mondo che gli armeni non erano e non sono una torpida razza di asiatici senza sostanza e lievito di vita propria, ma avevano ed hanno forza e ragione di vivere individualmente ed era giustizia ed era diritto e dovere lasciarli vivere per rispondere al loro genio non ancor morto in loro. Sono stati i poeti armeni di Occidente che non solo ci hanno fatto piangere su gli orrori delle stragi curdo-turche, ma ci hanno dimostrato che l'Armenia ha voce per cantare, ha la sua voce per cantare, oltre che per lamentarsi, e ci han portato le prove della vitalità intima della loro stirpe e della loro nazionalità.

Essi anzi ci hanno mostrato che gli armeni sono tra le popolazioni asiatiche quella più singolarmente capace di assimilarsi la cultura d'Occidente senza rinnegare la propria perché, vissuti al crocevia di tutte le civiltà, gli armeni si son foggiati una mente e un cuore aperti a tutte le correnti della vita universa, anche a quelle più lontane dalla loro immutabile essenza. È vero che essi, gli armeni, parvero soffocati sotto le strutture straniere dei governi e dei popoli loro oppressori, è vero che la loro anima caratteristica parve travolta nei gorghi delle alluvioni dei barbari, è vero che sembrò non potersi mai salvare la loro cristianità singolare, desolata nel deserto di sempre nuovi paganesimi dopo quelli estirpati da Gregorio l'Illuminatore; ma è anche vero, ci han detto i loro poeti, che contro tutti gli impedimenti, sotto tutte le vesti più trasfiguranti e più opprimenti, gli armeni sono rimasti gli armeni e attendono ancor oggi che la loro nazionalità sia riconosciuta, sia liberata, sia considerata in quell'impero asiatico della Turchia sul quale ora meditano cautamente d'avventurarsi le cupidigie dell'Europa coloniale.

Uno di questi poeti armeni venuti in Occidente a rivelare e a difendere la loro stirpe, il loro popolo, è Archag Tchobanian il quale da anni s'è fatto dell'Armenia un vero e proprio apostolo curando soprattutto di mostrarcela viva nella sua storia letteraria. Gli dobbiamo infatti non solo calorose orazioni di protesta contro gli eccidi, ma traduzioni di poeti antichi e moderni, di trovatori e di mistici e gli dobbiamo una produzione poetica personale dove un poeta come Emile Verhaeren, che accompagna oggi con una sua prefazione un nuovo volume di lui, riconosce agitarsi ed esprimersi l'anima non d'un solo

Abbonamenti speciali

Gli abbonamenti a numeri consentono ai nostri assidui di ricevere il Marzocco con perfetta regolarità anche durante i mesi delle vacanze, inviando una serie di indirizzi successivi o modificando l'indirizzo nel corso dell'abbonamento. Basta rimettere per ogni numero da spedirsi in Italia cent. 10, e per ogni numero da spedirsi all'estero cent. 15 (anche con francobolli).

cantore, ma di tutta una gente. « Non v'è nulla della vostra razza che voi non abbiate fatto vostro — dice il poeta belga al poeta armeno aprendo questo volume: *La vita e il sogno* — cosicché si sente un popolo intero parlare, amare, soffrire, agonizzare, ma senza mai morire, nella vostra voce.... Checché voi facciate, tutti i vostri poemi sembran lo stesso uscire non da voi, ma dalla vostra razza.... i vostri canti si rannodano alla vostra tradizione e potrebbero essere rimati ed immaginati dal vostro popolo ». Trovo, da parte mia, che in questo nuovo volume di poemi in prosa, di racconti, di fantasie, non sia sempre facilmente distinguibile come in quello di sole poesie che lo ha preceduto, quanto in verità sia originale del poeta da quanto sia eco di canti e di immaginazioni della sua stirpe; ma son certo che nessun elogio può far contento il Tchobanian più di quello d'Emile Verhaeren. Archag Tchobanian vuol essere una voce d'Armenia ed una voce che vuol aver soprattutto la passione e l'angoscia o la risonanza piena di meditazione e il fasto pieno di fantasia indici dell'anima del suo paese.

Intanto, come il suo popolo è ancor vivo, egli ama e vuole la vita. Il suo nuovo volume si chiude con un poema, *La Festa della vita*, in cui il cantore dichiara che la fine dell'anno non è una celebrazione della morte, non deve essere una solennità funebre, ma invece un'affermazione di vita, un appello alla vita. Il Tutto è immortale, la vita si rinnova, e la vita è nobile e la vita è gioiosa e la vita è senza limiti sebbene i giorni sian pieni di dolore e la mèta cui il tempo si dirige sia piena di mistero e confini con la notte. Se l'Armenia avesse dei poeti senza fede nell'avvenire, l'Armenia sarebbe morta e il Tchobanian vuol esser un poeta pieno di fede. La sua *Ode alla lingua armena* la lingua antichissima, fiume che giunge da sorgive preistoriche e nel quale si sono rispecchiate cento razze e che cento razze hanno intorbidato e pur si è sempre mantenuto chiaro, fresco e sonoro, mostra quanta gloria e quanta speranza il poeta riponga nello strumento medesimo dei suoi canti, nel metallo stesso in cui ancora può incidere e cesellare le sue parole. La lingua armena vive ancora ed è bella ancora. « Oggi — canta il poeta — dopo aver traversato tanti paesaggi, tanti secoli, tanti eventi, dopo aver conosciuto le glorie più pure e i disastri più formidabili, tu scorri sempre, o lingua armena, vivace e limpida. La tua corsa secolare non ti ha stancata, non ti ha invecchiata. Il segreto dell'eterna giovinezza è in te. Tu unisci ora la sontuosità della tunica d'oro dei tuoi grandi giorni classici alla grazia delicata del perlaceo periodo dei Trovatori; ora tu hai l'ineffabile dolcezza dello sguardo grave di tenerezza delle nostre madri, ora il vivo splendore dell'anima di bronzo dei nostri eroi talvolta tu rispecchi lo spaventevole bagliore della geenna dei nostri infortuni, talvolta lo splendor solare delle nostre nobili speranze. E per tutte le bocche delle tue acque tu cantasti la libertà con un accento così profondo, così intenso e così dolce che l'Oriente intero s'è commosso e attraverso l'ombra che lo insepolcra noi vediamo già risplendere i primi raggi d'una grande Aurora. O nostra lingua, specchio di purità, di tenerezza, di valore, tu sei la nostra anima, il nostro sangue, il nostro onore, la nostra gloria. Tu sei una delle più alte espressioni della forza universale. Finché la vita durerà sulla terra, tu proseguirai trionfalmente la chiara e generosa corsa attraverso le pianure infinite del tempo... ».

Non è inutile dire che questo inno alla lingua armenica fu scritto dal Tchobanian proprio a Costantinopoli, all'indomani della rivoluzione che abbattè il regime hamidiano, quel regime che aveva tutto proibito agli armeni superstiti dei massacri, tutto, anche di scrivere poesie...

* * *

Se in molti dei componimenti raccolti in questo volume parla una voce di speranza, in altri il dolore e la delusione che dànno naturalmente, con l'amore, tanti atteggiamenti alla poesia popolare anche armena, cantano con accorata soavità e con precisa e definitiva delicatezza. Nel mondo il dolore è una realtà innegabile e non v'è speranza se non di uscire dal dolore e non v'è vita se non nella fiducia di poter un giorno uscire fuori dal nulla e dalla morte. In un poemetto a forma di dialogo, il riso e il pianto si disputano il primato su gli uomini e le cose degli uomini, ma il pianto resta vincitore. È vero: « Il riso è la luce, e la luce è la prima creatura di Dio, ma la notte esisteva prima della luce; prima della creazione era il caos, in seno al quale navigava solitario l'elemento originale ». La lacrima è una goccia del caos.

Talvolta qui la tristezza è semplicemente tristezza d'amore; saggezza malinconica assunta da esperienze d'amore. Ecco canzoni sentimentali, ecco « notturni » e brividi e « agonie delle stagioni » e tradimenti. Qui l'anima del poeta s'è forse più compenetrata con l'anima del popolo, con quella poesia amorosa ch'ogni popolo ha fatta di squisita dolcezza, di passione insieme focosa ed ingenua, purissima e addolorata quasi inconsolabilmente. In certi brevi componimenti il Tchobanian appare davvero squisito, ha accenti che un poeta occidentale gli invidierebbe, sebbene un tono occidentale si potrebbe in qualcuno d'essi rintracciare talvolta senza difficoltà. Ecco un poemetto che può far intendere le virtù poetiche del Tchobanian: *Il nero sotto l'azzurro*. « Sin dalla mia infanzia ho adorato il mare, la cui brezza ci calma l'anima, le cui onde cantano inni sublimi, e nel seno del quale sbocciano, come gigli splendenti di questo grande giardino d'acque, i bianchi gabbiani. Esso è l'occhio della terra, pieno d'un'immensa lacrima azzurra e il cui sguardo è eternamente fisso al cielo. Azzurro come un sogno, culla dei più bei sogni, esso stesso è un gigantesco sogno incarnato. Ma il giorno in cui il mio spirito contemplando la sua superficie ridente, affondò nelle sue profondità e vide le piovre, i serpenti, e i mille mostri che vi s'aggrovigliano e i resti delle navi naufragate, degli uomini annegati, e tutti gli orrori che si tengono nascosti sotto la sua superficie radiosa, quel giorno il mio culto pel mare s'avvelenò d'un doloroso terrore perché lo compresi che il suo cuore è perfido quanto il volto è affascinante. — L'azzurro dei tuoi occhi, o amata mia, è un mare dove bagna il mio sguardo, dove naviga il mio cuore, è piccolo come la più piccola onda d'un lago tranquillo, ma è più profondo dell'Oceano; non ha nè brezze, nè gabbiani, nè canti; vi si vedon soltanto passare in silenzio i tuoi pensieri e i tuoi sogni, vaghi, indecisi, simili ad ombre fuggitive e senza contorni o come bianche vele appena percettibili che afforan via all'orizzonte. Ora, io penso qualche volta con angoscia che se mi fosse possibile di penetrare in fondo, proprio in fondo all'abisso azzurro dei tuoi occhi, vi troverei forse piovre e serpenti e i resti dei cuori naufragati e gli scheletri degli amori trapassati.... ». Vi son poemetti di egual finezza, di egual malinconia, di eguale immediatezza d'espressione nelle pagine di questo volume. Non bisogna cercarvi grande originalità, non bisogna pensare che poiché questo poeta vien d'Armenia la sua voce possa rivelarci misteri profondi, darci meravigliose spiegazioni della vita e del mondo: la voce si contenta d'esser pura e fresca, vuol soltanto che le lacrime non la intorbidino e vuol cantare, ancora e sempre cantare, oltre l'eccidio, oltre la morte.

Questo stesso poeta che oggi parla e canta ancora, diceva anni sono a Parigi dinanzi ad una grande accolta di pensatori, di poeti, d'artisti ai quali Anatole France lo aveva presentato con affettuose parole, che l'Armenia non può dare ancora il suo capolavoro perché l'Armenia non è libera ancora, perché attende di poter risorgere dal suo sepolcro....

Aldo Soranì.

ARCHAG TCHOBANIAN, *La vie et le rêve*. Paris, « Mercure de France » edit., 1913.

La natura e la società in un recente libro di versi

« Avendo abbandonato, alle soglie della giovinezza, il lavoro dei campi — a cui non pareva bastargli la salute — per seguir la via delle professioni civili, gli è poi sempre rimasto nell'anima il ricordo della sua pur travagliata adolescenza. E ancora tutto il suo mondo è un romito angolo di terra toscana, ch'egli bagnò di sudore non metaforico, e a cui suo padre, sua madre e i suoi fratelli attendono tuttavia in rassegnata povertà. Un casolare — piccolo e solo come una capanna — poche zolle in giro e un nome infinitamente dolce: Trifoglieto ».

Queste parole semplici e suggestive preludono a una raccolta di canti, *Canti di Trifoglieto*, che Ettore Fabietti pubblica pei tipi dei fratelli Treves, e invogliano a sfogliare il libro. C'è in esso una promessa di una sensazione che raramente i poeti d'Italia hanno colta in una maniera originale, quantunque ne sieno continuamente pieni i loro libri: la sensazione della vita della natura. I lettori sanno a che cosa si riducono ordinariamente nella poesia italiana le impressioni naturali: servono ordinariamente di sfondo ornamentale a vari sentimenti dell'intima vita dello spirito o incorniciano qualche avventura esteriore. Donde deriva un'abitudine di cogliere il lato più appariscente e più generale delle cose; o quell'altra falsissima di sottomettere alla mobilità delle nostre impressioni individuali la vita delle cose, tanto meno nervosa di quella degli uomini. Quest'ultima maniera che il Ruskin chiamava con una felicissima frase la « pathetic fallacy », inquina qualche volta anche la poesia del nostro grande Leopardi.

Orbene, a leggere le parole del Fabietti che ho riportato e quelle che seguono, è indubitato che si desta nel nostro animo un'aspettazione nuova. Involontariamente il nostro pensiero corre ad un poeta che si trovò, fuori d'Italia, nelle medesime sue condizioni, a Roberto Burns, e noi pregustiamo con gioia le parole che ci dirà l'uomo che ha nel sangue l'antica familiarità col lavoro campestre e il dono recente di sentire poeticamente la sua vita. Quali accenti originali gli deriveranno da questa sua singolare condizione?

Udiamo. Ecco una fonte che mormora ai piedi di un declivio che discende rapidamente:

> Fra musco e capelvenere
> da una roccia zampilla
> come l'argento liquido;
> canta, ride, scintilla
> raccolta al piè del sasso,
> chè la gente a sentirla arresta il passo.

E presso la fonte è un cerro che in essa si specchia: e il poeta che tante volte è andato a raccogliere le ghiande ne ha anche sentito qualcuna cadere con un tonfo nell'acqua e ha detto fra sè:

> Ecco, forse dall'ultime
> fronde il cerro ha voluto
> mandare alla sua limpida
> fonte così un saluto.
> Cadon foglie dai rami
> chè l'acqua parla e par che a sè le chiami.

Ed ecco un merlo che vola irrequieto su i flessibili rami di un salice piangente « che rattrista e aduggia la fiorita delle prime rose ». Il poeta indovina che nel suo canto c'è assai dolore:

> Forse molto ti duole
> che non trovasti una compagna ancora,
> come ciascun di tua vasta famiglia:
> e un pensiero t'accora
> della diserta frasca,
> ove non hai chi ti deponga il nido,
> nè, con un grido, prole che ti nasca.

Ma lo consola: È meglio che tu sia solo. Gli altri tuoi fratelli che si affannano a nutrire i loro piccoli, un giorno o l'altro troveranno vuoto il loro nido. Tu almeno non proverai questo dolore essendo così solo. Non sai come è triste oggi la vita degli uomini che vedono languire i loro figli diletti, che sudano per gli altri e che non hanno per sè la loro parte di bene, quella parte di bene che in un tempo lontano più felice, quando c'erano meno preoccupazioni e le voglie erano meno sfrenate, a nessuno, neppure al più umile, era negata?

> È meglio intristir solo
> in quest'ansia infinita
> che sudar sangue a far ardere un fuoco
> e messi al mondo i figli, offrirli in giuoco
> alla discorde vita

In questi due esempi sono i due caratteri principali del sentimento della natura quale apparisce in tutta l'opera del Fabietti: ornamentale l'uno, come nella *Fonte* in cui il liquido argento e il canto e il riso e lo scintillare risentono di una fattura letteraria, e falsamente patetico l'altro in cui il fischiar del merlo riceve un'interpretazione completamente arbitraria.

Mi viene in mente una strofa del Coleridge della sua ode al *Rosignuolo*, che è un'acuta condanna di questo modo di sentir la natura, e la riporto perché nessuna parafrasi potrebbe sostituire la sua lucidezza: « Ascoltate! L'usignuolo comincia la sua canzone — " Uccello assai musicale e assai malinconico! ". — Un uccello malinconico! Oh che frivolo pensiero! Nella natura non c'è nulla di malinconico. Ma una notte andava errando un uomo, il cui cuore era punto dal ricordo di qualche dolorosa ingiustizia, o da una lenta malattia di un amore disdegnato, e l'infelice empì tutte le cose di se stesso, e fece dire a tutti i più leggeri rumori la storia della sua propria pena. Fu lui, o uno simile a lui, che per il primo chiamò quelle note un canto malinconico. Poi più di un poeta ha ripetuto quell'immaginazione.... Ma noi abbiamo appreso una scienza diversa: noi non abbiamo il diritto di profanare così le dolci voci della natura, piene sempre di amore e di gioia ».

Si badi. Io non credo che il Coleridge fosse nel vero nella sua ultima affermazione, ma è inconfutabile quando si scaglia contro la sottomissione che molti poeti han fatto della vita delle cose e quella delle singole loro passioni. La verità è che la natura ha la sua vita morale, quella che hanno sentita in Inghilterra il Wordsworth e lo Shelley, e presso di noi Giovanni Pascoli.

Certo v'è una limitazione alla rappresentazione degli esseri vegetali ed animali che si comportano in una maniera dissimile da noi: e noi non possiamo rivelare la loro vita morale se non coi mezzi che soli abbiamo a nostra disposizione, col tradurle cioè in impressioni umane il loro modo di esistere. È anche questa una forma di antropomorfismo, ma quanto meno distratta di quella di cui ci dànno esempio i *Canti di Trifoglieto* e altri canti del medesimo genere: una forma che rivela tutta la penetrazione e tutto lo sforzo che hanno fatto coloro che sono vissuti in mezzo alla natura, che sono stati attenti ad ogni più leggera sfumatura delle sue apparenze, che hanno notato i costumi di ogni individuo, come gli uomini hanno colto le sfumature delle fisionomie dei loro simili, e le diversità della loro condotta.

È l'esistenza di un mondo che vive al di fuori di noi e che agisce con certi suoi caratteri immanenti su di noi, ciò che alcuni poeti privilegiati ci hanno rivelato; e se i mezzi che essi hanno impiegato sono in apparenza simili a quelli di coloro che hanno contemplata la natura come un riflesso dei loro sentimenti interiori, il fatto dipende soltanto da ciò che necessariamente essi non possono vedere le cose se non nelle relazioni che esse hanno con loro.

Così con una grande delusione io ho chiuso il libro del Fabietti. Se c'era un uomo in condizioni felicissime per poterci dare una serie di nuove sensazioni naturali era lui; ma egli non ha sentito in questo nuovo modo.

Con ciò non ho voluto dir male del suo libro. C'è in esso qua e là qualche tratto che rivela colui che ha vissuto in mezzo ai campi; e quando egli presta il suo sentimento alle cose, è, pur in questo modo tradizionale, molte volte delicato e dolce; ma il titolo del libro rivelava ben altra ambizione.

Il peculiar carattere di lui è piuttosto nell'averci reso l'inquietudine del suo spirito per effetto della condizione in cui è venuto a trovarsi. Egli, nato da agricoltori, è uscito dalla sua classe per battere un altro sentiero con nell'animo il miraggio di un avvenire di gloria luminosissimo. Ma ha sentito ad un certo punto del suo cammino che quell'oro che brillava ai suoi occhi non era che orpello. Si è sentito così un reietto dei campi, e un estraneo nella nuova società in mezzo a cui è entrato: e l'amarezza del suo animo si esala in una sterile nostalgia della natura, e in un orrore delle ingiustizie sociali delle quali è stato direttamente spettatore. Ora finché questo dramma si contiene dentro ai limiti di un'avventura individuale esso è pieno d'interesse e trova anche un'espressione artistica adeguata e piena. Ma allorché il poeta generalizza e del suo piccolo episodio fa il centro di una filosofia pessimistica del mondo, allora la sproporzione fra la causa e gli effetti si manifesta con una disarmonia anche artistica. Allora voi avete da una parte la natura che si foggia secondo l'umor triste del poeta, e l'ingiustizia sociale vista nelle sue grossolane e superficiali manifestazioni. E fa capolino nei versi la maniera letteraria: Leopardi da una parte, e Enrico Heine dall'altra, l'Heine delle *Zeitgedichte*. La canzone *Per nozze di giovinetta*, con tutti i consigli che dà il poeta alla futura madre è qualche cosa che ricorda gli ammonimenti che sono nella canzone a Paolina. Dirò di più: sta così fitto nell'orecchio del poeta il suono del verso leopardiano che qualcuno dei suoi gli esce dalla penna con le medesime movenze. Questo, per esempio, di *Bisogno e amore*.

> Oh, travolto nel fango unico fiore!

E leggete il *Canto dei mietitori*, vi troverete lo stesso spirito che nei *Tessitori* dell'Heine:

> Falciam, falciamo: se reietti al sole
> verranno i figli come noi a morir,
> torciam le falci ver le nostre gole:
> maledetto il presente e l'avvenir

Queste sono variazioni di uno stato d'animo che ha trovato nel tempo la sua espressione più alta; e il rinnovarla ora è soltanto ozio intellettuale, anche se può rivelare, come nel caso del Fabietti, grande sensibilità artistica, e gusto non volgare.

Il poeta a cui si possa oggi rivolgere l'attenzione del nostro spirito assetato di bellezza, non può esser colui che ci canta vecchi motivi: ma chi sia capace di darci quelli che Victor Hugo chiamava « les frémissements nouveaux ». Ebbene, due terzi dei *Canti di Trifoglieto* sono vecchi fremiti derivati all'anima del poeta dalle pagine dei libri. Quello che c'è di originale, è pieno di un delicato fascino; ma invano ha cercato la via di diventare universale ed eterno.

Ed ecco com'è mancato all'Italia il suo Burns.

G. S. Gargàno.

È D'AUTORE?

È d'autore? È dell'epoca? Ecco le eterne domande di chi, togliendo dalla cassetta che lo custodisce o dai fogli che lo ravvolgono, un dipinto, un avorio, un oggetto d'arte qualsiasi, lo presenta, come se presentasse una reliquia, a questo o a quel funzionario delle Antichità e Belle Arti. Verrebbe spesso la voglia di rispondere come rispondeva un vecchio collega: « Caro signore, qualcheduno l'avrà fatto di certo, e di sicuro in qualche epoca dell'èra antica o moderna ».

Gli è che spesso in chi fa la domanda vi è tale una trepida e dolorosa attesa, che la risposta adatta muore sulle labbra. E allora si cerca un ripiego, un mezzuccio qualunque per levarsi di impaccio, una pietosa bugia. Ed anche dinanzi a dipinti che direi senza stato civile, senza sesso e senza età, dinanzi a certe croste che possono essere del cinquecento come del settecento, di un lombardo, come di un napoletano, bisogna dir pur qualche cosa.

Si ha un bell'osservare che l'oggetto è interessante, ma che non fa per la galleria o pel museo, cercando di schivare una risposta precisa: non fosse altro per onore del posto, bisogna in ogni modo buttar giù, spesso a caso, mitigata di *se* e di *ma*, una attribuzione.

Poi, ed è ancor peggio, si viene alla stima. Ripetete pure quanto volete, all'offerente, che una speciale circolare del Ministro proibisce rigorosamente ai funzionari di stimare gli oggetti dei privati; non potrà, non vorrà persuadersene, e con uno sguardo significativo vi dirà: « O allora che ci sta a fare, lei, che non sa dirmi di chi è questo quadro, quando è stato dipinto, quanto costa? Eh, li spende bene i suoi quattrini, il governo, a tenerla costì! ».

E allora la stima vien giù, dopo l'attribuzione, con altri *se*, con altri *ma*, con la moda, col gusto del compratore, anche se il compratore qualche volta debba avere il gusto di un pellirossa o di un fuegino. E la stima, badate, fatta alla larga, è sempre molto superiore a quella che la sincerità brutale detterebbe e consiglierebbe. Spesso si dovrebbe parlare di tante lire da bastare i diti di una mano a contarle; ma le unità diventan diecine, sempre per quella attesa trepida e dolorosa.

Dopo l'attribuzione e questa specie di stima, o l'oggetto rientra tacitamente nella cassetta o tra i fogli, insieme con rosee speranze e sogni durati — ed è il meglio che possa capitare — oppure s'inizia una discussione spesso irritante. « Ma come? » — dice l'offerente —. « Ma se un professore, che se ne intende, mi ha detto che era.... ». E giù un bel nome magari stroppiato. « Ma se un antiquario mi dava.... ». E giù qualche migliaio di lire come niente fosse.

E allora, credetelo, non rimane che mandar l'offerente dal professore che se ne intende e dall'antiquario munifico, per non mandarlo al diavolo, pur con tutti i dovuti riguardi. Ma allora anche, specialmente se avete la disgrazia di dimostrare cinque o dieci anni di meno di quelli che cominciano a pesarvi, il « professore che se ne intende » diventa un motivo ripetuto con una insistenza molto significante. E questa è storia di tutti i giorni, o quasi. Ma vi sono anche i casi svariati.

Tizio vi scrive illustrandovi, spesso molto fantasticamente, un quadro, come quel tale che affermava di avere una tela rappresentante un uomo vestito da Cerere!... E pretende che dalla descrizione gli rispondiate di chi è, se lo volete comprare, per quanto.

Caio, più pratico, aggiunge un disegnino fatto da lui, così, alla buona, tanto per dare un'idea. Che diamine! Ad un direttore o ad ispettore d'una galleria o d'un museo deve bastare. E se non basta, chi sa che cosa andrà a dire Caio di voi e dei vostri colleghi.

Ma Sempronio ha un figliuolo, un amico, dilettante fotografo, e vi manda *un ritratto del quadro* — è un'espressione comune, in materia — dal quale potrete farvene un'idea presso a poco quanto dalla descrizione di Tizio e dal disegnino di Caio.

Finché si arriva a quello che è ricorso ad un vero e proprio fotografo, e non vi sono più scuse possibili. Se anche è una crosta, si vuole almeno una attribuzione, pur vaga che sia.

Spesso però, magari senza scrivere, il proprietario si muove chi sa di dove e vi piomba in ufficio con una magnifica cassetta tutta lucida, dai fermagli d'ottone, foderata di velluto rosso. E dentro? Dentro uno di quei dipinti senza sesso e senza età. « Magnifica! » vi vien detto, pensando alla cassetta, che val certo più dell'oggetto racchiuso! Poi, è la solita storia col solito professore che se ne intende e il solito antiquario dagli innumerevoli biglietti da mille.

Qualche volta però l'episodio ha del tragico. Ricordo che un giorno vedemmo arrivare, dietro ad una

cassetta di tal fatta, una intera famiglia. Veniva non so più di dove; certo dall'Alta Italia. Dentro quella custodia di legno non v'era solo un quadro; v'era tutta la speranza, tutto l'avvenire di quella povera gente. E si trattava pur troppo di una mediocrissima tavola che, anche venduta ad un amatore appassionato fino alla follia, non avrebbe potuto servire a far le spese di viaggio della famigliuola.

Qualche altra volta, almeno, si ride.

Un giorno al direttore di un grande museo fiorentino — cui quasi quotidianamente è offerto almeno un crocefisso, o di bronzo, o di legno, o d'avorio — si presentò un vecchietto con un ombrello, ornato di un eburneo pomo di nessun valore; e ci volle del buono e del bello per persuaderlo che il cimelio non era adatto a quel Museo: un altro, si trattò invece di un fazzoletto stampato con non so più quale fantasia patriottarda; un terzo giorno capitò un contadino. Aveva trovato in un campo un semplice anellino di ferro, tutto arrugginito. Poteva essere del cinquecento, e valere due o tre lire. « Quanto ne vuole? » domandò il direttore. E l'altro, con una serietà che rivelava una convinzione da lungo maturata: « Facciamo quarantamila lire! ».

Ma allo stesso direttore capitò qualcosa anche di più sorprendente. Un bel giorno è invitato a recarsi da una signora proprietaria di un oggetto d'arte che ella intendeva vendere allo Stato. Quegli va, e si vede presentare un album ove il marito della signora, buon'anima, aveva incollato, con una certa fantasia e con molta diligenza, delle figurine di scatole da fiammiferi! E la signora quasi si ebbe per male che l'opera, frutto di chi sa quante veglie del caro scomparso, non entusiasmasse l'allibito funzionario, il quale, pel momento, non seppe che suggerirle di rivolgersi all'allora vivente re del Siam, appassionato raccoglitore di scatole di fiammiferi e di nudi muliebri. Nè si creda che inventi. Sono fatti, questi, che potrei documentare.

Del resto, quando ero ragazzo mi trovai in un caso assai simile.

Non so in che modo ripescai in un vecchio cassetto una monetina di rame tutta stiacciata e sfigurata. Come mi immaginassi che si trattava nientemeno che del *quattrino di Nerone* non saprei dirvi. Per quanto le mie cognizioni numismatiche siano anche oggi molto limitate, allora erano certamente fantastiche. Ad ogni modo gli sfragisti perdonino ad un ragazzo di sette anni il quattrino neroniano. Stringendo il quale corsi da un rivendugliolo che aveva bottega vicino a casa mia, e feci tanti castelli in aria quanti mi sembra oggi impossibile ne potessero entrare in quel breve tratto di via. E non descriverò la delusione provata, quando il rigattiere mi rivelò che si trattava di una miserissima crazia leopoldina. Nè, per consolarmi, avevo in riserva un professore che se ne intendeva, e un antiquario scialacquatore.

* * *

Ma non tutti vogliono metter su automobile col *quattrino di Nerone*. Molti sono degli amatori disinteressati che chiedono solo un giudizio.

Ve ne sono di vari generi e di specie diverse. Alcuni vi invitano a casa, e fortunatamente non vi domandano una attribuzione delle opere che posseggono. Hanno la loro, venuta su dagli antichi ricordi

di famiglia, o rampollata dai loro studi. E passo per passo, vi buttan fuori un gran nome, che vi piomba sulla testa come una mazzata. Oh che bei sorrisi cretini, allora! E quali grugniti, che possono sembrar magari di ammirazione! Altri invece vi invitano a casa, ma v' interrogano, non tanto per sapere il vostro parere, quanto per farvi una specie di esame. Le opere han tutte la loro paternità — anche se ci manca il cartellino — e qualunque cosa diciate sarà per il fortunato collezionista una bestialità, se non concorderà con l' attribuzione di cui egli è convinto.

E allora non c' è che una via di salvezza. Generosamente la indico ai colleghi: prevenire l'amatore dicendo: « A lei questo ritratto l' hanno dato per un Tiziano, per un Tintoretto, per un Sustermans, a seconda dei casi; questa marina per un Salvator Rosa; questo paesetto animato di figurine vivaci per un Magnasco ».

Così si contenta l' ospite, si salva la reputazione e si sta in pace con la propria coscienza.

Ma c' è anche l' amatore girovago, che per lo più possiede soltanto uno o due quadri. Ne ha scritto a mezzo mondo, all' altro mezzo ha mandato le fotografie, ha le tasche piene di risposte del mondo intero. Ha girato tutte le gallerie d' Italia e dell'estero, ha fatto una meravigliosa raccolta di attribuzioni e ve le sciorina giù, una dietro l' altra, automaticamente. Non vi resta che dare la preferenza a quella che più vi persuade, per farlo beato. Ci sono così degli appassionati possessori che sono noti a tutti i direttori, a tutti gli ispettori, a tutti gli studiosi e gli artisti dell' italo regno.

Chi non conosce, per esempio, il cav. Tromboni? Lo chiamerò così, per quanto non sappia se è cavaliere. Peccato! Un nastrino qualsiasi basterebbe per farne un tipo perfetto.

Ebbene, il cav. Tromboni possiede un quadro la cui fotografia, bellissima e fedelissima, è nei cassetti del direttore generale per le Antichità e Belle Arti, e di tutti i suoi dipendenti, i quali, periodicamente, hanno il piacere di vedersi capitare dinanzi il cav. Tromboni, con l'ultima attribuzione data al suo quadro da questo o da quello, o con l'ultima scoperta che egli ha fatto dopo lunghissimi studi e pazienti ricerche personali. I quali studi e le quali ricerche, dopo un bel numero di anni, si vanno a poco a poco mettendo per una via abbastanza ragionevole.

Ché da principio il cav. Tromboni, avendo la fortuna di possedere una *Sacra famiglia* con un bel gatto, raccolse le fotografie di tutte le Sacre famiglie dove ci *fosse* un gatto, per veder *forse* se almeno i gatti *riuscivano* a *riconoscersi*. Poi, progredendo nel metodo, mise assieme tante altre fotografie di opere ove o la Madonna, o San Giuseppe, o San Giovannino, o il Bambino Gesù avevano quel dato atteggiamento che egli vedeva o intravedeva nel suo quadro. Finché, finalmente, dopo mille pareri, dopo infiniti confronti, sembra che si sia persuaso che il suo quadro può esser di tutti e di nessuno, come appunto accade per opere d'arte eseguite in un momento nel quale varie mode e diverse tendenze spingono i facili assimilatori a ricordar tutti e a non esser nessuno.

E col cav. Tromboni potrebbe fare una bella coppia quel forestiero che girava l' Europa — e credo la giri ancora — con una tela seicentesca racchiusa in una magnifica custodia, e assicurata per centomila lire. Credo che se anche gliela rubassero, e la Compagnia gli pagasse il premio vistoso, non riprenderebbe le spese fatte in viaggi e in mancie munifiche ai portatori del prezioso fardello.

Ma almeno quel brav' uomo non ha pretese. Gli basta di sapere chi è l'autore di quella tela che tanto egli ama. Gli hanno detto che è di scuola fiamminga, napoletana, romana, bolognese, tormentandolo crudelmente. Uno alla fine gli ha assicurato che è un'opera di Giovan Giuseppe del Sole. E gli è bastato, almeno per il momento.

Non so chi sia l'oscuro pittor bolognese, né ci cura di saperlo. Del Del Sole o di un altro, per lui quella tela vale centomila lire; e la quota d'assicurazione che la Compagnia gli fa pagare, lo persuade di possedere un tesoro.

Eppure, in conclusione, e malgrado di qualche fastidio, noi siamo riconoscentissimi agli innumerevoli che ricorrono a noi; anche se tra mille casi un solo si offre per un buon acquisto, questo ci ripaga abbondantemente degli altri.

Se ho scherzato, me lo perdonino gli infiniti possessori del *quattrino meraviglioso*; e sappiano che la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti insieme con tutti i musei e tutte le gallerie d'Italia

ha sì gran braccia
che prende ciò che si rivolge a lei

O, se non prende tutto, accetta, almeno, la buona intenzione dell'offerente con infinita gratitudine.

Nello Tarchiani.

MARGINALIA

Francesco Merlo

In grave età, e quando ormai gli acciacchi lo facevano apparire l'ombra di quello che fu, si è spento nella settimana il prof. Francesco Merlo, noto a tre generazioni di studenti delle scuole medie, notissimo nel nostro Liceo Dante, dove insegnò per molti anni le matematiche. Il prof. Merlo che anche noi, non più giovanissimi, abbiamo sempre conosciuto coi capelli bianchi, pur quando la faccia rubizza e gli occhi scintillanti attestavano della giovanile vivacità di uno spirito pronto ed arguto, fu un maestro indimenticabile. Costretto a lottare con la profonda e diffusa ripugnanza degli studenti classici per l' algebra e per la geometria, egli sapeva portare sul campo strettamente scientifico del suo magistero un contributo educativo di singolare efficacia. Egli era il vero *dormitantium excubitor*. Le menti più torpide, le apatie più invincibili, le indolenze più ostinate, sotto l'assillo pertinace dell'ironia e della canzonatura del prof. Merlo, dovevano pur finire per scuotersi. Così come a conquistare la sua sobria e rarissima lode i migliori erano indotti a raddoppiare di attività e di zelo. Pochi nelle aule scolastiche italiane hanno saputo come lui applicare l'oraziano *ridendo castigat mores*.

Una sua lezione non rappresentava mai — come tante rappresentavano e tuttavia rappresentano — il lento stillicidio di una monotona ora scolastica. La sua sola presenza presso la lavagna creava nell'aula, di solito sonnolenta, un' atmosfera vibrante di attese e di sorprese. La sua ingegnosità nella ricerca di mezzi sempre nuovi per verificare le genuine attitudini e il reale profitto dei suoi allievi appariva inesauribile. Nessuno poteva considerarsi sicuro da sottili agguati: nessuno poteva adagiarsi in placide assenze mentali. Ma quando taluno si permetteva di farlo, terribili e fulminei cadevano su di lui i sarcasmi del Maestro. Alcune sue espressioni erano rimaste proverbiali: come l'invito a qualche allievo recalcitrante di prendere la rincorsa e di dar del capo nella lavagna, ché certo questa, non quello si sarebbe spezzato — o l'amorevole esortazione detta con accento intraducibile: — Fiaga di capire!...

Scrittore castigato di argomenti scientifici, il Merlo fu per lunghi anni Accademico residente della Crusca e attese con zelo ai lavori del Vocabolario, che arricchì di molte e felici definizioni pertinenti alle matematiche e a discipline affini.

Quanti lo conobbero serberanno un ricordo incancellabile di questo arguto, modesto e onesto scienziato.

IL M

★ Certaldo per Giovanni Boccaccio, nel VI centenario della nascita. — Nei giorni 6, 7, 8 del prossimo settembre Certaldo celebrerà solennemente il sesto centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, come già celebrò il quinto centenario della morte. Le onoranze promosse dal Comune certaldese e dalla Società Storica della Valdelsa, sotto gli auspici del Re e con l' adesione del Ministero della pubblica istruzione comprenderanno, nelle ore antimeridiane del giorno 6, un ricevimento delle autorità e rappresentanze nel Palazzo Comunale, la visita alla casa e alla tomba di Giovanni Boccaccio, il discorso commemorativo pronunziato da Vincenzo Morello; nelle ore pomeridiane, la seduta della Società dantesca italiana, per la quale parlerà il senatore Del Lungo, un trattenimento musicale con esecuzione di antiche composizioni su versi del Boccaccio. Nella mattina del 7 avrà luogo il Convegno della Società Storica della Valdelsa, nel quale converrà il prof. Massèra, bibliotecario della Gambalunghiana di Rimini leggerà sulle *Rime* del Boccaccio, del quale egli sta per pubblicare l' edizione critica: nel pomeriggio dello stesso giorno Giosuè Borsi farà pubblica lettura di una novella del «Decamerone» e sarà tenuto il convegno regionale ginnastico. Il giorno otto settembre sarà dedicato al corteggio storico. In gloria di Giovanni Boccaccio saranno pure organizzati in questi tre giorni di feste concerti di bande musicali, spettacoli pirotecnici, luminare, fiaccolate allegoriche, ecc. ecc. Si annunzia poi che a ricordare durevolmente queste onoranze al Certaldese la Società Storica della Valdelsa ha disposto la pubblicazione di un volume di scritti sul Boccaccio: una vera miscellanea boccaccesca, compilata da Orazio Bacci, che ha pur dettato la prefazione. Al volume hanno collaborato, fra gli altri, Arturo Graf, Pio Rajna, Isidoro Del Lungo, E. G. Parodi, G. Rosadi, C. Ricci, M. Barbi, E. Rostagno, G. Mazzoni, R. Fornaciari, V. Crescini, P. Toynbee, H. Hauvette, J. Papp. Sappiamo che per iniziativa della Federazione delle Brigate toscane, gli Amici dei monumenti saranno invitati ad intervenire alle onoranze parentali di Giovanni Boccaccio.

★ Le origini del trattato della Santa Alleanza. — Molti notevoli lavori sono stati pubblicati in questi ultimi tempi su Alessandro I di Russia celebre per il suo temperamento mistico e molte cose sono venute in chiaro su i suoi programmi politici. Da chi gli fu ispirata l'idea della Santa Alleanza? I *Débats* credono che non si debba dimenticare una curiosa versione delle origini del famoso trattato, versione trovata nelle carte d' un teosofo, il Coessin. Il Coessin affermava che gli articoli del trattato non erano stati dettati all' imperatore, come correva voce, dalla baronessa di Krudner, ma da un'altra dama, la marchesa d'Argense. Ed ecco come: All'epoca in cui l' imperatore di Russia e il re di Prussia si trovavano a Parigi per la loro coalizione, la baronessa di Krudner abitava nel palazzo Montchenu che aveva un gran giardino, una porticina del quale dava sui Campi Elisi. L' imperatore Alessandro tutte le sere, passando da questa porticina, faceva visita alla baronessa e trovava nei suoi salotti altri invitati coi quali si intratteneva in conversazioni mistiche e teosofiche. Verso le undici e mezza tutti gli stranieri si ritiravano e la baronessa faceva portare pane, vino e formaggio per una mistica « agape ». L' imperatore partecipava al pasto singolare. La marchesa d'Argense aveva avuto rapporti con Mesmer ed era figlia d' un marchese di Pons che s'era reso alquanto celebre come visionario. Ella aveva emigrato col marito durante la rivoluzione francese ed era poi rientrata in Francia, facendosi amica la baronessa di Krudner. Una sera dunque le due dame e l' imperatore da soli si abbandonarono alle loro mistiche pratiche e redassero i quattro articoli della Santa Alleanza. La scena, se vera, dovette essere ben strana. M.me d'Argense, che aveva sessant'anni e sembrava averne più di settanta a causa delle sue infermità e d'una paralisi che le impediva l'uso delle braccia, si pose sul letto, invocò il nome di Maria, madre di Dio, com'ella chiamava la Vergine, supplicò l' imperatore Alessandro di mettersi in ginocchio, di porre la mano sul Vangelo e di scrivere i quattro articoli del trattato. L' imperatore reso dopo averli scritti promise solennemente di farli accettare dall' imperatore d'Austria e dal re di Prussia, e conformemente alla promessa si recò il giorno dopo da questi sovrani. « Si dice che la redazione — scriveva il Coessin — sia stata affidata al Bergasse che faceva parte della società nostra e che aveva qualche inclinazione al misticismo. Non mi meraviglierei di questo incarico a lui affidato, ma non sono certo di quest'ultimo fatto ». La società cui Coessin allude era una specie d' istituto mistico conosciuto col nome *Maison Grise*. Coessin, che veniva chiamato « il profeta dell' èra pontificale », si sforzò per tutta la vita di stabilire nuove forme sociali. Si sa che Alessandro I accordò a M.me Argense una pensione di diecimila franchi annui. Vera o non vera, la versione data dal Coessin è piena di interesse e non va dimenticata da quanti si occupano di quel periodo storico.

★ Il tempio del mondo. — Così è stato chiamato il grandioso palazzo della Pace all' Aja, dono del miliardario Carnegie. Se ne occupa lungamente la *Review of Reviews* dicendo tra l'altro della sua architettura. Un concorso fu aperto per la costruzione del palazzo e il primo premio fu assegnato all'architetto Cordonnière di Bruxelles. Ma il Cordonnière fu soltanto uno degli architetti; il Comitato Carnegie aveva stipulato le norme del concorso riserbandosi di modificare il progetto adottato dove e come avesse creduto più opportuno per rispondere a necessità pratiche. Di modificare il disegno prescelto fu incaricato l' architetto Van de Steur e si può dire infine che il palazzo della Pace è opera sua. Lo stile del palazzo è indefinibile con termini precisi. L' arco romano vi è dovunque preminente; nelle finestre, nei corridoi, nelle colonnate, nelle torri, non si vede traccia d' archi gotici. Ma l' edificio ha uno stile suo proprio e giustifica anche architettonicamente, secondo alcuni, l' iscrizione posta su una delle sue finestre: « Novus rerum nascitur ordo ». I lavori di costruzione sono durati dieci anni. Notevoli tra le ornamentazioni sono le statue che rappresentano la Scienza, l' Arte, l'Agricoltura, la Navigazione, il Commercio, l' Industria, l' Eloquenza, la Coscienza, la Saggezza, lo Studio, la Giustizia, la Legge, ecc. Ma la statuaria del tempio del mondo non è tutta simbolica. Vi saran posti tra gli altri i busti di quattro uomini, di Ugo Grozio il pioniere della legge internazionale di cui l' Olanda è gloriosa; uno del re Edoardo VII, il monarca della Pace, uno di Sir Randall Cremer che con Marx e Mazzini fondò la una volta temuta « Internazionale », ed uno di W. Stead. Tra le imponenti sale del palazzo ve ne sarà una dedicata alla stampa. È posta vicina ai serbatoi e alle caldaie d' acqua bollente che debbono servire ai caloriferi di tutto il palazzo. Metter la stampa accanto al fuoco non è un po' imprudente? Ma questo è forse simbolico del riscaldamento di testa di cui spesso soffrono e fan soffrire i giornalisti. Magnifici locali saranno assegnati alla Biblioteca. Vi saranno la Biblioteca propriamente detta, poi stanze di lettura e di studio. Secondo la tradizione del Carnegie la Biblioteca sarà pubblica e libera.... È anche curioso notare quanto internazionalismo abbia regnato nella offerta e nella scelta dei materiali di costruzione del palazzo. I mattoni sono olandesi, le pietre francesi, il legno di quercia per i pavimenti e le pareti, austriaco. Il granito per i basamenti delle mura è stato offerto dal governo norvegese e svedese. La fontana che adorna il centro del giardino è un dono della Danimarca. Il marmo usato a profusione nei corridoi è stato regalato dal governo italiano. Lo scalone di marmo è un dono della città dell' Aja. L' Inghilterra ha mandato vetri e specchi, la Francia ha offerto affreschi e Gobelins. Lo Czar un magnifico vaso per la sala d' ingresso, l' Ungheria sei preziosi altri vasi, l' Austria sei candelabri, gli Stati Uniti un grande gruppo statuario per adornare la scala. Tutte le altre nazioni, piccole e grandi, hanno fatto doni sempre cospicui e diversi. Il tempio del mondo è riuscito e resterà almeno un grande atto di fede.

★ Gli scavi di Delo, eseguiti dalla missione francese sotto la direzione dell' Holleaux e dell' Homolle, hanno dato in quest' ultimo triennio ottimi resultati, come narra Charles Avezou nell' ultimo fascicolo della *Revue de l' art ancien et moderne*. Le ricerche si son fatte in tre punti differenti: a sud ed a nord-est dell' *Hieròn* e attorno al teatro e al bacino dell' Inopo; nella regione del lago; al nord-est dell' isola, ove si sapeva sorgere il ginnasio. Tralasciando i resultati molteplici ottenuti dovunque, diremo come su di una delle sponde dell'Inopo è stato messo in luce tutto l'assieme dei santuari dedicati agli dei orientali: siriaci come Atargatis; egizi come Iside. Ma più importante ancora è stata la scoperta del *temenos* ove per la prima volta si stabilì la nuova religione egizia nell' isola: un Serapeon di piccole dimensioni, costituito da un cortiletto in mezzo al quale si leva una cappella ove s' aprono una camera con varie nicchie nel muro e una sala tutta contornata di banchi; in basso una cripta comunica, per mezzo di un pozzo, con l' Inopo. Ora una lunga iscrizione incisa su di una colonna ci informa — per bocca di un sacerdote del tempio stesso vissuto attorno al secolo III — come l'avo suo, venuto d'Egitto, avesse ricevuto in sogno dal dio l' ordine di consacrare al suo culto uno speciale luogo dell' isola, che gli indicava; e come dopo infinite difficoltà dovute a gelosie locali ed a rivalità di sacerdoti, l' avo riuscisse a stabilire in Delo il culto egiziano. Nel quartiere dello stadio, poi, è stata messa in luce una Sinagoga composta di due vaste sale rettangolari, attorno alle quali ricorrono dei banchi; in una l' ordine dei banchi è rotto al centro del muro di fondo da un trono di marmo; ad un angolo dell' edificio è pure stata ritrovata una cisterna scavata nella roccia, molto probabilmente per le esigenze del culto. Questo tempietto risale a mezzo secolo innanzi all'èra volgare; ma fu abbandonato poco dopo. In ogni modo è importantissimo per confermare quei due passi di Giuseppe Flavio nei quali è detto dell' esistenza di una colonia giudaica in Delo poco avanti l' èra cristiana, passi ai quali finora si era trovata una specie di documentazione, in una dedica ad Erode Antipa, figlio di Erode il Grande, venuta fuori dagli scavi dell' *Hieròn* e in una stele. Ora sappiamo anche dove la colonia si riuniva per le cerimonie del culto.

★ Filippo IV di Spagna e un quadro di Raffaello. — Il quadro di Raffaello conosciuto sotto la denominazione dello « Spasimo di Sicilia » si trova dal 1661 fuori d'Italia e questo pel fatto che Filippo IV di Spagna lo volle per sé pur concedendo un compenso ai monaci olivetani che lo conservavano nella loro chiesa palermitana. In una rassegna delle carte e documenti riguardanti la Congregazione di Montoliveto che si trovano nell'Archivio di Stato di Milano, un collaboratore della *Rivista Storica Benedettina* ha trovato la copia dell'assegno fatto dal re al monastero di Palermo in perpetuo donativo del quadro. Il donativo non venne certo fatto dai monaci olivetani spontaneamente. I monaci dovettero soltanto piegarsi davanti al volere di Filippo IV il quale desiderava decorare col quadro prezioso la sua cappella. Il Vasari così descrive l' opera del grande pittore: « Fece poi Raffaello per il Monasterio di Palermo, detto Santa Maria dello Spasimo, de' frati di Monte Oliveto, una tavola d' un Cristo che porta la croce, la quale è tenuta cosa maravigliosa, conoscendosi in quella l' empietà dei crocifissori che lo conducono alla morte al monte Calvario con grandissima rabbia, dove il Cristo appassionatissimo nel tormento dello avvicinarsi alla morte, cascato in terra per il peso del legno della croce e bagnato di sudore e di sangue, si volta verso le Marie che piangono dirottissimamente. Oltre ciò si vede tra loro Veronica che stende le braccia porgendogli un panno, con uno affetto di carità grandissima. Senza che l'opera è piena di armati a cavallo e a piedi i quali sboccano fuori della porta di Gerusalemme con gli stendardi della giustizia in mano in attitudini varie e bellissime ». Questa tavola finita del tutto, ma non condotta ancora al suo luogo, fu vicinissima a capitar male — prosegue il Vasari — perché una tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la portava sicché mentre tutto andò perduto, solo la tela, miracolosamente, tutta incassata fu portata dal mare presso Genova e ripescata fu rivista intatta e ritenuta cosa divina. « Rimbarcatala dunque di nuovo e condottala pure in Sicilia la posero in Palermo, nel qual luogo ha più fama e riputazione che il monte Vulcano ». Filippo IV, secondo il Passavant, dette ai monaci, per avere il quadro, una rendita di mille scudi, il Naval dice invece che la somma era di quattrocento ducati, oltre ad una pensione di cinquecento ducati all' abate del monastero vita sua natural durante. Dal documento ora trovato risulta invece che l' assegno fatto da Filippo IV fu di quattromila scudi, oltre la pensione di cinquecento scudi al prelato.... Dopo aver ornato la cappella reale di Madrid, il quadro passò nella galleria del Palazzo. Nel 1813 fu trasportato a Parigi da dove ritornò a Madrid sul dopo la pace del 1815. Nel 1822 il quadro dello *Spasimo* veniva collocato nel museo del Prado. Gli spagnoli chiamarono invece il prezioso dipinto *La Joya*. Nell'archivio della Procura olivetana in Roma non esiste alcuna carta ove si parli della cessione, il che persuade ancor meglio della poca spontaneità con cui quei religiosi fecero il dono al re di Spagna al cui buon gusto artistico essi dovettero fare altri sacrifici, oltre questo.

★ Di una gran vendita d'arte al Giappone dà notizia *La Cronique des arts et de la curiosité* togliendola dall' *Ost-asiatische Zeitschrift*. Si tratta, nientemeno, che del tesoro del famosissimo tempio e convento buddista di Nishi-Hongwanji, appartenente alla famiglia mikadiale degli Otani, la quale, dicono le due rammentate riviste, è stata costretta a tal vendita non volendo rovinarsi completamente per mantenere il convento e far le spese delle cerimonie. Sembra però che al Giappone si vada dicendo esser ben diversa la causa dei dissesti della imperiale famiglia, e che si maligni come il principe-abate di Nishi-Hongwanji — lo chiameremo così all' europea — non tanto abbia dilapidato il patrimonio avito pel clero e pel tempio di Budda, quanto per qualche famosissima *grisha* e per una certa villa in stile inglese presso a Cobe, alta su di un monte, e collegata al piano da una funicolare di sua proprietà. Sembra anche però che non si tratti del tesoro vero e proprio di questo tempio, che è il più ricco del Giappone, dopo che gli altri templi buddistici sono stati trasformati in templi scintoistici, perdendo così quasi ogni loro ornamento e tutta la loro suppellettile; ma che si tratti invece della collezione privata del principe-abate, conservata nel tempio e monastero che da secoli è anche l'abitazione della sua famiglia. Comunque sia, nei giorni primo e venti d'aprile e dieci di maggio una folla numerosa si è riversata entro il sacro recinto per aver rare centinaia e centinaia di *kakemono* dei più famosi autori, di porcellane, di bronzi, di lacche magnifiche, esposte nelle sale meravigliosamente decorate del celebre monastero, e che sono state messe molto occidentalmente all'incanto. La prima vendita ha fruttato qualcosa come un milione e duecentocinquantamila lire; la seconda ne ha date ottocentomila; la terza poche di meno. I prezzi più alti sono stati raggiunti da due paraventi di Korin, con degli iris azzurri su fondo d'oro e pagati duecentocinquantacinquemila lire; e da un *Suonatore di Koto*, opera squisita di Maruyama Okyo, e che ha raggiunto le trentaduemila lire, mentre una *Cascata* dello stesso ha toccato soltanto le quindicimila; poi da una antichissima teiera di grès, di quelle teiere che servono per la caratteristica cerimonia del tè, che in dati edifici le *geishe* celebrano con un lunghissimo e minuziosissimo rito. Questa teiera è stata pagata la bellezza di cinquantaseimila lire, mentre un'altra teiera, certo meno antica, è rimasta a cinquemila soltanto. Finalmente si sono sborsate ventimila lire per un servito di lacca; dodicimilacinquecento per un cofanetto, settemilacinquecento per un vassoio di lacca rossa. Nel complesso si è dunque tratto tanto da garantire la pace dei sacerdoti di Nishi-Hongwanji, i quali potranno tranquillamente guardarsi l' umbilico senza la preoccupazione che il principe-abate li lasci morire di fame per correr dietro alle terrene *uri* e per fabbricarsi un paradiso stile inglese sul monte di Cobe. In conclusione, come un qualunque principe europeo, anche i principi giapponesi mettono all'asta i tesori aviti, quando le rendite consuete non bastano. Però, purtroppo, né in Italia, né in Francia, né in Inghilterra accade quello che è accaduto laggiù; ove tutte queste meraviglie sono state acquistate da giapponesi, i quali sembra fosser d'intesa d'impedire che gli stranieri facessero il minimo acquisto. Almeno per ora, a malgrado di tali principeschi ripieghi, il Giappone non ha bisogno di una legge sulla esportazione degli oggetti d'arte.

★ Napoleone e l'arte dei tessuti. — Si aprirà prossimamente a Lione una mostra retrospettiva dell'arte dei tessuti. Il luogo è propizio all'evocazione di molte meraviglie ignote di questa arte. Lione dovette la miglior parte della sua prosperità ai tessuti, possiede un museo dell'arte tessile unico al mondo e moltissime tappezzerie oggi ritrovate dal Dumonthier, amministratore del mobilio nazionale francese, sono state appunto eseguite in questa città. La esposizione non potrà non onorare la memoria di Napoleone. Alla sua iniziativa, alla sua inflessibile volontà si deve se l' industria antica tessile esiste ancora a Lione, e vi si è anzi rinnovata. Sin dalla fine della monarchia Lione pericolava. Il gusto pubblico proclamava la necessità di pitture e di decorazioni in legno, non di tappezzerie, di velluti, di seta. Napoleone I, in favore della industria lionese, vinse la moda. Egli decretò che i velluti e le sete soltanto avrebbero avuto gli onori ufficiali. Alla corte sarebbero state ammesse solo le divise brillanti degli ufficiali e gli abiti fastosi delle signore. Ed egli fece abbigliare a Lione i suoi dignitari e le sue dame, non solo; ma fece adornare i palazzi imperiali, il Louvre, Le Tuileries, l'Eliseo, Saint-Cloud, Meudon, Saint-Germain, Versailles, Fontainebleau dove dal 1804 al 1813 furono spesi sei milioni, poi Roma, Strasburgo Amsterdam, Anversa, Magonza. E non è tutto. Dopo i grandi lavori del 1804, l'imperatore con un ordine datato da Finckenstein, il 4 gennaio 1807, prescrive al Guarda Mobili di spender tre milioni all' anno, due a Lione, uno a Rouen. « Alla data del 31 dicembre 1813 — scrive Frédéric Masson — esistono nei diversi castelli del dominio della corona mobili e tappezzerie per un valore di venti milioni settecento novantaduemila seicento ventidue franchi e tutto questo comprato con i fondi della lista civile, tutto questo nuovo, perché nulla sussiste del mobilio anteriore alla Rivoluzione, tutto è stato venduto, eccetto alcuni mobili e oggetti d'arte riserbati a tatica dalla commissione delle arti, e tutto è partito per l'estero, senza nemmeno imposte doganali per renderne più facile l'esportazione ». Contro questa tirannia suntuaria era inutile insorgere. Marescialli e funzionari dovevano obbedire e vestirsi di seta. Fontaine, l'architetto dell' Impero, secondava le idee del padrone, aiutato dai lionesi, da Bony il disegnatore e dal tintore Raymond. Di quest' epoca gloriosa poche opere si son potute conservare. È stato possibile, tuttavia, ricostituire nel Guarda Mobili la camera dell' imperatore, il salotto di Giuseppina a Saint-Cloud, e il *boudoir* di Maria Luisa. I Borboni pur troppo si affrettarono a far sparire i ricordi dell'epoca aborrita. Quadri, sculture, oggetti d'arte che perpetuavano il ricordo di « quell' individuo » furono distrutti o nascosti. Le aquile, le corone, gli emblemi, le *N* furono grattate, cancellate, soppresse.

★ In casa di Voltaire. — Un collaboratore del *Temps* è andato a visitar l'antica dimora di Voltaire a Ferney distante quattro o cinque chilometri da Ginevra. Un viale conduce al castello, un piccolo e modesto castello tutto bianco, ad un sol piano sormontato da soffitte, di gusto perfetto, ma senza fasto, senza apparato. A sinistra del cancello d'ingresso, di faccia alla portineria si intravede, tra le foglie, la graziosa cappella sul cui frontone si legge ancora la famosa iscrizione « Deo erexit Voltaire ». Non è visitata, bisogna contentarsi di vederla da lontano una corda severamente tesa ne interdice l' ingresso. Nel castello non s'entra dalla facciata principale, ma da una laterale cui conduce un sentiero che dà sul parco. Due stanze soltanto, a pianterreno, s' aprono al pubblico: un salotto e il gabinetto da lavoro di Voltaire, dove è stato trasportato il suo letto bassissimo e strettissimo. Il salotto è decorato di legno verde a strisce d'oro, lo studio è tappezzato di stoffa gialla. Il domestico che guida i visitatori afferma che nulla è stato mutato alla decorazione da quando il patriarca è morto. È un piccolo museo di ricordi: alcuni quadri del tempo, specialmente l' ammirevole ritratto di Voltaire a quarant'anni dipinto da Latour, quello di Caterina di Russia dono dell' imperatrice, quello di Federico II, poi la corona di alloro decretata a Voltaire ottuagenario quando si rappresentò l' *Irene* alla Comédie Française, il suo abito di corte, il piccolo mausoleo in cui fu racchiuso il suo cuore. Tutto questo non è senza interesse, ma la curiosità non è pienamente soddisfatta. Queste due stanze oscure e di dimensioni ristrette, non debbono esser quelle in cui più volentieri Voltaire si tratteneva. V'è un'ala del castello che domina un meraviglioso panorama campestre con le montagne della Savoia all'orizzonte. L'altra ala guarda anch'essa sulla campagna e sul Giura. È probabile che Voltaire non abbia affatto sdegnato questo pittoresco. Senza dubbio, s'egli scelse Ferney come residenza durante gli ultimi venti anni della sua vita, fu soprattutto per potersi mettere più facilmente al sicuro nei suoi litigi con la giustizia. Non bisogna dimenticare che allora la libertà di pensare e di scrivere non era troppo accertata. Alcuni stoici lo biasimavano per non aver confessato tutte le sue opere. Egli aveva per ciò le sue buone ragioni. Tuttavia se la vicinanza di Ferney a vari territori stranieri fa comprendere perché Voltaire vi eleggesse la sua dimora, il luogo del castello dimostra che il filosofo non era nemico della bellezza della natura... Purtroppo non ci si può affacciare a tutte le finestre del castello. Il proprietario attuale lascia solo aperte le due stanze ai visitatori una volta per settimana e solo per tre o quattro ore. Meglio questo che nulla e non è male, forse, che una casa storica come quella di Voltaire sia abitata. Essa serba così un aspetto di cosa viva, aspetto che perderebbe se fosse custodita ufficialmente dallo Stato e si cambiasse in museo.

★ Stendhal droghiere. — Nel 1804 Stendhal era innamorato. Era una cosa che gli accadeva spesso. Nell'articolo cronologico che in una sera di malinconia egli si consacrò, Beyle scrive: « Nel 1804 Beyle s'innamorò della signorina Melania Guilbert e la seguì a Marsiglia dopo aver rotto i suoi rapporti con... che egli amò tanto dipoi. Fu una vera passione. La signorina M. G. avendo lasciato il teatro di Marsiglia, Beyle tornò a Parigi; suo padre cominciava a rovinarsi e gli mandava assai poco denaro ». Questa è la romantica spiegazione che Stendhal, poco preoccupato di far sapere la verità, dette della sua dimora a Marsiglia. La verità — ricorda il *Temps* — è ben diversa. Stendhal a Marsiglia fece prosaicamente lo speziale, anzi il garzone di speziale! Beyle andava poco d'accordo col padre, uomo avaro e diffidente. Egli pensò che era meglio di tutto assicurarsi col lavoro una seria indipendenza, magari accettando un posto molto subalterno. Vi era a Grenoble, nella stessa casa di Stendhal, un certo Reybaud, piccolo droghiere che aveva relazioni commerciali a Marsiglia. Da lui Stendhal ottenne per raccomandazione un impiego nel negozio di Carlo Meunier, negoziante in spezie nella via Vieux-concert. Il futuro autore di *Rouge et Noir* e della *Chartreuse de Parme*, partì per Marsiglia il 22 luglio senza esservi affatto attirato dalla sua Melania Gilbert, che tuttavia fu felice di ritrovare. Nelle lettere Stendhal naturalmente parla molto dell'attrice e poco di droghe. Se parla delle sue corse alla Loggia o alla Borsa o delle sue gite per andare a far degli incassi è per lamentarsi di dover consumare molto i suoi vestiti e pregar la sorella Paolina di mandargli camicie e calze e cravatte. Domanda anche del denaro che suo padre gli deve e dei libri, perché a malgrado dell'attrice, egli si annoia molto a Marsiglia. Marsiglia non la poteva soffrire, dopo esser stato ad abitare a Parigi. Però il garzone speziale non appare che raramente, quasi misteriosamente. Una volta accenna a Paolina che le melasse costano ventotto, ventinove e trenta franchi al quintale e che si possono spedire a barili. Accenna pure che il prezzo dello zucchero sta per ribassare. Ma quando egli parla alla sua confidente dei suoi amori, delle sue letture, del suo cuore già sta spuntando Stendhal di sotto alle vesti di Enrico Beyle e si capisce bene che le spezie non sono il forte dello scrittore. Del resto questo droghiere straordinario non doveva troppo attardarsi a Marsiglia. Nel marzo 1806 Mélanie lasciò la città e Beyle partì a sua volta. Suo nonno s'era occupato di lui, lo aveva raccomandato al possente cugino conte Daru. « Non ho lasciato Marsiglia — scrive Stendhal — che dopo terribili lettere di mio nonno. Il commercio umilia mio padre che non farà nulla per un figlio che rotola barili d'acquavite, ma farebbe tutto per un figlio di cui vedesse il nome stampato nei giornali ». Stendhal cessò dunque d'essere speziale. Oggi si è però ritrovato a Marsiglia la casa dove egli esercitò questo mestiere. Ci apporranno una lapide?

★ La scuola elementare poliglotta. — Il caso del fanciullino che parla anche il francese o il tedesco o l' inglese è da noi ancora eccezionale. In Oriente il caso del fanciullino poliglotta è invece comunissimo, è anzi la regola scolastica, il metodo, il programma. Né ciò accade solo per e coi fanciulli indigeni, ma anche per e coi fanciulli europei, italiani. Nelle nostre scuole, ad esempio, di Alessandria d' Egitto e del Cairo i fanciulli imparano oltre quello che devono sapere anche da noi, il francese, l' inglese ed anche un po' d'arabo. I francescani a Luqsor insegnano ai fanciulli, oltre l' italiano, anche l' inglese e il francese. Così i nostri arabetti a Luqsor escono dalle classi elementari col patrimonio di due o tre lingue oltre quella materna, certo non possedute grammaticalmente e filologicamente e letterariamente, ma quanto basta per esprimersi in modo corretto nella conversazione comune. Nessuno dubita

che l'esperimento poliglotta laggiù sia riuscito, anzi non si tratta più d'un esperimento, ma d'un metodo pacificamente trionfante. Questo metodo un collaboratore della *Rassegna Nazionale* vorrebbe trapiantarlo anche in Italia. Egli non vorrebbe già sconvolgere, dice, il nostro insegnamento primario per introdurvi programmi sullo stampo poliglotta orientale. Invece un modesto e limitato esperimento pedagogico. Abbiamo avuto troppe commissioni e troppe teorie pedagogiche sinora e pochi esperimenti, i quali sono invece quelli che contano e da cui si dovrebbe cominciare. L'esperimento poliglotta andrebbe fatto, secondo il proponente, in una scuola elementare di borghesi, o per parlare in linguaggio più preciso in una scuola elementare a pagamento frequentata da fanciulli che poi continueranno. L'esperimento dovrebbe consistere nello studio pratico delle lingue moderne dai sei ai dieci anni compiuti. Pratico, qui è tutto il nodo della questione. Niente grammatica, niente teoria. Le teorie sono buone quando si sa già una lingua per capirla e possederla meglio, ma le lingue si imparano parlando, come a camminare si impara camminando. Maestre dunque o maestri che o addirittura siano francesi, inglesi ecc. o certo parlino correntemente, correttamente queste lingue coi fanciulli. Si potrebbero assegnare a queste conversazioni le ore del mattino o del pomeriggio, ma parecchie ore al giorno. Un biennio potrebbe esser consacrato al francese e un biennio all'inglese e siccome anche parlando francese od inglese qualche cosa bisogna pur dirla, si potrebbe concertare nell'una e nell'altra lingua anche qualcuna delle attuali materie, ad esempio l'insegnante di francese potrebbe raccontare la storia, e l'insegnante di inglese trattenere gli alunni preferibilmente su nozioni di fisica e storia naturale. L'importanza o quasi necessità dell'esperimento non dovrebbe, dice il proponente, sfuggire a nessuno e risulta da questi due principi assiomatici: 1° l'uomo moderno deve essere poliglotta; 2° le lingue si imparano bene da bambini. D'altra parte il momento è propizio, ora che si parla tanto d'imprese coloniali e commerciali. I nostri bambini non devono esser da meno degli arabetti di Luqsor.

COMMENTI E FRAMMENTI

• A proposito di un Congresso internazionale d'igiene scolastica.

Signor Direttore,

Leggo nel N.° 34 del suo pregiato periodico un articolo che molto opportunamente richiama l'attenzione sulla importanza del IV Congresso internazionale d'igiene scolastica che si tiene in questi giorni a Buffalo e mi permetto di prendere la penna in proposito per dissipare anzitutto i dubbi dell'egregio Autore dell'articolo sulla conoscenza che si ha in Italia di tale Congresso. La rivista *L'Igiene della Scuola*, che io dirigo, ne ha già ripetutamente parlato, illustrando il programma che fu poi riportato da tutti i periodici italiani di igiene e da molti giornali medici e scolastici: non è quindi la mancata notizia del Congresso che impedisce agli italiani di intervenire ma piuttosto la grande distanza e la conseguente necessità di tempo e di denaro disponibile.

Il Governo, per quanto ne so e sebbene l'on. Credaro sia membro del Comitato d'onore, non ha inviato alcuno e altrettanto hanno fatto i Comuni italiani, mentre molte e buone cose avrebbero potuto far illustrare dai loro medici scolastici che pur trovando in quel Congresso una fonte copiosa di ammaestramenti e di esempi non avrebbero però, come crede lo scrittore dell'articolo, dovuto trarre materia a constatazioni così amare, almeno per quanto riguarda l'igiene, ché del resto dell'ordinamento scolastico non ho la competenza di giudicare.

Dall'esame continuo che per ragioni professionali devo fare della stampa estera specializzata appare che anche in America i progressi della igiene scolastica sono limitati alle grandi città, precisamente come da noi, e Milano, Genova, Padova, Bologna, *Firenze* non sfigurerebbero nel confronto con le città americane; chi sfigurerebbe è il Governo che pur avendo successivamente chiamato presso il Ministero della Pubblica Istruzione, due consulenti igienisti e illustri e competenti, non si è ancor oggi deciso a seguirne i consigli sicché ancor oggi non abbiamo quell'ufficio tecnico centrale d'igiene scolastica che pur esiste persino in Spagna e in Russia, il quale si occupi delle molteplici questioni in materia e dia una relativa uniformità d'indirizzo alle molte e moderne e lodevolissime iniziative locali, spesso ignorate non dico dagli stranieri, ma dagli italiani stessi.

L'igiene della scuola ha già fatto notevoli passi anche in Italia ed ha cominciato anche ad uscire dall'edificio scolastico per rendere fisicamente migliori i piccoli frequentatori; quello che manca è la coscienza pubblica dell'importanza di questi provvedimenti e a farla contribuiranno appunto gli ottimi articoli come quello in questione e la loro diffusione su autorevoli periodici come il *Marzocco*. Quando vi sarà un po' più di tale coscienza, anche l'Italia manderà i suoi rappresentanti a quei Congressi, dove, lo riconosciamo anche noi, non si dovrebbe mancare mai, e tanto più quanto si potrebbe parteciparvi non indecorosamente.

Ringraziando dell'ospitalità

Genova, 25 agosto 1913.

Dev.mo
Dott. Mario Ragazzi.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Un libro « definitivo », questo di Felice Ferrero sulla *Val d'Aosta* (Milano, Treves), e, quel che vale ancor meglio, un libro profondamente pensato, artisticamente concepito e perfettamente distribuito, un libro, che, specialmente di questa stagione, procura un refrigerio e un conforto senza pari. Il Ferrero ama e conosce a fondo la montagna: ne è lo storico, il geografo, il filologo, l'artista e il poeta, il poeta soprattutto, e i pregi di questi diversissimi atteggiamenti compone in un unico e così equilibrato e così piano stile, che il libro sembra a un tempo dedicato ai giovinetti e ai vecchi sapienti.

La Val d'Aosta è certo tra le più note e le più studiate delle Alpi, e la ricca Bibliografia che il Ferrero ne raccoglie in fondo al volume ne fa fede; ma nessuno come lui l'aveva ancor veduta nel suo complesso insieme più interamente. Fin dalle prime pagine, sebbene non sembrino promettervi che un buon libro di geografia alpina, voi vi sentite dentro il fresco alito della montagna superba: nomi familiari e nomi ignoti si alternano e questi si illuminan della luce di quelli, quelli acquistan dalla compagnia di questi maggiore interesse; villaggi, castelli diruti, chiese, ospizi vi sfilan sotto gli occhi, descritti e illustrati dalla sapiente guida che li ha visitati a piedi, e a piedi vi ci conduce. Dev'essere un vigoroso camminatore il Ferrero, e « del modo di comunicazione onorato per secoli » ancora in questo delle ferrovie, delle automobili e magari degli aeroplani è un fervido apostolo, e ben predica, secondo me, agli uomini impigriti dalle macchine di « andare col solo modo di comunicazione che è libero, sicuro, senza ceppi di orari, e senza impedimenti di accidenti imprevedibili; andare col solo modo di comunicazione che permette di seguire i dettati della propria volontà, di obbedire agl'impulsi del proprio spirito, di soddisfare i bisogni del proprio intelletto e di godere come si deve di quello che è bello e che è grande ».

E deve certamente a questa sua predilezione il Ferrero di aver potuto visitare così particolarmente e così profondamente conoscere la Val d'Aosta: nessuna ferrovia e nessuna automobile avrebbe potuto portarlo là dove la montagna canta le sue canzoni più misteriose e i pastori e i carbonai si raccontano al fuoco le novelle delle Alpi. Delle quali novelle, leggende e tradizioni il Ferrero è stato un diligente e intelligente raccoglitore, e il capitolo che vi dedica principalmente è un bello e compiuto studio di *folklore* alpino: le leggende diaboliche, le magiche, quelle dei santi, le guerresche e le storiche sono, specialmente nella valle del Lys, così cara al Carducci e alla Regina Madre, copiosissime: di derivazione straniera, e per lo più nordica, alcune; ma altre di pretta invenzione e di spirito valdostani. Interessantissime sono le notizie che il Ferrero ci dà e le osservazioni che fa intorno ai dialetti della Val d'Aosta e alla lenta penetrazione della lingua italiana tra i montanari, contro la quale cozzano le abitudini dei secoli e spesso ancora i bisogni giornalieri che stabilirono e conservano l'uso del francese o meglio del *patois*, senza che per altro ciò denoti per nulla mancanza di patriottismo e di simpatia alle istituzioni nazionali; come di vera importanza scientifica sono gli studi storici che il Ferrero ha — senza gravarlo affatto — condotti per tutto il libro. Del quale se non è possibile fare una breve recensione, tanto è vasto, complesso e ricco in ogni sua parte, si può ben dire che è libro compiutamente riuscito da ogni punto di vista, e rallegrarsi che, scritto e pubblicato prima in inglese, sia stato ora edito anche in italiano con un magnifico corredo di fotografie che lo illustrano e lo completano ad ogni pagina.

Non tutte le regioni d'Italia si presterebbero certo a volumi così densi e così suggestivi, ma se i nostri scrittori coltivassero un po' più questo magnifico genere letterario, la nostra nazione ne acquisterebbe di gloria, e gli stranieri avrebbero di noi e del nostro paese qualche idea meno incerta.

* * *

« ... Permettere che colui il quale lavora la terra si riduca misero, e chi non la coltiva in nessuna maniera campi lautamente oziando è procurare in modo illecito il vantaggio dei ricchi e de' potenti ».

Chi? Carlo Marx? Filippo Turati? No: Ma Twan-lin, invece; Ma Twan-lin del secondo secolo prima di Cristo. Il sole dell'avvenire è stato già sospirato nel passato; e, quel ch'è peggio, è stato sospirato dopo che aveva risplenduto — invano, pare — di tutti i suoi raggi.

« Da prima la terra coltivabile della Cina — dice Meng-tse — fu tutta pubblica, né mai alcuno ne ebbe il possesso. Quand'ecco che i forti, riuscendo ad adunare il guadagno di molti che costringevano a star loro soggetti, s'arricchirono; e i deboli, non avendo più neanche da coltivare un campicello, diventarono miserabili vagabondi. Allora lo Stato, regnando savissimi re, fece sue le terre, e le compartì equamente: togliendo così ogni occasione al potente di soverchiare il debole. Per tal modo ciascuno ebbe il suo campo, che ciascuno doveva da sé stesso coltivare; e i troppo ricchi e i troppo poveri disparvero allora nella Cina. Arrivati alla dinastia dei Cheu (1122 a. C.) l'assettamento agricolo del suolo cinese fu compiuto; né mai in altro tempo se n'ebbe il migliore ». Forse per ricondurre sulla lor terra il regno di quei re, i cinesi hanno proclamato ora la repubblica. Probabilmente non vi riusciranno, ma è certo che così economicamente come socialmente e politicamente, la *Vecchia Cina*, come ce la descrive, evocandola dai suoi storici e dai suoi classici, Carlo Puini (Firenze, « Self », 1913), ci offre, almeno in apparenza, un esempio di utopia, di città del sole e fors'anche di Bengodi compiuto e perfetto.

Apparentemente, dico. Leggiamo quel che ci tramanda Li-Ki. Egli afferma, per esempio, che gli uomini sono per natura originariamente eguali, e tali si serbano e vengono considerati durante l'età fanciullesca; quando cioè l'insegnamento e l'educazione, svolgendo in vari modi le loro qualità morali e le attitudini individuali, non hanno ancora portato come conseguenza legittima, alla necessaria eterogeneità dell'organismo sociale. « Quando il figliuolo del re entra nella scuola — queste son proprio parole del sofo cinese — egli è eguale a tutti gli altri suoi condiscepoli, tra' quali non s'ha riguardo che all'età ». L'eguaglianza politica comincia dunque nella scuola; poiché eccettuata la sovranità suprema, la quale, come incarnazione del passato, è al di sopra di tutto, i vari gradi della potestà civile non sono inerenti alle persone, né ad una classe di persone, ma liberamente acquistati con l'ingegno e guadagnati con gli anni da chicchessia (Ahi, ahi, che comincia a delinearsi la concorrenza e... la burocrazia!) Ed, appena un individuo si è saputo inalzare ad un grado qualsiasi della gerarchia ufficiale (cavaliere, per esempio), o a una qualunque condizione superiore alla comune (direttore generale, per un altro esempio), la distinzione viene tosto a stabilirsi tra lui e « coloro che l'incapacità ha lasciati indietro ». L'uguaglianza sociale allora sparisce del tutto; e i riti, le costumanze, le consuetudini, strettamente osservati, mettono in piena continua evidenza le varie condizioni di ognuno, e il vario grado. Per tal modo, nota il Puini, la dottrina confuciana ha creduto metter d'accordo l'uguaglianza col principio d'autorità e con l'assoluta necessità di riconoscere e di rispettare le distinzioni « stabilite ed acquistate con l'ingegno, l'educazione e la cultura dello spirito ».

In verità tutto il mondo è paese e tutti i tempi hanno la medesima storia. A noi che non vi vivemmo, e che non la conosciamo, la vecchia Cina, la Cina di due, tre, quattro secoli prima di Cristo, ci appare nella inimmaginabile lontananza un paese diverso da quelli che la storia nostra ci ha resi più vicini e più comprensibili; ci pare, talvolta, che in verità laggiù, come e perché assai tempo si è scoperta la calamita e si è fabbricata la carta, debba esservi vissuta una vita, non so se migliore, ma certo dissimile dalla nostra; ma appena un dotto, con mano sacrilega, dirada i veli che ricuopron la lontana misteriosa età, subito noi ne riconosciamo ad uno ad uno i pregi e i difetti, che son proprio gli stessi pregi e gli stessi difetti di che ci appare ornata e contaminata l'età nostra.

Si è detto e ripetuto, ma non ci si crede mai, che « solo nel passato è il bello » perché sul passato si stende rossa la nebbia che solamente qualche guizzo di luce fende qua e là, e noi sol quel qualche guizzo vediamo; si è detto e ripetuto che se ognun di noi potesse rivivere in quella terra e in quella età che maggiormente ama, se ne troverebbe scontento come vi si trova in quella terra e in quella vita che non ama; si è detto e ripetuto tutto ciò ma in fondo all'anima nostra perdura il dubbio e il rammarico.

Illuminar dunque le antiche civiltà, le antiche umane vite — e tra le più antiche e le più suggestive è certo la cinese — è opera che bene merita della scienza e della ragione, se non della poesia e del sentimento umano; e poiché, invece di incoraggiare, si può anche credere sia bene tagliare alle radici le illusioni degli uomini, i libri come quello di Carlo Puini si devon leggere e meditare, anche dai non sociologi.

Tanto più che in fondo all'amaro calice della disillusione, si trovan gemme che veramente fan pensare che il popolo cinese sia stato e sia — perché no? — tuttora il popolo eletto: qual'altra schiatta ha detto difatti prima di lei che il cielo, la terra e l'uomo sono « i tre fattori dell'universo »? Ed è perfettamente nel vero il Puini quando afferma che questo « alto concetto che la Cina antica ebbe della operosità umana, tanto da farne quasi una potenza cosmica, basta a giustificare il posto assegnatole tra le nazioni maggiormente capaci d'incivilimento ». Posto che, secondo il Puini stesso e contrariamente al Littré, è, nella storia degli uomini, il secondo.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

MASACCIO — *Nella Cappella Brancacci*, ROMUALDO PANTINI — *Inno a Masaccio*, ANGIOLO ORVIETO (25 ottobre 1903).
FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).
ENRICO PANZACCHI — DIEGO GAROGLIO — *La benevolenza critica di E. Panzacchi*, CORRADO RICCI (9 ottobre 1904).
ENRICO IBSEN — *I drammi nordici*, E. P. PAVOLINI — *Ibsen in Italia*, DOMENICO LANZA — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO (3 giugno 1906).
COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).
EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).
FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).
GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).
VITTORIA AGANOOR — *Versi*, ANGIOLO ORVIETO — MRS. EL. } (15 maggio 1910).
G. ROVETTA — *Il romanzo e il teatro*, MAFFIO MAFFII. }
FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).
ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDOARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).
GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).
CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, * — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).
LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, LEN. (27 novembre 1910).
ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).
FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario dalla morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).
ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1912).
LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte) NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 18 numeri L. 4,50.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	2.00
Per l'Estero	10.00	6.00	4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 36 — 7 Settembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

GIOVANNI BOCCACCIO

Il sesto centenario della sua nascita può esser da noi celebrato con una soddisfazione che non accompagna tutti i centenarii: il Boccaccio, dopo questo secolo di insistenti e talvolta indiscrete ricerche, non è forse diventato più grande che già non fosse nei centenarii precedenti (poiché non gli si è scoperto nessun merito maggiore che d'aver scritto il *Decamerone*), ma ci appare, come più chiaro e compiuto, così più simpatico ancora di prima. Vi sono anime che quanto più si scrutano nel loro fondo, tanto meno vivono in intimità con noi: ma il poeta di Certaldo nella sua semplice e ricca umanità fu tale che non ha nulla da perdere ad esser meglio conosciuto come uomo, e sempre più lo sentiamo vicino a noi come un buono, generoso e indulgente fratello e amico. È giusto, è bello, ed è forse quasi naturale che ciò avvenga per colui che, primo nel mondo dopo più di un millennio, ritrovò una lieta e imperitura espressione della comicità della vita.

Irrequieto e scapato, un poco grossamente sensuale, un poco fanciullescamente vendicativo, egli fu nondimeno un'anima nobile e semplice, la cui fresca e solida primitività non fu intaccata né dalla elegante corruzione della corte napoletana, che pure è rispecchiata in tanta parte delle sue opere, né dalla grave erudizione. Di giorno in giorno più ammirabile e commovente ci appare la sua venerazione per un grande morto, Dante; ma ben altrimenti difficile sarebbe riuscita ad un'anima diversa dalla sua quella schietta e intiera dedizione di sé ad un grande vivo, all'unico suo possibile emulo nella gloria letteraria, al Petrarca. Come un'altra volta ebbi a scrivere, il Petrarca è già quasi un professionista dell'arte e della dottrina, e, di questa nuova casta che comincia, comincia a possedere gli inevitabili difetti: il Boccaccio invece è ancora l'uomo della vita e del mondo, senza le invidie o le superbie del professionismo, che è alieno dall'anima sua; un irregolare, nonostante i suoi sforzi coscienziosi, e un dilettante: caro, ardente, generoso dilettante, che ne' suoi confratelli d'arte gode di ammirare, venerare e applaudire l'incarnazione stessa dell'arte.

E nondimeno, irregolare e dilettante quanto si vuole, autodidatta che lamentava di aver avuto, per colpa del padre, da fanciullo solo un inutile insegnamento di aritmetica, e poco di meglio da adulto, latinista disuguale e non sempre sicuro neppure nella grammatica, il Boccaccio fu, senza dubbio, appena inferiore nella dottrina allo stesso Petrarca, e noi oggi siamo in grado di apprezzar sempre meglio i suoi meriti di precursore o annunciatore del Rinascimento. Stupiscono per la loro estensione le sue letture di autori latini, quali ci sono attestate soprattutto dal suo celebre trattato, quasi un'enciclopedia mitologica, *De genealogia* (o, com'egli medievalmente scriveva, *genelogia*) *deorum*, di cui anche gli uomini del Rinascimento si servirono a lungo; e quando vi leggiamo che egli ha voluto raccogliere in un solo corpo le memorie degli dei pagani, sparse in infiniti volumi, come « chi raccoglie per il vasto lido i frammenti sopravanzati a disastroso naufragio », ma che neppur una parola aveva aggiunto senza l'autorità degli antichi testi, sentiamo che i travestimenti medievali dell'antichità sono finiti e che un nuovo modo comincia di studiarla e d intenderla.

Ma più di ciò ch'egli scrisse come erudito, a noi importa ciò ch'egli trascrisse, ciò ch'egli ci conservò. È noto l'aneddoto, narrato da Benvenuto da Imola, della visita fatta dal Boccaccio alla biblioteca di Montecassino, che trovò in cima di una lunga scala, senza chiave né porta, invasa dall'erba e sepolta sotto la polvere, e l'esclamazione di sdegno, con cui Benvenuto commenta il proprio racconto nel suo allegro latino: *Et nunc, vir studiose, frange tibi caput pro faciendo libros!* Ma il Poeta, spinto a formarsi una sua biblioteca dalla sua inestinguibile brama delle fonti più pure e più nobili del sapere, e forzatamente avaro di una ricchezza che non possedeva, profondeva quella di cui gli era lecito un poco più largamente disporre, il suo tempo, e copiava codici su codici. Agli avanzi di questa sua biblioteca, che fu ricca e preziosa, ma ebbe a soffrire ogni oltraggio dagli uomini e dalla fortuna, oggi, che a poco a poco, per l'industre e paziente opera degli studiosi, ci ritornano innanzi, noi ci inchiniamo con riverenza e con commozione. Spesso in essi riappare la ben nota scrittura, da elegante calligrafo, del grande e povero poeta, che, in oscuro lavoro di amanuense, ma con inesauribile amore, vergava, invece delle proprie pagine eterne, quelle de' suoi maestri latini.

Tutto era da fare o da rifare, al tempo del Boccaccio e del Petrarca, negli studii dell'antichità. Il sentimento di chi aveva la fortuna di posar primo il piede nei nuovi inesplorati dominii doveva essere come quello di Dante nella divina foresta spessa e viva, vergine ancora di orma mortale, e tutta fresca e odorosa de' suoi innumerevoli primaverili misteri; ma se mai fossero costretti a rimanere sulla soglia, come al Boccaccio e più ancora al Petrarca accadde nella conoscenza del greco, il desiderio doveva vampeggiare più acuto e vibrante, come quello di Dante per Matelda, quando tre soli passi il ruscello lo teneva lontano da lei. Con che misto di trepidazione e di orgoglio il Boccaccio, uomo già attempato, ripete, parlando di Leonzio Pilato, « il mio maestro di greco! » Sì, il Boccaccio, « primo fra i latini », come disse da sé medesimo, aveva udito privatamente interpretare l'*Iliade* di Omero, da Leonzio; e sia pure che questi lo mettesse appena in grado, forse, di compitare l'ignoto alfabeto e di raccapezzarsi alla meglio nei versi più facili « dopo reiterate spiegazioni », pure l'aveva reso l'uomo più dotto di greco fra i suoi compatriotti e coetanei, e, soprattutto, a lui, per la prima volta, aveva socchiuse le porte del vasto, agognato, fantasticato tesoro!

Lasciamo in pace i mani di Leonzio Pilato! Sia egli stato chi si voglia, questo calabrese che si pretendeva più greco che non fosse, sia stata misera ed elementare ed arruffata quanto si vuole la sua dottrina, e più arruffata ancora la sua barba, e sia egli pur stato infine sudicio, maleducato, prepotente e noioso quanto lo descrivono il Boccaccio e il Petrarca, sembra che nel nostro spirito a pronunziare il suo nome si faccia una grande serenità, fuggendo via d'ogni parte le nubi e tra la diradata foschia piovendo improvviso un bel raggio di sole, poiché per il primo egli rivelò agli attoniti occidentali la diva sembianza di Omero! E l'Occidente era tutto rappresentato, tutto conchiuso in due italiani, due fiorentini, due poeti, che, curvi sul gran libro, figgevano con inesausto desiderio d'amanti l'acume delle pupille nei caratteri ancora misteriosi, e forse in tacita fervorosa preghiera chiedevano alla propria anima di artisti lo sforzo supremo che non riusciva a compiere la loro abnegazione di dotti, perché il mistero si rivelasse per l'ammaestramento e per la gioia del mondo! O poeta, perché non ti riveli ai poeti?

Cari e grandi padri nostri! Eppure, nonostante il suo sfavillante ardore umanistico, il Boccaccio non si chiuse, come il Petrarca, nella venerazione dell'antichità in modo da scemarne il suo culto per le glorie moderne; e se, ammirando e amando, come fece, con profonda sincerità il Petrarca medesimo, lo ebbe in conto propriamente di un dotto e poeta latino, Dante fu per lui il poeta moderno e volgare, che ai tempi moderni aveva trasferito capacità, dignità e glorie che si credevano riserbate per sempre agli antichi. Così il Boccaccio, non contribuendo meno del Petrarca, in quanto entrambi erano artisti e poeti, a dare ai tempi nuovi l'arte nuova che domandavano, si può dire che nel campo della cultura conservasse istintivamente fra l'antico e il moderno più stretti contatti e più intime scambievoli relazioni di dare e ricevere.

Il più alto e illustre rappresentante della cultura nuova volgare era un poeta, era un grandissimo poeta, era Dante. Perciò alla celebrazione e divulgazione di questo moderno, come alla celebrazione e divulgazione degli antichi, il Boccaccio dedica tutto il fervore della sua anima di poeta e — se si può adoperare questo vocabolo — tutta la sua filologia. Da una parte, scrivendone la *Vita*, o com'egli propriamente volle che si chiamasse, la « laude », il *Trattatello in laude di Dante*, innalzò a lui un inno, del quale oggi, pur avendone rivendicato il valore storico, sappiamo anche degnamente apprezzare l'impulso poetico, che fu di creare quasi il mito di Dante, parallelo a quelli degli antichi poeti; dall'altra, con molteplice e stupenda e amorosa infaticabilità, si fece il suo raccoglitore, glossatore, trascrittore, correttore, editore. Qualche bel codice, che possediamo, dove il *Trattatello* boccaccesco precede, a modo di introduzione, alla *Divina Commedia*, alla *Vita Nuova* e alle *Rime*, rappresenta una vera edizione delle opere di Dante, compiuta quanto allora si poteva desiderare (un primo saggio del *Dante* di Oxford, come dice un mio amico, grande dantista): e non meno dell'introduzione apologetica e storica, la compilazione e la trascrizione sono fatica personale ed esclusiva di Giovanni Boccaccio.

Ho insistito a lungo sulla parte che spetta al Boccaccio nella storia della cultura, perché sotto questo aspetto egli non è così a tutti e così interamente noto quanto dovrebbe; e perché, in secondo luogo, nessuno forse si maraviglierebbe se io dicessi che non è meno inutile che pericoloso parlare di lui come autore del *Decamerone*. Ma c'è pure un terzo motivo più importante e sostanziale, che è questo: nel Boccaccio (per quanto sia facile imaginare il contrario) non è lecito né possibile separare il dotto e il poeta. La sua dottrina è anche, per così dire, il suo stile. Nel quale c'è senza dubbio buona parte di voluto e artefatto, di male assimilato, di ricercatamente ampolloso, retorico, congegnato (indizio di qualche fiacchezza non meno del giudizio che del buon gusto e del sentimento); ma pure molta parte di ciò che si crede voluto è istintiva e necessaria, poiché lo spirito del Boccaccio fu venato di alessandrinismo fin dalla nascita, e l'amore del peregrino, del lussuoso, del complicato, del sovrabbondante si mescolava in lui in indissolubile unione col più puro e schietto realismo, minacciando sempre di trionfarne. Sulla sua nuova anima borghese-mercantile di fiorentino un'altra misteriosamente se ne accendeva, di un Ovidio-Apuleio.

Era il soffio di tempi nuovi. La cultura latina che era stata il lievito maraviglioso e possente dei secoli anteriori e specialmente della grande e giovanile Italia del secolo decimoterzo, l'Italia di Giotto e di Dante, già si avviava a vivere di vita propria; già si preannunziava da lontano che la letteratura, la retorica, l'estetismo sviluppandosi con rigoglio eccessivo ed innaturale, avrebbero trionfato della vita, distruggendone l'unità. Ora, fin dai primi saggi del *Filocolo*, lo stile del Boccaccio, benché nelle sue tendenze alla perifrasi e alla frase solenne e poetica, possa parere in qualche modo ispirato allo stile della *Vita Nuova*, è da quello della *Vita Nuova* così lontano che la distanza cronologica si valuterebbe a ben altro che mezzo secolo. I suoi elementi sono, assai più che non si creda, medievali; eppure sui colori grossolani, forniti dalla retorica delle medievali *Artes dictandi*, o su quelli stridenti e torti delle traduzioni volgari di poeti latini, si è disteso un luccicore di metallo brunito, con riflessi di bronzo antico; in quel ritmo troppo violento e monotono è penetrata una mollezza nuova, elegante e sensuale, che sa piuttosto di età decadenti che di età primitive.

Nel complesso medesimo de' suoi caratteri fondamentali, il *Filocolo* è l'ingenua novella medievale che aspira a gonfiarsi in poema classicheggiante; e la *Fiammetta*, poi, che si può dire stia al *Decamerone* come la *Vita Nuova* alla *Divina Commedia*, è proprio la *Vita Nuova*, capovolta in artificiosa e bizzarra maniera e fattasi *Eroide*, o un che di mezzo tra le *Eroidi* e gli *Amori*. Al sovrumano ma sincero e sentito idealismo mistico di Dante, che apre ovunque spiragli di profondi cieli azzurri, con ali bianche e leggiere che passano, si è sostituito quasi un languido e musicale vaneggiamento erotico, che si compiace e si nutre di sé medesimo, e procura di sovreccitarsi con la carezza e la sovrabbondanza stessa delle proprie frasi. L'alessandrino spirito del Boccaccio strafà, un poco borghesemente, pur di far bello; e a far bella la prosa, si crea una prosa poetica, che avviluppa e ottunde, di classica o pagana ovatta, la troppo risentita e rozza modernità, sia delle cose sia dei sentimenti; come la prosa poetica dei romantici volle poi avviluppare e ottundere la superstite modernità, ispida e rigida, perché non ancora domata dall'arte, delle credenze e figurazioni religiose del cattolicismo.

Così fu del Boccaccio fino al giorno del capolavoro, del *Decamerone*. Ma questo nacque con così profonde e innumerevoli radici nella vita di tutta un'età, di tutto un mondo, che il suo intimo spirito doveva trionfare su ogni possibile deviazione dello spirito del suo autore. La grossa e grassa, ma schietta e serena risata, che aveva dato felici istanti di equilibrio alle affaticate anime medievali, aveva il diritto di esser fermata una volta per sempre nella poesia. Accanto al dolore, anche il piacere della vita doveva viver nell'arte.

Ora, nessuno era più adatto a sentirlo ed esprimerlo ne' suoi molteplici aspetti del nostro Boccaccio, che aveva la risata larga e spontanea, e, quanto al dolore, lo concepiva piuttosto come singolarità, che come tragicità della vita. Il primo a divertirsi di quell'immenso spettacolo di figure e di casi, i più buffi, più strani, più diversi, fu lui, che dimenticò senza avvedersene ogni idea preconcetta e lo stesso suo innato alessandrinismo, abbandonandosi tutto alla sua foga indiavolata di narratore e al suo acuto e arguto istinto della realtà. La letteratura, la prosa poetica, l'alessandrinismo (pur sopravvivendo in modo che seppero poi ben scovarli i letterati imitatori), parvero ridursi ai particolari o alla cornice; e certo le piccole avventure e le grandi beffe e le fiere lotte amorose e i crudi detti salaci di quei gagliardi del medio evo non avrebbero mai potuto sperare di esser circondati da un tale splendor di cornice! Ma, in verità, quell'alessandrinismo, poiché era gran parte del godimento estetico dello stesso Boccaccio, penetrò più in fondo, diffondendosi per le vene dell'opera in ritmo, in ricercata eppur amabile compostezza, in una artistica, semiclassica ma stupenda serenità, che l'avvicina all'Ariosto. Più fortunato però in questo il nostro Boccaccio, ch'egli ancora può conservarsi sereno dipingendo il vero e il reale, mentre l'Ariosto doveva omai rifugiarsi nel sogno

E. G. Parodi.

Il ritorno spirituale di San Francesco d'Assisi

Sapevo che Luigi Luzzatti, il quale ha una particolare tendenza per assaporare gli scrittori mistici, che lo compensano degli aridi studi sulla finanza e sulla circolazione monetaria, si era posto a rileggere i *Fioretti* di San Francesco e tutti i libri e gli studi, che fiorirono, specialmente in questi ultimi sessanta anni, intorno alla benedetta memoria del Santo. Recandomi a casa sua, come è mia antica consuetudine, lo vedevo fra gli elenchi dei corsi della lira italiana in carta rispetto alla moneta d'oro e il libro recente del padre Cuthbert, che è il primo scritto originale inglese intorno a San Francesco d'Assisi. Quando vidi sul *Giornale d'Italia*, con lodi non consuete, presentato al pubblico italiano il nuovo studio di Luigi Luzzatti sull'Assisiate, chiesi all'uomo illustre la anticipata notizia di tutto il lavoro, del quale mi è caro ragionare sul *Marzocco*.

Questo lavoro nella sua interpretazione del Santo oltrepassa i commenti del Sabatier e dei migliori, perché dà la ragione intrinseca degli adattamenti dei *Fioretti* allo spirito dei tempi nostri. Vi sono dei libri le cui interpretazioni migliorano e si svolgono coi secoli: e il Vangelo è uno di questi. Ogni secolo ha la sua interpretazione specifica del Vangelo: non è mai esaurita, è sempre in continua evoluzione. Ora il Luzzatti dimostra che il valore dei principî morali, contenuti nei libri di questi maestri divini, non valgono tanto per la loro novità quanto per il modo nel quale quei principî sono esplicati. Gesù, San Paolo, San Francesco d'Assisi sono i massimi pittori e scultori delle idee morali, e le espongono e le tratteggiano in modo da vincere i cuori più ribelli. Ma nelle loro sentenze vi sono delle applicazioni originali e che paiono incomprensibili in sino a che maturino nell'umanità alcune forze occulte che le rendono chiare. Queste considerazioni applicate agli odierni problemi sociali, al rinnovarsi della cura affannosa pel rispetto di tutti gli esseri creati, dai fiori agli uccelli vaganti per l'aria, dànno ai *Fioretti* di San Francesco ciò che non si attribuiva loro nel passato, il valore cioè di intuizioni filosofiche e sociali, capaci, meglio della dottrina dei più illustri scrittori, di avvicinarsi alla soluzione di quelle formidabili questioni, che sono la gloria e il tormento dei nostri tempi. La leggenda del *Lebbroso*, bestemmiatore della terra e del cielo, è, considerata sotto questo aspetto, veramente tipica. Invano i frati si adoperano con gli esorcismi a esiliare da quell'anima e da quel corpo lo spirito maligno; San Francesco intende che la bestemmia si muterà gradatamente in un inno di pentimento e di gloria al Signore, mano mano che con efficacia la lebbra scomparirà da quel corpo tormentato. « Sicchè, come dicono i *Fioretti*, mentre 'l corpo si mondava di fuori della lebbra, per lo lavamento dell'acqua, così l'anima si mondava dentro del peccato, per la correzione e per le lagrime ». Ora, dice il Luzzatti, bisogna applicare questo regime agli innumerevoli lebbrosi dell'ignoranza e del lavoro, pullulanti nelle nostre società; il proletariato, che è la lebbra dell'indigenza nella cultura, nell'agiatezza, e nei sentimenti morali, bisogna gradatamente distruggerlo con la nostra civiltà, perché altrimenti sarà il distruggitore della civiltà stessa. È vano parlare di tutte le virtù ai lavoratori in balìa di tutti i bisogni; e mentre i socialisti col solo fattore economico credono di riformare l'umanità, il Luzzatti dimostra la prevalenza scientifica del metodo francescano, che nello stesso tempo lava il corpo dalla lebbra e lava l'anima dalle sue colpe, migliorando l'uno ed elevando l'altra. Insomma non vi è possibilità di redenzione economica senza una contemporanea e concordante elevazione morale. Queste nuove considerazioni, sfuggite agli altri scrittori francescani, danno una freschezza e una bellezza nuova al libro antico, dove nulla è piccolo, appunto perché respira una fanciullesca ingenuità.

Così tutti ammettono oggidì, di qualunque filosofia siano essi seguaci, la solidarietà nel bene e nel male degli esseri viventi nel mondo che viviamo. Si parla delle anime dei fiori, delle piante, degli animali con lo stesso rispetto e con la stessa commozione, con cui si ragiona dell'anima degli uomini. Per un esempio, in questa grande restaurazione forestale, fatta di bontà alleata con gli interessi più evidenti d'ordine pubblico e privato, si può intendere in modo nuovo il grido dantesco a chi sterpava i rami nell'interno

Non hai tu spirto di pietate alcuno?

Forse potrà far sorridere gli stolti il consiglio di Luigi Luzzatti di inscrivere i discorsi fatti dal Santo alle tortore e agli uccelli dell'aere sulle insegne di tutte le società zoologiche. Eppure nulla di più nobile che questa evocazione di pietà bramana e indiana, idealizzata dal cristianesimo di San Francesco all'indomani della pubblicazione della prima timida legge italiana sul rispetto degli animali. E, per questo riguardo, il nuovo studio del Luzzatti compie e perfeziona i commenti sulla missione francescana conosciuti finora. E vi è una letizia spirituale, a cui il misticismo non scema la virilità dell'azione, nella sua invocazione al ritorno fra noi di San Francesco, apportatore di quella pace interiore degli animi, che sola può apparecchiare la vera pace sociale. La chiusa di questo studio non è soltanto uno splendore di eloquenza ma anche uno splendore di bontà: e, se non mi illude l'affetto per l'uomo illustre, queste pagine resteranno nella nostra letteratura.

Oltre all'intento morale e filosofico, il Luzzatti non trascura lo studio sulla ricerca dei testi e sulla origine dei *Fioretti*. Anche qui, quantunque il nostro autore dichiari la sua incompetenza, l'epilogo della controversia non potrebbe essere più chiaro e più sereno. Nino Tamassia, uno dei più insigni storici del diritto, ha confutato fortemente il Sabatier. Le fonti, che appaiono primigenie all'illustre scrittore francese, sono di seconda e di terza mano per il Tamassia, il quale, guidato da una mirabile erudizione, finisce, come è avvenuto ad altri grandi storici delle origini, di annichilire le individualità, sulle quali finora appoggiavano le tradizioni più certe. Ma, come il Niebhur aveva distrutta la storia delle origini di Roma, che le scoperte del Boni oggi ricostituiscono, così avviene anche per la leggenda francescana, e nel lucido riassunto che il Luzzatti dà della controversia, egli dimostra che il Sabatier, raccogliendo, rettificando, illustrando la *storicità* della tradizione, è, nelle condizioni attuali delle ricerche, il più vicino al vero. Fra Leone, destituito dal nostro Tamassia, ripiglia il suo imperio nella ingenua storia francescana. Tutto questo è singolare ma degno di nota, perché, dalle esplorazioni e dagli scavi di Babilonia e di Gerusalemme sino alle origini della storia greca e romana, la leggenda religiosa o politica, distrutta dal razionalismo storico, torna a rivivere, esce, rinvigorita e purificata delle sue inevitabili stranezze, dagli antichi monumenti, dalle antiche pietre, dalle antiche iscrizioni ora scoperte. E se ne trae che con le sue inevitabili imperfezioni, con i

suoi errori necessari, colle fioriture di miracoli illusori, l'anima popolare, custode della leggenda, è la meno lontana dalla verità della storia. Così è avvenuto per queste ricerche piene di interesse, nelle quali, insieme con altri minori indagatori, rifulgono i nomi del Wadding, del Sabatier, dello Staderini, del Garavani da una parte, del Tamassia dall'altra, per tacere degli studiosi minori o di minor fortuna. Onde il Luzzatti riassumendo queste dispute eminenti esclama: « Che importa a noi se le leggende intorno al Santo di Assisi trovino le loro origini in antichi testi d'Italia, di Francia, di Germania? Tutti quei fiori mandarono per un istante i loro profumi e poi si avvizzirono; soltanto i *Fioretti* ebbero la gloria di fragranze immarcescibili ». Naturalmente non mancheranno le critiche a questo nuovo lavoro del Luzzatti, nel quale la profondità del concetto gareggia con l'eloquenza. Già mi par di sentire le accuse di troppo sdilinquimento mistico: accuse strane per un uomo che ha fondate le banche popolari, le cooperative e che ebbe parte principale nei negoziati commerciali e nella conversione della nostra rendita. Gli è che tutti gli uomini, sanamente operanti e che rimangono benemeriti per i loro atti, hanno sempre attinto in questi focolari mistici dell'ideale, nascosti nelle anime umane, le ragioni decisive delle loro idee sostanziali e delle loro opere maggiori. Ne abbiamo esempi luminosi negli italiani dell'età di mezzo e della Rinascita. Uomini veramente poliedrici, che uscivano dai loro banchi per amministrare lo Stato o per recarsi in ambascerie, e portavano, nei servizi resi alla patria, nel loro cuore e nelle loro menti le immagini più pure e più alte dell'arte. Perché i nostri uomini maggiori, a qualunque esercizio si consacrassero, vollero che la bellezza adornasse la virtù.

Pompeo Molmenti.

Come la democrazia spopoli la Francia

Un grande scrittore francese, Leroy Beaulieu, in un libro or ora pubblicato, *La question de la population* (Alcan), fa in gran parte colpa dello spopolamento della Francia alle idee democratiche. Egli incomincia con questa dichiarazione: « L'esempio di quasi tutte le civiltà, antiche e moderne, porta, come più oltre con numerose prove sarà dimostrato, alla conclusione che la civiltà, soprattutto la civiltà democratica, tende, se non subito, per lo meno in poche generazioni, a deprimere la natalità, e spesso a renderla inferiore alla mortalità, qualunque sia la diminuzione che in quest'ultima si possa ottenere. Per civiltà noi intendiamo, oltre lo sviluppo delle città e quello della classe media, la propagazione quasi universale dell'agiatezza, della istruzione, de' comodi, delle ambizioni individuali e familiari, la prospettiva a tutti aperta di salire sulla scala sociale ». Più di venticinque anni fa lo stesso Leroy Beaulieu scriveva: « L'esempio della Francia e di quella parte degli Stati Uniti che si chiama Nuova Inghilterra e che giace sull'Atlantico, sembra provare che a un certo grado di benessere, e sotto l'ispirazione de' sentimenti democratici, la tendenza all'accrescimento della popolazione diventi eccessivamente debole ».

Per democrazia si deve intendere qui l'essenza della democrazia; bisogna avere il senso del profondo che non hanno i *reporters* de' giornali e gli uomini parlamentari: siamo in un punto dove le leggi mutevoli della società e della politica s'intersecano con le immutabili leggi della natura e si offendono le une con le altre.

Ecco dunque che cosa si deve intendere per democrazia. Prima di tutto ciò che il Leroy Beaulieu esprime con una parola che ricorre spesso nelle sue pagine: arrivismo. L'arrivismo individuale e familiare. Secolari indirizzi politici portarono a questo estremo resultato democratico, di estremamente individualizzare l'uomo e la concezione che l'uomo ha della vita e del mondo. Non si tratta qui del sano individualismo che tutti capiscono che cosa sia quando si parla d'energia individuale, di spirito d'iniziativa individuale; si tratta d'una malsana formazione d'individuo che è pervenuto a sopprimere in sé le ragioni della vita collettiva. La storia tutta è fra due tendenze, la tendenza a subordinare l'individuo alla società, e la tendenza a subordinare la società all'individuo, e per società ne intendiamo qui una particolare, quella nazionale. Tutta la storia degli ultimi secoli si spiega con un progressivo prevalere dei cosiddetti diritti dell'uomo sul diritto della nazione e da ultimo, attraverso il liberalismo, e non ostante l'eroico patriottico della rivoluzione francese e la reazione collettiva del socialismo, si è giunti a questa estrema democrazia che è tanto il trionfo dell'individuo che ormai la reazione le si è levata contro, e prima fu la reazione della classe col socialismo, adesso è la reazione del corpo più vasto che aduna tutte le classi, la nazione, col nazionalismo.

Individualizzato l'uomo nel senso che abbiamo detto, eccoci a quell'arrivismo individuale e familiare di cui parla il Leroy Beaulieu: l'uomo insomma non pensa più se non a se stesso e ai suoi congiunti più stretti, i figli, e poi muoia il mondo. E infatti il Leroy Beaulieu mostra come dell'arrivismo de' padri e delle madri francesi muoia la Francia.

È un arrivismo edonistico. La Francia negli ultimi cent'anni ha accumulato, dicesi, poco meno di 250 miliardi, e chiuso il suo periodo eroico nel 70, entrò nel suo periodo borghese, pacificista, mercantile, pentocratico e burocratico. L'arrivismo del cittadino francese è come il periodo storico che la Francia attraversa: è borghese, pacificista, mercantile, plutocratico e burocratico. Leggendo il libro del Leroy Beaulieu si vede come per ognuna di queste parole che sembrano così generali e esterne, i padri e le madri francesi nell'intimità notturna delle loro alcove uccidano la Francia per lo meno d'un figlio, di quel famoso terzo figlio che è necessario per il ripopolamento. Ciò fanno insomma per il benessere proprio e dell'unica loro creatura, due al massimo, per il lusso e per la voluttà. L'arrivismo edonistico francese ha prodotto il suo prototipo femminile: la donna che per fissare la sua bellezza sterilizza in sé la madre. In ciò la letteratura francese, il romanzo e il teatro, sono buoni educatori. Il libro del Leroy Beaulieu è l'ultima condanna della civiltà francese contemporanea di cui noi rozzi provinciali d'Italia siamo discepoli. E a certuni non pare abbastanza. Pochi avvertono il pericolo d'un maggior contagio spirituale per l'Italia nella più stretta amicizia con la sorella latina tanto più progredita. Qualche mese fa, a Roma, ad un luminare del parlamento facevo notare che noi siamo anche troppo sotto il dominio della civiltà francese. Il luminare mi rispose: — E che perciò? C'è da compiacercene! — Le quali parole mi richiamano quelle del Leroy Beaulieu a piè di pagina 262 del suo libro: « I politici contemporanei d'ogni grado, dai consiglieri comunali delle città ai ministri, sono, nella loro generalità e fatta qualche eccezione, una delle classi più vili e più anguste di sicofanti e di cortigiani che abbia mai conosciuto l'umanità. Loro solo scopo è di adulare bassamente e di promuovere tutti i pregiudizi popolari che son pure i loro in modo vago, non avendo essi dedicato un istante della loro vita alla riflessione e alla osservazione ».

L'uomo individualizzato è un uomo sciolto dalle ragioni del mistero. Vi sono misteriose e evidentissime leggi che reggono la vita universa, della specie e del cosmo. Da questo mare in cui ogni essere è come una goccia nel mare, l'individuo s'è tratto fuori, con tutta la sua conoscenza sopra la testa. Come vedemmo la donna sterilizzare in sé la madre, così l'uomo ha sterilizzato in sé il divino, ed è tutto cervello. L'individualismo democratico contemporaneo è anche un'estrema cerebralizzazione dell'uomo il quale alla sua volta cerebralizza tutte le cose. Cerebralizza l'avvenire dell'umanità nell'umanitarismo, nel pacificismo, nell'internazionalismo, in tutte le consimili sistemazioni cerebrali dell'avvenire che sono sì odiose all'uomo collegato con le forze istintive che sono perpetuamente e immutabilmente in atto. In Francia, siamo giunti alla *generazione cosciente;* e nel libro del Leroy Beaulieu si vede come questo estremo prodotto del cerebralismo individuale uccida di quel terzo figlio che non nasce, la Francia. Mentre le statistiche dicono che una certa discreta natalità si mantiene soltanto in quelle provincie francesi in cui sopravvivono ancora « i costumi antichi e le idee tradizionali »: Bretagna, Corsica, Alpi, la Lozère e poche altre provincie.

Dopo di che, che altro si deve intendere per democrazia contemporanea? Si deve intendere una legislazione e un costume. E nel libro del Leroy Beaulieu si vede come l'una e l'altra, per troppo indulgere al *demos*, nel che propriamente consiste la democrazia contemporanea di tipo francese, finiscono col diminuire il *demos*. Le cifre fanno spavento. Medici francesi affermano che il 35 e anche il 40 per 100 delle maternità s'interrompono dal quarto al settimo mese. Altri affermano che all'ora presente vi ha più di ciò che di nascite. A Parigi vi sarebbero 70 mila maternità interrotte all'anno, di contro a 63 mila nascite. In tutta la Francia sarebbero mezzo milione, presso a poco i due terzi delle nascite. Le quali cifre allo stesso Leroy Beaulieu sembrano molto eccessive, specie per le campagne, ma egli deve riconoscere coi medici che il male aumenta sempre. Secondo una relazione della « Società ostetricia di Francia » nelle grandi città il terzo delle concezioni viene distrutto; nelle campagne molto meno; quindi il Leroy Beaulieu calcola a 100 mila il numero annuo dei figli uccisi avanti la loro nascita. E il male fa rapidi progressi.

Ebbene, come li combatte il pubblico? Non se ne occupa. E il potere giudiziario? Assolve. La democrazia asserve il potere politico agli elettori e ogni altro potere è asservito. I tribunali servono come possono, assolvendo, e sale in onore « il buon giudice », fior della democrazia giudiziaria. Nella generale rilassatezza dei poteri e del pubblico che ne nasce, si giunge a codificare il supremo pervertimento. Il libro infatti del Leroy Beaulieu termina con una sentenza della corte di cassazione francese che dichiara non punibile la propaganda neomalthusiana. E in Francia fa strage.

Noi italiani bisogna sapere tutto ciò per guardarcene. Ascendendo, noi dobbiamo far di tutto perché il più a lungo possibile ci venga conservata la nostra sanità morale. Perché il più lungo possibile, sia questo periodo storico che attraversiamo. Nello stesso periodo furono i nostri vicini e per secoli e secoli dettero di se medesimi con tanta generosità che maggiore non ne ebbe mai nessun popolo. È questa la grande Francia che dobbiamo imitare e amare.

Oggi obbedisce alle sacre leggi della vita il popolo italiano prolificando, varcando il mare, lavorando sui cinque continenti.

Soprattutto agendo per conquistare ciò che deve. La lotta fra le nazioni si può talvolta illuminare ravvicinandola a quella fra le classi. Ma se parliamo di sola lotta economica, non si comprende. Fra popoli che oggi ci superano, noi andiamo alla nostra conquista con tutti i nostri valori spirituali e per tutti i nostri valori spirituali onde produrre una civiltà nostra che trasformi il mondo.

Andiamo in questo momento con i cinque milioni di lavoratori che abbiamo sparsi per il mondo, e con i centomila soldati che già tengono l'Affrica. Questa è la nostra età sacra, per lo sforzo e per la lotta, nel profondo della storia mondiale.

Enrico Corradini.

PS. — Il *Corriere della Sera* pochi giorni fa pubblicava un articolo di Luigi Einaudi intitolato *Il mal francese dei due figli attraverso le Alpi.* Due sole regioni italiane hanno una natalità bassa e precisamente son quelle che hanno una emigrazione massima per la Francia.

* Su una emigrazione enorme media per l'Europa di 1030 persone per 100,000 abitanti nel 1906-909 in Piemonte, 574 andavano in Francia, su 176 in Liguria 90 prendevano la stessa via, mentre in Lombardia solo 122 su 928 si recavano nel vicino paese dei due figli. Delle due provincie liguri, il ribasso della natalità fu massimo in quella di Portomaurizio dal 31.8 per mille alla proporzione, che si direbbe francese, del 21.6 per mille abitanti; ed in questa provincia sono vivissimi i rapporti con la Francia, con una emigrazione per il vicino paese variabile dai due terzi ai nove decimi della totale emigrazione in Europa. Nel Piemonte le zone a natalità più ristretta sono la provincia di Torino (23.4 per mille), i circondari di Biella (21.78) Varallo (22.16) e Vercelli (23.64) della provincia di Novara ed i due circondari di Alessandria (24.84) e Casale (26.18) della provincia di Alessandria. Si direbbe che l'uso di limitar la prole invada, come un contagio, le località contigue alla Francia; diffondendosi specialmente a nord ed a sud delle provincie di Cuneo. Le nuove generazioni di emigranti temporanei in Francia sembra vi assorbano le abitudini, così largamente praticate anche nelle classi popolari, della limitazione della prole. " Noi abbiamo „ — scriveva il signor M. de S. all'*Économiste français* del 20 luglio 1912 — " da 60 ad 80 italiani nel nostro villaggio. Quella gente arriva con prole numerosa, ma la generazione che si sposa nel nostro paese, prende le abitudini locali, ed i figli si fanno rari in mezzo ad essi. Pare che l'ambiente francese renda sterili coloro che vi si stabiliscono. Sembra anche che, per contagio, il male francese, recatovi dagli emigranti temporanei, si diffonda via via dalla Francia nelle provincie italiane più vicine; e qui acquisti una virtù propria, la quale va col tempo crescendo „ ».

Ciò non pertanto i nostri democratici continueranno ancora per un pezzo la coltura intensiva dell'amicizia italo-francese, arra di civiltà, di progresso, ecc. ecc., tanto cara ai loro teneri cuori.

E. C.

Raspollature critiche

Questa volta comincio con l'annunzio puro e semplice di due opere molto note e poco lette: *Il Mondo come volontà e come rappresentazione* di Arturo Schopenhauer e la *Pedagogia Generale* dell'Herbart. Della prima opera ci dà il primo volume nella prima traduzione italiana il dottor Nicola Palanga (Perugia, Bartelli e Verando editori); vi si contengono i quattro libri fondamentali; l'« Appendice sulla filosofia kantiana » e i quattro libri dei « Supplementi » serviranno a formare i volumi secondo e terzo di prossima pubblicazione. Bernardino Varisco vi ha premesso un lucido saggio sullo Schopenhauer, considerandolo come irrompente esploratore, anziché stabile conquistatore e additando i preziosi elementi di verità in esso contenuti di cui importa provocare lo sviluppo. La recente traduzione, che il Varisco afferma « fedele nella sostanza e felice nella forma », faciliterà la conoscenza del capolavoro tedesco. La *Pedagogia* dell'Herbart, nella traduzione di G. Marpillero, appartiene ai *Pedagogisti ed educatori antichi e moderni* editi, sotto la guida di G. Lombardo Radice, da Remo Sandron: iniziativa geniale altrettanto condotta.

Lo stesso Sandron, in altra sua collezione, pubblica uno studio dell'avvocato Francesco Scaduto, *Cesare Beccaria, saggio di storia nel* (sic) *diritto penale*. Il nonno del Manzoni è una figura interessante sotto tutti gli aspetti e il volume dello Scaduto, scritto un po' come un'arringa né troppo ricco di originalità storica, si legge tuttavia con piacere, tanti sono i motivi di curiosità e di simpatia che l'argomento offre e un qualsiasi compilatore può soddisfare. Avremmo desiderato maggior finezza di critica nelle brevi pagine che caratterizzano i tempi del Beccaria; almeno almeno il sospetto che le cose non stiano appunto come lo Scaduto se le immagina. Invece, no; beata sicurezza di tenere nel pugno l'arguta Verità, cui il Voltaire invocava scendesse dall'alto dei cieli! La filosofia razionalista del secolo decimottavo fece passare la religione cristiana, l'esistenza dell'anima e quella di Dio « attraverso una critica rigorosamente scientifica »; il qual rigorismo non s'incontra certo nella seguente immaginosa sintesi del secolo dei lumi (fuori i lumi!): « L'Europa fremeva per la conquista della libertà; l'uomo, come un palombaro stanco di frugare fra gl'immondi avanzi d'un oscuro fondo di mare omicida, dava un balzo vigoroso per aprire i polmoni al refrigerio di un'auretta balsamica, per guardare in faccia tutta la luce del sole trionfante ». Ecco una rassegna filosofica di assai dubbia omogeneità logica: « Il Locke e l'Hume, il Reid e lo Shaftesbury in Inghilterra, il Wolf e il Lessing nella Germania, il Vico in Italia, il Condillac, il Lamettrie e l'Helvetius in Francia squassarono nel buio dei secoli passati le fiaccole di queste nuove ardite dottrine ». Chi rifletta alla passione pei nomi e per le immagini (palombaro, auretta balsamica, squassare le fiaccole nel buio dei secoli) comprenderà subito perché l'operetta faccia parte della « Biblioteca Sandron di Scienze e Lettere.... ».

Tuttavia si legge volentieri in ragione inversa della sua scientificità e della sua letteratura. Infine si parla con bastante ampiezza delle tre grandi riforme giudiziarie, cui si collega il nome del Beccaria: l'abolizione della tortura, la pubblicità dei giudizi, l'abolizione della pena di morte e si apprende, per esempio, che si deve al Beccaria se l'adulterio va ascritto fra i delitti criminali e non, come prima, fra i delitti.... politici!; si apprende anche la curiosa contraddizione psicologica per cui il filosofo e il legislatore della pietà era « draconiano coi servitori, duro coi deboli », tanto che, quando un servitore gli rubò un frivolo oggetto, si recò lui, l'autore *Dei Delitti e delle pene*, presso i magistrati decidenti a implorare da essi la tortura del colpevole!

Per compiere questa breve rassegna rileverò che lo Scaduto, parendogli forse insufficienti i mezzi di critica più usuali, penetra nel campo delle ipotesi, dove non è certo dato ad alcuno né di raggiungerlo né di contraddirlo: « Se fosse vissuto in altre epoche sarebbe stato più di un Cristo o di un Zaratustra. Se fosse stato monarca o ministro avrebbe costituito uno stato perfetto, avrebbe promulgato le leggi più umane e più eterne „. Se fosse stato un Dio avrebbe creato un cielo più sorridente, un mare più fulgido e più sereno, una vita più lunga e beata, una umanità meno volgare ». Invece non è stato che Cesare Beccaria e forse avrà detto, rivolgendosi con luciniana bonomia all'Eterno: *Signore mio, si fa quel che si pole....*

***

Un nuovo libro di saggi dovuto ad Alessandro Chiappelli *Idee Moderne* (Ancona, Puccini, 1913) ci dà modo di ricordare quanto feconda, varia e duttile sia la sua indole di letterato e di pensatore. Fra gli odierni « saggisti » egli ha certo un posto eminente perché in lui si uniscono con bella armonia l'uomo di stile amante dei bei periodi e delle poetiche citazioni; il sociologo, attento ai fatti della vita contemporanea; il filosofo meditabondo sui gravi problemi della vita della morte e dell'immortalità. Le questioni più urgenti e più moderne che si propongono all'analisi del critico ricevono dal Chiappelli una larga ed incisiva diagnosi fatta di cultura scientifica e di esperienza morale. Nessun campo gli è precluso: né il sociale né il religioso né il filosofico né l'artistico né il politico; nessun tema è da lui negletto che si ricolleghi in qualche modo ai bisogni dello spirito ed alle manifestazioni storiche della società europea. Padrone di tanta materia, esperto di tanti rilievi, ricco di intuizioni molteplici, egli è specialmente acuto e veggente là dove può, come nel saggio *Per la diagnosi morale del nostro tempo*, accostare gli svolgimenti pressoché incerti di alcune idee nelle vite, apparentemente distinte, dell'arte, del pensiero, della politica e mostrare in azione il progresso o il regresso dei valori morali nell'età nostra. Par quasi che egli se ne segreghi, per contemplarla in disparte, dall'alto, osservarne la forma, misurarne la portata, tradurla da cronaca in storia.

In tal modo egli si occupa di estetica, dal punto di vista sociologico come già il Guyau, negli scritti *Arte e lavoro, L'Arte e la vita*: di teosofia, in quanto ha attinenze con la filosofia; di religione (in una serie di studi notevoli sul modernismo e sulla scuola laica); di politica, come nel discorso su *La Società Dante Alighieri e la Patria* e negli articoli dettati dagli ultimi avvenimenti libici e balcanici.

È un filosofo che apprezza i vantaggi dell'oratoria, di cui non poche sue pagine conservano traccia e perciò si collegano ad altre non meno sostenute del Carducci e del Del Lungo; è, in fondo, un ottimista, che ama le cose delle quali discorre, l'Arte, il Lavoro, la Vita, la Patria, la Religione, la Laicità, la Cultura, il Progresso. La lettura dei suoi libri è benefica e suggestiva, se anche vi accada di ritrovare in ogni suo nuovo volume (per la somiglianza o identità degli argomenti discussi) dimostrazioni, citazioni, motivi, periodi che si trovano in taluno dei precedenti. È ancora un geniale maestro, quantunque sempre giovane abbia voluto abbandonare il suo insegnamento dell'Università di Napoli: un maestro che si ricorda della cattedra e da casa vi parla, fluido, caldo, corretto, signorile.

***

Non è frequente il caso che dei libri scolastici abbiano valore anche fuor della scuola e servano, oltreché agli alunni, agli insegnanti medesimi e in genere a tutte le persone colte. Uno di cosiffatti libri poteva considerarsi l'eccellente antologia *La prosa di Galileo per saggi criticamente disposti ad uso scolastico e di cultura* da I. Del Lungo e A. Favaro (Firenze, Sansoni, 1911), i due insigni editori del Galileo completo. A un anno di distanza, con audacia felicemente riuscita, il dottor Nunzio Vaccalluzzo, che già aveva studiato *Galileo nella poesia del suo secolo*, ne ristampa, con introduzione e commento, *Vita ed opere per saggi criticamente disposti dalle sue lettere e dalle sue prose scientifiche* (Milano, Casa editrice dottor Francesco Vallardi, 1912).

Audacia, ho detto, perché chi vien dopo ha l'obbligo di far più e meglio. Il Vaccalluzzo ha fatto l'uno e l'altro; nel senso che, mentre le note dei commentatori precedenti non superano l'importanza di brevi postille o delucidazioni di parole, il commentatore ultimo si è reso conto delle necessità scolastiche, non ha lasciato lacune sensibili ma ha voluto accompagnarci con spiegazioni letterarie, biografiche, storiche, filosofiche e ha messo in evidenza le qualità artistiche, logiche, scientifiche della prosa di Galileo. Le difficoltà erano gravi: a me paiono assai ben vinte. Ce n'era una di cui anche nella scuola bisogna pur tener conto: il confronto tra la scienza galileiana e la scienza quale è oggi dopo tre secoli di nuovi studi e di nuove scoperte. Il Vaccalluzzo ha avuto la savia idea di sottoporre la parte fisico-astronomica alla revisione del professor Enrico Boggio Lera, docente di fisica nella Università di Catania: dimodoché abbiamo il piacere di sentirci al sicuro anche rispetto agli errori di Galileo, che non era infallibile come prova la sua errata teorica delle maree.

L'introduzione del Vaccalluzzo — oltre 120 fitte pagine — pur senza poterci dire qualcosa di veramente nuovo, ha rari pregi di compiutezza e lucidità espositiva. Il titolo dell'antologia è leggermente ambiguo, dicendo *Vita ed Opere* si voleva forse significare che nelle opere stesse è la vita del grande astronomo, ma in realtà la vita di lui è trattata solo nella parte introduttiva e non poteva essere altrimenti.

Un libro scolastico di cui va pur fatta menzione appartiene alla « Biblioteca classica Hoepliana »: una scelta di *Prose e Poesie* del Foscolo a cura di Ernesto Marinoni. Nella scelta assennata si comprendono le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, le *Odi*, i *Sonetti*, i *Sepolcri*, le *Grazie*, alcuni epigrammi, alcune poesie giovanili e una quindicina di lettere inedite di Matilde Viscontini Dembowski ad Ugo Foscolo. Mancano note del Marinoni, che invece ha riempito il volume di saggi foscoliani brevi e lunghi, sulla vita, sull'*Ortis*, sui *Sepolcri*, ecc. c'è persino in appendice un saggio critico nel quale minutamente si confrontano le *Ultime Lettere* con la *Nouvelle Heloïse*. Il Marinoni, uscito da poco dall'Accademia scientifico-letteraria di Milano (vedasi la sua lettera-dedica a Michele Scherillo), conserva un po' di impaccio scolastico e preferisce citare gli altri anziché giudicare egli stesso. I suoi saggi sono perciò diligenti mosaici anziché esperienze critiche personali. Ma si libererà, ne son certo perché con la diligenza egli dimostra anche intelligenza, e la timidezza è una malattia come la gioventù: chi abbia stoffa di critico ne guarisce tutti i giorni.

G. R.

Abbonamenti speciali

Gli abbonamenti a numeri consentono ai nostri assidui di ricevere il Marzocco con perfetta regolarità anche durante i mesi delle vacanze, inviando una serie di indirizzi successivi *o modificando l'indirizzo nel corso dell'abbonamento. Basta rimettere per ogni numero da spedirsi in Italia cent.* 10, *e per ogni numero da spedirsi all'estero cent.* 15 *(anche con francobolli).*

LA MUSICA DELLE API

Abito, in questi ultimi giorni dell'estate, una piccola casa fra gli olivi, sopra una collina che domina una grande valle. Vivo fra gli alberi, ascoltando le loro parole e penso alle città come ad un cattivo sogno, del quale l'anima si affatichi a cancellare il ricordo. Dove sono le automobili, la folla rumorosa, i teatri, e tutte le miserie del vivere civile? Ritorno a casa la sera, sotto il cielo scintillante, fra gli alberi pieni di stelle, percorrendo un lungo viale, che in una certa ora segue lo stesso cammino della via lattea; mentre quel lume di luce dà sui colli del vicino orizzonte l'illusione d'un'imminente alba lunare. Interrompo a tratti il cammino, per ascoltare il canto dei grilli, musica vicina e lontana della notte; ma più a lungo mi fermo sotto una antichissima quercia a udire, accanto al suo tronco enorme, il suono d'un alveare.

Fra i nodi dell'albero secolare, entro un largo foro che s'apre nella cavità del tronco, da molti anni vive e si moltiplica un popolo di api, facile bersaglio alla crudeltà dei ragazzi che con assidua cura tentano distruggerle. Ma, dopo ogni assalto, di cui si vedono le tracce nelle molte pietre seminate a piè della quercia, la piccola repubblica, trasportati i suoi morti, si ricompone, e fa risalire la musica del suo lavoro.

L'anno scorso, nel giungere una sera sotto l'ombra dei grandi rami, fui meravigliato dal silenzio insolito del luogo. E m'accorsi subito che il foro della città sonora era chiuso con molta calce, e che non più un'ape volava intorno a quella che era una porta armoniosa. Quest'anno, chi sa con quale lungo e paziente lavoro, le sepolte vive, le alate prigioniere sono riuscite ad aprirsi un varco traverso l'ostacolo, e l'antica musica s'è risvegliata, per fondersi di nuovo col canto degli uccelli e con lo scroscio del vicino torrente. E così ogni notte vado come allora ad ascoltare ciò che dicono misteriosamente le api instancabili, il racconto del loro continuo viaggio tra i fiori e nel sole, il loro ininterrotto canto, che sembra la voce vicina del vento e quella del mare lontano o, come dice Virgilio, del fuoco che rugga dentro chiuse fornaci: *aestuat ut clausis rapidus fornacibus ignis*. Dicono adunque grandi cose le piccolissime api, se possono ricordare agli uomini, col loro suono, le grandi voci del fuoco, del vento e del mare, se riescono a suscitare in noi la visione delle tre maggiori forze della natura, se hanno la potenza d'evocare lo spettacolo delle selve mosse dall'aquilone, delle onde che s'inseguono fragorose e delle fiamme ruggenti.

Ma gli uomini non sono forse mai stati come oggi sordi e ciechi dinanzi alla natura. I ragazzi che escono dalle scuole, dove si dovrebbe insegnar loro a vedere, a comprendere e ad amare la vita dei campi, finiscono per darsi convegno fin qui all'alveare solitario, per esercitare la innata ferocia infantile che i maestri dovrebbero combattere, e che si manifesta col distruggere i nidi e coi mille tormenti inflitti agli animali, con crudeltà raffinata. Fatti adulti, diventeranno gli uccellatori degli uccelli e i bastonatori dei cavalli sfiniti dalla fatica.

Che cosa potrò fare per la salvezza degli abitatori della quercia antica che da molte generazioni depongono il loro miele nel tronco cavo e diffondono intorno la loro musica? Non riuscii a salvare una repubblica d'api assai più numerosa e d'origine certamente assai remota, e d'una bellezza indimenticabile. Sono rimaste ancora e rimarranno le tracce della città musicale.

Ne feci la scoperta una mattina, per un sentiero a picco fra le montagne, lungo il torrente che da Casalvieri va a Roccasecca. Avevo camminato tutto il giorno, e, dopo un breve riposo, avevo ripreso il cammino di notte, senza aver dormito. Un poco prima dell'alba non sentivo quasi più la stanchezza, preso com'ero dalla febbrile eccitazione che dà la fatica a cui non si vuol cedere e il sonno perduto. E mi pareva d'essere il re di quella solitudine, e di potere, con un mio cenno, fare apparire le maraviglie che ancora la notte nascondeva. Albeggiava appena, e travedevo le forme del paesaggio in modo che tutto mi sembrasse più alto più vasto e più profondo: ogni scoscendimento era un abisso che dava la vertigine, le rupi s'innalzavano come altrettante montagne, i crepacci erano aperture senza fondo e il torrente aveva un ritmo ora fragoroso ora lontanissimo che io potevo moderare, con la sola mia volontà. E mi pareva che ad un mio cenno le apparizioni si succedessero, accompagnate da un suono che io potevo rendere più debole o più intenso, più rapido o più lento, ed ogni aspetto fosse quasi una mia creazione, che io potessi arricchire di colori e di forme o improvvisamente distruggere. Aumentava intanto la luce dell'alba, e la realtà che riappariva aveva già quasi interamente dominata la mia immaginazione, quando, da un punto della montagna più irto di rupi, sentii giungere un suono che mi parve prima del vento, e poi mi sembrò una vera musica, che l'aria del mattino mi portasse a ondate, e che diveniva, col mio avvicinarmi alla sua sorgente, più ampia e più distinta.

Non comprendevo se fosse il suono d'un immenso organo invisibile, o se le rupi medesime della montagna fossero d'improvviso divenute sonore, come per celebrare in quella solitudine, con un rito grandioso, l'imminente sorgere del sole.

Fatti pochi altri passi mi parve d'entrare come in una nube armoniosa. Mi guardai intorno stupefatto, per comprendere ciò che avvenisse. In alto, sul mio capo, una rupe enorme sporgeva sul precipizio, in fondo al quale scorre il torrente; e la luce del giorno ormai chiaro mi permise di vedere intorno al macigno una vera nube di api, il popolo felice d'una città aerea inaccessibile, una moltitudine volante alimentata da tutti i fiori della montagna. Entro una larga e profonda fenditura del masso era l'alveare, dal quale colava lungo le pareti rocciose la cera e il miele, di cui, per secoli forse, una così grande quantità era sgorgata, da formare grandi stallattiti che pendevano in più punti dalla rupe, fatte oramai qua e là del suo stesso colore. Era una scena di vita straordinaria, in una solitudine che l'uomo fino a quel momento non aveva turbata.

Oggi in quel luogo passa la ferrovia, le api sono state distrutte, la cera delle stallattiti è stata portata via, ed è rimasta appena la sua traccia sulla pietra annerita. La sola rupe, fatta muta, domina ancora l'abisso.

Ricordo un altro grande alveare oggi distrutto, che era annidato nel tronco d'un pino, in un prato del regio parco napoletano di Capodimonte. Il povero albero invaso da molti anni dalle edere era stato sopraffatto: una piccola parte del tronco e la sola cima dei rami più alti si vedevano ancora; ed era tragico lo spettacolo del colosso morituro, ansioso di conquistare con un supremo sforzo un po' di luce nei punti, ove l'abbraccio della pianta vittoriosa era meno tenace. Come per rendere meno dolorosa la sua agonia, una sterminata quantità di api lo circondavano col loro volo armonioso, ed era così intenso il loro suono e così modulato dal vento che ivi spira senza tregua, che appena entrato nella breve prateria fui súbito attratto dal suono e dallo spettacolo, e non m'accorsi della primavera che già era venuta in quel luogo. Così, lasciato il pino, quando m'apparvero alcuni alberi fioriti, ebbi nel primo istante la illusione che quei fiori fossero nati per la potenza di quella armonia.

E ricordo anche l'alveare che Giovanni Pascoli amava, custodito nella sua casa, del quale egli ascoltava la musica:

> *frigidus ut quondam silvis immurmurat Auster,*
> *ut mare sollicitum stridit refluentibus undis,*
> *aestuat ut clausis rapidus fornacibus ignis.*

Quante volte egli dové ripensare questi versi di Virgilio, mentre il suono giungeva a lui sommesso e come velato dal vetro che proteggeva l'alveare, *il suo tesoro!* Fanno parte, come a tutti è noto, del IV libro delle *Georgiche*, il più ricco di ritmi melodiosi, il più virgiliano per la dolcezza del canto, il più musicale della poesia latina. È uno fra i libri più conosciuti di Virgilio; e pure, come quanto di ciò che è in esso è lontano da noi! Benché si senta oggi, da moltissimi, pietà per gli animali, l'episodio del pastore Aristeo figlio d'Apollo e di Cirene, protettore delle api, non ispirerebbe oggi ad alcuno il pensiero d'innalzargli un monumento. La leggenda invece di Orfeo congiunta all'episodio, e con la quale si chiudono le *Georgiche*, non può non riempire l'anima nostra di dolcezza. Esprime l'incanto della musica, che fa dimenticare tutto, che trascina irresistibilmente anche le anime dei defunti, ed arresta la ruota d'Issione; esprime le stesse cose che della musica dice Dante nel canto di Casella. Il cantore tracio esala sulla lira il suo dolore in modo sovrumano. E tutti comprendono, perché sono assai rari gli uomini che non hanno sentito gli effetti dell'incanto musicale. Sparisce ogni barriera fra noi e quelli del tempo lontano, nella fraternità della musica, non ci maraviglia neppure l'immagine della ruota d'Issione che s'arresta. Ricordiamo le anime che dimenticano «d'ire a farsi belle», e comprendiamo tutto, anche se la nostra coltura non ci permetta di ricordare la leggenda del padre di Piritoo, punito da Giove, perché la musica del verso ci porta via, come ogni canto che è una voce del mistero del mondo; e *sparisce l'antichità del poema*.

Ma sparisce anche perché in esso Virgilio celebra le api e la loro musica. Ogni volta che un poeta parla in modo limpido e immediato di ciò che nella natura ha l'eternità della vita, anche le sue parole vincono la morte, e suonano come voci di giovinezza immuni da ogni offesa del tempo. Però il canto che chiama Euridice immortale come l'inno dell'usignuolo che chiama tutta la notte la sua compagna, appare nel poema quale svolgimento del ritmo incessante delle api, che è il tema sinfonico di questo quarto libro, dove la musica, che imita prima la voce delle cose, ascende poi all'espressione dei sentimenti umani.

Mi fermo quasi ogni notte sotto la quercia dove è annidato l'alveare, in questo paese dei Volsci, dove la fresca bellezza della natura fa sembrare antichissimi i fatti meno lontani della storia, dove sembrano anche un lontano passato le cose della civiltà, e le città abbandonate hanno nel ricordo l'aspetto di paurose visioni dileguate per sempre. Mi fermo sotto il cielo stellato ad ascoltare la voce del tronco sonoro. Da oltre un mese non cantano più le cicale, e da più di due mesi non canta più l'usignuolo; ma da vicino e da lungi arriva il suono tremulo dei grilli, dall'alveare giungono ad intervalli onde ritmiche imitanti le voci del fuoco del vento e del mare, il cielo pieno di stelle è tutto un'infinita armonia, e dentro il mio cuore cantano i versi delle *Georgiche*.

Qualche lume qua e là, qualche sommesso belato, un lontano abbaiare di cani, un bambino che piange, poche case fra le piante, in fondo la linea degli Appennini e la valle che si perde in una nebbia luminosa. Io mi fermo a guardare tutte queste cose sparse, ad ascoltare questi rumori diversi, e sento e vedo a poco a poco tutto coordinarsi e fondersi in una sola apparizione: nella luce del cielo stellato; e in una sola voce: nel canto senza fine dei grilli, dai quali ogni altro suono è dominato. È un ritmo vittorioso, che riempie lo spazio sino al più lontano orizzonte, come quello delle cicale nei meriggi ardenti del solleone. E mi perdo nell'infinita musica notturna.

Mi ritrovo riascoltando la voce dell'alveare. Eccomi dunque nuovamente dinanzi a una città, che ha un capo e un popolo di cittadini uguali fra loro, tutti lavoratori. Virgilio li paragona ai Ciclopi della «fucina negra». È forse l'immagine del fuoco che ha suggerito al poeta la curiosa similitudine? Egli le paragona anche ai Troiani, fondatori di Roma. Certo, come i primi edificatori della città eterna, le api, «si parva licet componere magnis», sono le creatrici di costruzioni geometricamente perfette e obbediscono a leggi di vita maravigliose. La ragione di questa perfezione sta nel ritmo che accompagna ogni loro movimento, ogni loro atto, dall'ora del risveglio all'ora del riposo. Firenze della cerchia antica lavorando cantava, e l'armonioso lavoro aveva creato *quel riposato e bello viver di cittadini e quella fida cittadinanza*. Sembrava, a chi la visitasse, un alveare, per quel suo rumore di telai e canto di tessitori. Oggi tutto è finito. Abbiamo, è vero, le automobili a cento e anche più chilometri l'ora, i motori elettrici di quindicimila cavalli, la radiotelegrafia, lo spettroscopio coi suoi raggi ultravioletti, l'ultramicroscopio, le colossali navi da guerra e tutte le macchine volanti; ma, col divenire ogni giorno più complessa ed intensa la nostra volontà di vita, è diminuita l'attività del pensiero, la scienza non ha più se non fini pratici, la pittura e la scultura si fanno quasi soltanto per inviare opere ai mercati artistici internazionali, la cultura in generale diviene ogni giorno più monografica e frammentaria, le scuole sono tutte e da per tutto in uno stato di decadenza, constatata oramai universalmente, e come le scuole decadono anche le altre istituzioni, cominciando dal Parlamento. Fiorisce invece il tiro al piccione. Le grandi città mi fanno dunque l'effetto di diventare sempre più piccole; e quanto più si dilatano e s'accrescono e si popolano di cittadini e d'automobili, d'aeroplani e di dirigibili, tanto più mi sembrano vuote d'uomini, e lontane dalla felicità.

Ecco perché, dopo essere stato trascinato da una *Fiat* a ottanta chilometri l'ora, sento un rimpianto sincero per l'antica diligenza col postiglione; e, lasciata la città, dove è oramai divenuto quasi impossibile l'uso del pensiero, ridivento uomo dinanzi al cielo stellato e all'alveare armonioso, e contemplando la vita delle creature più umili, riacquisto il sentimento dell'infinito.

Ogni sera ritorno a visitare le api che abitano dentro la quercia della via campestre, e trovo quasi sempre qualche traccia di nuovi assalti di ragazzi che tornano dalla scuola. Mi fermo, contemplo il movimento incessante alla porta della città, e ascolto il suono. Giunge a onde, mentre le piccole alate lasciano la moltitudine delle compagne o ritornano ad una a due a gruppi; e per l'arrivo come per la partenza il suono muta intensità, diviene più rapido o più lento. E muta anche con le ore. Verso la sera, per esempio, è più grave. Io l'ascolto, e diventano visibili nella mia immaginazione le cose che fa ricordare. E vedo ad intervalli il rosso colore delle fiamme e mi pare di udire la musica del fuoco; poi la visione s'interrompe, ed ecco una gran selva piena di neve entro cui passa l'urlo dell'aquilone; poi muta la scena ed ecco una distesa piena di luce e nella luce il riso del mare, e presso la riva il fragore delle onde. Un mondo può apparire in un alveare, come in ogni cosa umile della natura, se l'uomo non interrompa ciò che congiunge le piccole vite alla vita universale. Ecco perché un alveare cittadino non serve se non alla produzione del miele, e la sua musica diventa un ronzio molesto; ecco perché i fiori delle aiuole ben pettinate e delle serre, non servono se non a adornare i salotti e le tavole da pranzo. Occorre ristabilire l'antica unità dell'uomo con la vita della natura, come nel *Fedro* di Platone, ove lo scorrere del fiume aiuta il fluire dei pensieri, è necessario ritornare verso gli alberi e verso i fiori non per coglierli e farne un dono alle signore, ma per sentire il beneficio del loro colore e della loro bellezza, e mettersi in condizione di non più affermare che il coro delle cicale, delle rane e dei grilli è un rumore insopportabile.

Ma questa opera di educazione deve essere cominciata nelle scuole da uomini di chiara intelligenza, di misurato ardore e di fede sicura. Per gli altri, anche se giovani, ogni tentativo per ottenere che aprano gli occhi è quasi sempre tempo perduto.

Angelo Conti.

IL LICEO MODERNO E I SUOI AMMIRATORI

Raccontano che l'onorevole Credaro abbia recentemente in un suo discorso assicurato gli ascoltatori del favore che ha incontrato presso il pubblico l'innovazione del Liceo Moderno e che egli si sia compiaciuto tanto di questa sua opera che si propone di intensificarla. Come si sa, le città che sono deliziate dalle nuove sezioni del nostro istituto classico non sono molte: quelle soltanto in cui esiste più di un Liceo, o che hanno in ciascuna scuola dei corsi paralleli. Bisogna dunque ammettere al beneficio anche i piccoli centri che finora sono stati esclusi dall'esperimento. Non è giusto infatti che in Italia ci abbia ad essere un pubblico privilegiato. Altrimenti dove andrebbe a finire quell'impronta di colore che deve ricoprire della sua uniformità tutte le manifestazioni della vita italiana secondo le idee di un potere centrale — Roma — e col sussidio di un automatico strumento — la burocrazia? C'è, ad esempio, un pubblico che finora non ha potuto in nessun modo chiamarsi moderno — e Dio sa se ha bisogno di esserlo — il pubblico dei futuri ufficiali. Ma ecco che il Ministro della guerra viene in aiuto del suo collega dell'istruzione e annunzia che nei Collegi Militari sarà presto introdotta la felice innovazione. E sieno rese grazie agli Dei.

Ognuno capisce quale senso di profonda soddisfazione deve dipingersi sul viso di tutti i padri di famiglia, che avendo messo al mondo dei figli, perché partecipino naturalmente alla vita del loro tempo, sono, per forza delle cose, stati finora costretti a vederseli crescer su con un'educazione che li può fare soltanto i contemporanei delle mummie egiziane. Almeno così devono pensare, dal momento che c'è un Liceo Moderno; quell'altro che finora è stato frequentato dai giovani vivi, freschi e sani deve essere evidentemente una sopravvivenza del periodo faraonico. È vero che esistono ancora i rappresentanti di quella società; ma sono, come ognun sa, fasciati nelle loro bende e muti nella loro immobilità e confinati nelle sale dei Musei; e i giovani del nostro tempo hanno bisogno di muoversi, e di respirare l'aria delle vie. Finalmente c'è chi ha pensato ai vivi. E dal momento che il Ministro addita una scuola fatta per loro — la scuola moderna — è naturale che il pubblico si fidi dell'asserzione di chi è il più competente in fatto d'istruzione e desideri che quella sola finisca per essere il luogo in cui debba addestrarsi alle battaglie della sua vita.

Il pubblico ha dunque ragione.

C'è invece da domandarsi due cose, prima di dividere il compiacimento dell'onorevole Credaro. La prima è se è giusto gratificare di un appellativo così promettente una scuola che non differisce finora gran che da quelle di vecchio tipo, e se è ragionevole tenere conto, per andare innanzi nell'estensione della riforma, del gusto del pubblico.

Facciamo intanto un'osservazione fondamentale. Le sezioni del Liceo Moderno erano state istituite due anni or sono col proposito di fare un esperimento un po' simile a quelli già tentati in Francia e che non han dato — a parere dei competenti — buoni frutti. La riforma è cominciata dalla quarta classe del ginnasio e deve continuare sino alla fine del corso liceale. Per parlare di buoni risultati, bisognava dunque — secondo la logica più comune — aspettare sino a quel termine almeno. Così consiglia il metodo sperimentale di cui crediamo che l'onorevole Credaro, uomo di scienza, debba essere un grande sostenitore. Invece non siamo neppure a metà dell'esperimento, e già con una precipitazione che non è degna della scienza si raccolgono le conclusioni.

Ci si trincera, è vero, dietro il favore del pubblico. E poiché il pubblico è anonimo, si ha buon giuoco ad attribuirgli tutte le più varie opinioni. Chi abbia invece avuto occasione di parlare con qualcuno degli individui che formano l'anonima collettività, potrebbe giungere a conclusioni diverse da quelle dell'onorevole Ministro. Ci sono, nel pubblico, padri di famiglia che seguono la via degli studi su cui han messo i loro figliuoli, e giudicano con una certa competenza dei progressi che essi compiono. Ce ne sono degli altri che non hanno questa competenza e sono costretti a rimettersi alle promesse che fanno i poteri direttivi, e a credervi, naturalmente. Orbene, chi si trova in condizioni di sentire le impressioni degli uni e degli altri ha trovato fra i secondi soltanto i fautori del Liceo Moderno. Ha trovato, come avviene a Firenze, che è appunto una delle città in cui l'esperimento ha avuto luogo su vasta scala (sono da noi due i Licei che hanno le nuove sezioni), che la scolaresca delle sezioni classiche si mantiene di gran lunga superiore all'altra e tende non a diminuire ma ad aumentare.

Tolti alcuni che sono convinti della modernità dell'innovazione, gli altri prestano fede soltanto ad una vana parola. Tanto è vero ciò, che frequentano il nuovo Liceo una quantità di giovani che non sanno dove da esso saranno condotti. Perché (e qui sta tutta la stranezza della condizione fatta a questi studenti) non esiste ancora un piano di studi dei nuovi corsi. Anno per anno viene qualche istruzione e un brandello di programma che serva a tirar avanti provvisoriamente. Al principio di quest'anno scolastico, per esempio, si erano già aperte le scuole e non si sapeva che cosa si dovesse insegnare nella quinta ginnasiale, e quest'anno, non si sa ancora in che cosa la prima classe liceale, di tipo recente, si distinguerà da quella di tipo antico.

È enorme, ma è pur troppo così. E intanto la fede nella modernità spinge pure qualche teoretico padre di famiglia a iscrivere il proprio figliuolo nel nuovo istituto.

Il quale di carattere suo proprio ha questo soltanto, che manca dell'insegnamento del greco; ed offre, per compenso, l'apprendimento di una lingua moderna, il tedesco o l'inglese, a scelta.

Per il resto c'è un pasticcio enorme. L'insegnamento del latino è intensificato in modo che bisogna leggere moltissimo valendosi di ogni mezzo di agevolazione, comprese le traduzioni italiane degli autori: e per l'italiano è lo stesso: leggere molto da una parte, e spicciarsi nel mettere sulla carta le proprie idee: resoconti in iscuola di molti libri di amena lettura, e componimenti buttati giù, nella brutta copia soltanto, in un termine brevissimo di tempo. E si aggiunga a ciò qualche maggior notizia scientifica e idee generali in fatto di storia.

Buone intenzioni, da una parte, che potevano modificare con profitto anche i vecchi programmi classici, tanto manchevoli da un pezzo in qua, e molti errori dall'altra. Soprattutto l'illusione che coi vecchi sistemi che sono stati in uso finora si possa imparare davvero una lingua straniera è pericolosa; e non è privo di cattivi effetti l'altro criterio di ridurre a pratica di insegnamento la lettura di alcuni libri moderni. Gli scolari intelligenti han trovato sempre il modo di leggere per conto loro una quantità di libri ed hanno aumentata quella coltura che la scuola non può e non deve dare. La scuola è una disciplina della mente e non ha l'obbligo di fornire bell'e fatte tutte le cognizioni di cui un uomo può aver bisogno nella vita. Questo concetto, che è veramente sano, è disprezzato oggi come manchevole, e si crede che nulla debba esser lasciato all'iniziativa individuale. Oggi il formarsi una coltura, all'infuori della scuola e dopo la scuola, pare uno dei più gravi errori delle vecchie istituzioni e ci par preferibile un cervello rimpinzato di notizie disparate anziché uno educato a potersi assimilare in ogni occasione facilmente tutto ciò di cui sente via via il bisogno nella vita.

Quel che si guadagna in estensione, si perde naturalmente in intensità. È un po' il carattere della vita contemporanea questo, e se il Liceo Moderno tende a favorire questa inclinazione, il suo appellativo risponde alla realtà.

Soltanto dobbiamo domandarci se gli istituti di coltura debbano proprio assecondare un andazzo di leggerezza, o non piuttosto cercare di farvi argine, esercitando nelle giovani forze la virtù della riflessione e della profondità dell'investigazione.

Secondo l'onorevole Credaro pare che sia somma prudenza uniformarsi al gusto del pubblico. E francamente noi confessiamo di sentirci pieni di diffidenza dinanzi a questo suo atteggiamento. Egli potrebbe risponderci che gli studenti italiani sono liberi di disertare i nuovi corsi, e noi potremmo osservargli che molti non sono nella condizione di poter giudicare di ciò che è il loro meglio. Se molti di essi si sono messi per la nuova via, è soltanto perché hanno creduto di poter andar avanti negli studi con minor sforzo, e con maggiori speranze di conseguire facilmente una licenza qualsiasi.

Se invece di informarsi del pubblico favore il Ministro si fosse fermato a cercare quali degli studenti si decidono ad abbandonare il corso classico — ordinariamente sono i mediocri — le sue dichiarazioni sarebbero state diverse.

Ad ogni modo non era ancora giunto il momento di trarre delle conclusioni. Bisognava parlare dopo che l'esperimento avesse avuto il suo pieno sviluppo, e specialmente dopo di aver mostrato nell'insieme quali linee fondamentali reggano il Liceo Moderno. L'una condizione e l'altra non c'è; e così trionfa il metodo dell'improvvisazione.

E poi non c'è di mezzo «l'ingegno italiano» quello che fa sempre miracoli sia o no disciplinato? Il Liceo Moderno è proprio il trionfo del nostro *ingegnaccio*, quello celebrato da Cesare Pascarella.

Ignotus.

Il rigermoglio degli studi di storia militare in Italia

Ragione della presente scrittura che da lungo tempo andavo meditando (anzi, più che ragione, pretesto) è un libro del capitano Emilio Salaris intitolato: *Una famiglia di militari italiani dei secoli XVI e XVII: i Savorgnano*; libro accuratamente composto, ricco di documenti e che illustra una stirpe di quei capitani nostrali, quali ne fiorirono nel 500 e nel 600 e che decorarono la scienza militare col culto delle buone lettere: libro che ho letto con interesse, reso più vivo dalla speranza che esso apra la strada ad altri libri di storia militare. È davvero, anziché no, strano che l'Italia, paese guerriero sino dall'antichità più remota, che diè i natali a Giulio Cesare ed a Napoleone, figurazioni sublimi del genio nei campeggiamenti, abbia trascurato le lettere militari e lasciato assopire sotto accidioso oblio il ricordo di uno tra gli elementi del primato della nostra stirpe. Nelle colonne di questo periodico mi si offrì propizio il caso di trattare, quantunque sommariamente, delle geste di Pippo Scolari, altrimenti detto Pippo Spano, capitano fiorentino di cui il ricordo tra il popolo ungherese che redense dal nemico musulmano è tuttora vivace. Ma quanti guerrieri celebri ebbe il secolo XV i quali meriterebbero biografie condotte con lo spirito d'indagine che le rende insieme preziose e dilettevoli! Sigismondo Malatesta sollecitò per un istante la mente avida di curiosità del nostro Gabriele d'Annunzio: poi, altri pensieri lo distolsero dall'analisi di uno tra i più vigorosi maestri di energia che l'energico 400 produsse. Fuori che nelle istorie di Paolo Giovio è difficile trovare particolari saporiti intorno ai maestri di guerra del suo tempo. E furono così numerosi e valenti che nulla più. Di Prospero e di Fabrizio Colonna, del D'Avalos marchese di Pescara e del suo consanguineo marchese del Vasto, di Cesare Borgia, di Ferrante Gonzaga, del conte Pier Maria Rossi di San Secondo, di Alessandro Vitelli, del Medici marchese di Marignano, di Cesare Fieramosca, di Andrea, Giannettino, Filippino, Antonio e Giannandrea, tutti di cognome Oria, di Fabrizio Maramaldo, di Piero, Leone e Filippo Strozzi ogni qual volta, per cagione di studi di storia navale, occorse occuparmi, sono costretto a ricercare i casi nel saporito libro del Brantôme, soldato valente quanto scrittore arguto ed esperto. Di alcuni, come del maresciallo Piero Strozzi, il Brantôme era stato commilitone ed amico svisceralo; degli altri aveva raccolto sui campi di guerra particolari episodici; di tutti giudica con senno e con garbo. Tal altro gran capitano, come Emanuele Filiberto di Savoia, egli conobbe alla corte del re Enrico II di Francia. Che il barone francese dipingesse i capitani nostri non mi stupisce, poiché le milizie che insanguinarono l'Europa durante il primato politico spagnuolo, cioè regnanti Ferdinando il Cattolico, Filippo I, Carlo V e Filippo II, accolsero nel proprio grembo numerosissimi assoldati italiani, guidati da capitani nostri; mentre il medesimo caso manifestavasi nel campo francese avversario. Renzo da Ceri, che era un Orsini; Giovanni delle Bande Nere, che era un Medici, il maresciallo di Retz, che era un Gondi, stanno a provare che la scienza dei campeggiamenti rinnovata da Muzio Attendolo Sforza e da Braccio da Montone, non ché quella della fortificazione riformata da Sangallo, da Bramante, da Michelangiolo e da Giovanni Camerini; e quella dell'artiglieria da campo e da muro cui Obizzo di Este ed Alfonso duchi di Ferrara avevano prestato cure sollecite, ebbero i propri capiscuola in Italia. Nel 500 il trattatista militare, il *maestro* (come oggi il Von der Goltz) è Francesco Maria duca d'Urbino. L'alleanza d'Alfonso d'Este è ricercata perché egli è il gran maestro di artiglierie del proprio tempo, sì che la Francia non solamente ne sollecita l'alleanza, ma eziandio il parentado: lo dica per me Renata di Francia, duchessa e protettrice di Calvino in Ferrara. Dovrò aggiungere che lo studio della traiettoria, cioè della curva che il proiettile percorre nell'aria dopo che è uscito dall'anima della bocca a fuoco, studio fondamentale della balistica esterna, è prodotto dal cervello del nostro Cardano? Credo superfluo rilevare che acutissimo studioso di faccende militari fosse Niccolò Machiavelli, e che primo ad assoldare milizie di ordinanza da raccogliere in tempo di guerra sia stato Cosimo I granduca di Firenze e di Siena. Sì, le *Cerne* toscane sono anteriori alle milizie stabili decretate da Emanuele Filiberto duca di Savoia. E badiamo che non ho citato i predecessori dei capitani testé nominati; né Erasmo Da Narni, detto il Gattamelata, né Bartolomeo Colleoni il cui merito è attestato dalla gratitudine della Serenissima di Venezia che affidò a Donatello ed al Verrocchio l'incarico di modellare le stupende statue di entrambi; né di Gian Giacomo Trivulzio, maresciallo in Francia e colà maestro ad una intiera generazione di scoelti capitani; né del marchese di Saluzzo, né di Antonio Giacomini; né di Francesco Ferruccio; né di Malatesta Baglioni, assai meno colpevole di tradimento di quanto la leggenda asserisca, e che sembrami rassomigliare molto allo sciagurato (e pur non fedifrago) Trochu dell'assedio di Parigi. Ma ecco i tempi incalzano; e le Fiandre diventano il campo ove protestanti e cattolici tenzonano per il primato politico religioso. Alessandro Farnese vi fa miracoli attorniato da capitani italiani. Il signor Del Monte di cui gli sforzi all'assedio di Anversa sono narrati dal cardinale Bentivoglio contemporaneo e dal commendator Fea nel suo magnifico studio su Alessandro Farnese, è un Bourbon del Monte Santa Maria. *Chapin Vitely* degli storici francesi è Chiappino Vitelli, capitano di Cosimo I, smisuratamente obeso e ciò nondimeno energico campeggiatore. E tra le schiere avverse al Farnese ed obbedienti ad Enrico IV ecco altri italiani. Tale è il famoso Crillon, *le brave Crillon*, cui le *Vert Galant* spedì la celebre lettera: «Pends-toi, brave Crillon, on s'est battu à Arques et tu n'y étais pas». Il colonnello generale degli Svizzeri e Grigioni era un Bertone Balbo, della casa cherasca cui appartengono in Francia i duchi di Crillon e in Italia i conti Balbo ed i marchesi di Sambuy. E i soldati italiani continuano nella storia francese. Giulio Mazarino, prima che abate e cardinale, fu capitano di fanti nella compagnia del marchese di Bagno all'assedio di Casal Monferrato; e per l'impresa che mirava a conquistare Orbetello egli prescelse a capitano generale Tomaso di Savoia, primo principe di Carignano e capostipite della dinastia felicemente regnante in Italia. Il fiorentino Concini era stato maresciallo di Ancre; e quel De Luynes di lui nemico acerbo e che conseguì l'altissima carica di gran connestabile di Francia, era figlio di un Alberti oriundo fiorentino. Nella *Guerra dei trent'anni* figurano nel campo di Wallenstein tra i migliori suoi luogotenenti Piccolomini e Torquato Conti. Vi figura eziandio Mattia de' Medici insieme al fiore della signoria italiana, quantunque non sia italiano «*Galasso che fu l'ultimo* del Manzoni nei *Promessi Sposi* che è invece Clam Gallas, boemo». Dunque i Savorgnano (meritevolissimi tutti dello studio di Emilio Salaris) sono una tra le grandi famiglie militari di nostra gente. L'esame frettoloso (o piuttosto l'elenco) dei principali altrettanto celebri quanto dimenticati campeggiatori italiani, prova qual vasto campo inesplorato si offra agli studiosi della nostra storia militare nel passato relativamente remoto. Qui aggiungo che inconcepibile è il numero di soldati e di capitani che la Spagna trasse dal gemino reame delle due Sicilie e dallo Stato maremmano dei Presidi. Durante le guerre di Fiandra e d'Olanda, il duca d'Alba, Don Giovanni d'Austria, il commendatore Requesens, Alessandro Farnese, Ambrogio Spinola e il Cardinale Infante, ebbero sotto i propri ordini il fiore della signoria e del popolo d'Italia. La famosa cavalleria albanese capitanata da Federico di Toledo, figlio primogenito del duca d'Alba, era massimamente composta di napoletani, e tutto di il primo reggimento di fanti dell'esercito spagnuolo porta il nome di *Saboya*. Chiusa la guerra col trattato di Vestfalia, la corrente militare italiana non si attenuò, mutò semplicemente direzione. Si accalca sulle rive del Danubio e della Sava. Raimondo Montecuccoli, il quale sotto gli ordini dello zio del medesimo cognome, ha fatto tirocinio di soldato durante la *Guerra dei trent'anni*, vince per primo i turchi nella giornata di San Gottardo, aprendo così la via nei fasti imperiali a Giulio di Savoia colonnello dei dragoni omonimi e poi a Eugenio di Savoia-Soissons; e poi infine ai marescialli Carafa e Caprara, un rampollo del quale, il conte Caprara Caprivi, sarà cancelliere germanico dopo il ritiro di Bismarck.

Nei primi anni del secolo XIX due eserciti italiani esistono; uno settentrionale e vicereale, l'altro meridionale e regale; intendo gli eserciti italo-napoleonici tra il 1798 e il 1815. Tranne il libro del Vacani intorno agli italiani nelle campagne di Spagna (1808-1814) e certi scritti del generale Cesare de Laugier, pubblicati prima del 1848, vi è ben poco sull'opera marziale della nostra gente durante l'epopea napoleonica, quantunque l'insuperabile Capitano confessasse a Sant'Elena che gli italiani avessero contribuito *per un terzo* alla compagine dei suoi eserciti. Ma chi ricorda i Fontanelli, i Riva, i Lecchi, i Pino, i Teulié, i Severoli, i Lamarmora, i Gifflenga, i Collegno ed i Saluzzo, generali o colonnelli dell'esercito vicereale? E chi i Carrascosa, i D'Ambrosio, i Filangieri, gli Ischitella, i Di Brocchetti, i Tupputi, i Rocca Romana e tanti altri valenti capitani dell'esercito di Gioacchino Murat? Rimane ricordo studiato del capitano Ugo Foscolo del primo esercito e dei generali Colletta e Guglielmo Pepe del secondo; di questi per cagione di geste ulteriori; di quello per cagione della storia partigiana ed ingiusta che scrisse. Ma sono dimenticati Gabriele e Florestano Pepe, fratelli di Guglielmo, e molto degni di commemorazione. Ma non scrissero; e davvero gli scrittori sono i trombettieri dell'umanità.

* * *

A quale scopo questa scrittura? Quale motivo ispira l'invito ai confratelli di lettere perché rinnovino gli studi dei fasti militari italiani? Vi è un motivo di ordine generale: trarre cioè dall'oblio una specifica manifestazione dell'ingegno, della vigoria e del temperamento della nostra stirpe. Ve ne è uno di ordine particolare e, dirò così, di opportunità.

Numero di sciabole, di fucili, di cannoni, di fortezze, di arsenali pubblici e privati, di palloni dirigibili e di aeroplani; misure pensate per ridurre celeri la radunata, pronto il vettovagliamento, sicuro il valico delle montagne, facile il passaggio di fiumi, ben situati e muniti i campi trincerati, precise ed accertate le informazioni, ecco tutte faccende cui il Ministero della guerra in tempo di pace accudisce, con opera continua e collegata. Ma tutto ciò appartiene alla parte *materialistica* della preparazione, contribuisce al conseguimento della vittoria, ma non la incatena, perché non ispira quel profondo collettivo *desiderio di vincere*, che conduce senza fallo al trionfo in campo. Questo desiderio di vittoria animò gli uomini dei Mille a Calatafimi e l'esercito dittatoriale a Palermo, a Milazzo ed a Santa Maria di Capua. Ciò non mi stupisce affatto in una compagine militare in cui *tutti* conoscevano le geste gloriose del loro duce in America ed in Italia. Si discuta pure intorno alle imperfette cognizioni tecniche di alcuni ufficiali di Garibaldi; ma è fuori di discussione che essi in maggioranza erano nutriti di lettere e, per essere reduci da molti campi di battaglia, rappresentavano storia *vivente e campeggiante*. Voglio uscire dall'Italia per un istante. La lotta dei tre giorni d'agosto nel 1870 intorno a Metz sarebbe stata così titanica se, in ambedue i campi, i fasti della *Guerra dei sette anni*, da una parte, e quelli delle campagne repubblicane, consolari e imperiali francesi dall'altra, non avessero incuorato soldati ed ufficiali? La storia è la giardiniera attenta della tradizione eroica, generatrice dell'orgoglio militare. Può accadere talora che questo orgoglio nutra certezze che, poi, all'atto pratico si dileguano. Questo fatto si è verificato nell'ultima campagna dei turchi contro alleati reputati imbelli e ben lungi dall'esserlo. Ma l'istesso orgoglio ha indotto l'esercito ottomano, nonostante ripetute sconfitte, a difendere ostinatamente le linee di Ciatalgia contro le quali l'ardore bulgaro si è infranto. È dunque spediente, a mio credere, che tra noi si riprendano gli studi di storia militare con lo scopo specifico di rinvigorire la nostra milizia illuminandone la coscienza professionale, fomentandone l'orgoglio temperato; e ridestando nella sua mente l'omaggio alla tradizione. È spediente riallacciare i fili della nostra storia marziale risalendo cogli studi all'epoca in cui fummo maestri. Vano è asserire che per il mutamento di ordinamenti e di armi il milite odierno non ha nulla da apprendere dagli antenati. Il carattere è stato sempre artefice essenziale e vero della vittoria; e la storia è proprio la incudine sopra cui si martella l'uomo per temprarlo ed indurirlo ai cimenti di campeggiamenti che il futuro forse ci serba e, per incontrare i quali, fa d'uopo allenarci corporalmente, moralmente ed intellettualmente.

Jack la Bolina.

VIRTÚ TASCABILI

Ho conosciuto un tale avversario dell'istruzione classica per una ragione assolutamente sproporzionata. Costui faceva colpa al classicismo perché tutta la fisica appresa al liceo non gli bastava ad accomodare da sé un piccolo guasto che avvenisse nel suo domestico impianto di luce elettrica. Cercai di consolarlo citandogli il caso di un altro mio conoscente — uscito questo ai suoi tempi dall'istituto tecnico — che, anche lui, una sera di riposo festivo, era rimasto privo di qualunque lume che non fosse di stearina. Ma il mio anticlassicista non si disacerbava. Proprio così — continuava a lamentarsi — c'è il caso da un momento all'altro di esser riportati dall'età della luce elettrica a quella delle candele e del petrolio. È un'umiliazione. Non sarebbe stato meglio se al liceo, invece che la metrica latina, ci avessero insegnato come si ripara un interruttore?

Come non convenire in un'argomentazione così evidente? Ma quale altro mezzo suggerire, per riparare alla nostra ignoranza in fatto di riparazioni, se non l'acquisto di un manuale del perfetto elettricista? Infatti glielo suggerii, ma il mio conoscente disgustato col classicismo obiettò ancora:

— Sta bene. Ma chi sa se, col genere di coltura che abbiamo avuta noi, ce ne sapremmo servire?

Lo piantai per paura di diventare anch'io nemico degli studi classici. Perché, se nel caso particolare il mio insufficiente elettricista aveva torto a incolpare Orazio di qualche scossa subita per inesperienza, è pur vero che in altri casi più seri la vita ha ragione di accusare la scuola per ciò che non le ha insegnato e anche più per ciò che le ha insegnato. La maestra che poi si rivela deficiente non è nemmeno la scuola classica piuttosto che quella tecnica: quella che la vita contemporanea qualche volta ha il diritto di chiamare in giudizio è in genere tutta l'educazione che abbiamo avuta noi, nati qualche anno prima dell'invenzione del cinematografo e del fonografo. La nostra educazione morale non combina facilmente con la morale pratica, con le consuetudini sociali a cui oramai bisogna far la mano e la bocca, se non si vuole, invece che alla coppa della fortuna, bere al fiasco dell'insuccesso. La morale che i nostri educatori di venti anni fa ci hanno messo in testa — e ai più ingenui anche in cuore — era sempre una morale classica, anzi tanto più classica quanto più era romantica: una morale idealistica che proponeva come termine di confronto alle nostre povere azioni relative un'idea di virtù assoluta e categorica. Ci avvertivano, sì, gli informatori della nostra giovinezza, che la vita era piena di fosse da lupi, ma persuadendoci ad essere piuttosto agnelli che altra bestia forse pensavano di averci premuniti abbastanza. O forse anche, innamorandoci di una morale puramente teorica, speravano di far di noi tante aquile che sui piani della realtà sociale sarebbero volate molto alte, sicure. Ma il fatto è che i meno adatti ai gran voli, costretti a trotterellare sulle comuni vie degli uomini, si son trovati un po' spersi. E qualcuno che non per questo voleva rinunciare a fare la sua strada, privo di una morale specifica che lo consigliasse utilmente, si è lasciato condurre dalla guida non sempre onestissima dell'istinto. E allora....

Ma io non scrivo per dolermi che la più viva vita contemporanea sia una smentita sistematica a qualunque morale assoluta, vuoi classica, vuoi romantica. E nemmeno per accusare i nostri educatori di non averci fatto almeno un corso di pratica dopo tanta teoria. Per nostra fortuna la nostra educazione non è mai compiuta: la possiamo modificare ogni giorno come le nostre idee politiche. Le doti particolari, le virtù specifiche di cui la nostra educazione ha avuto il torto di non darci notizia, siamo sempre a tempo ad apprenderle. E non soltanto dalla esperienza fatta a spese della nostra inesperienza; ma dalla pratica altrui concretata nelle forme definitive e trasmissibili del manuale. In grazia del manuale — di questo libro perentorio e infallibile come il catechismo — ciascuno di noi può impadronirsi di tutti i più vitali istrumenti della vita. Può diventar fotografo e giuocatore di *bridge*, formarsi in pochi giorni un gusto estetico e un'opinione filosofica. Ma può anche apprendere qualcuna di quelle virtù sociali eminentemente pratiche che riempiono in quattro e quattro otto le deplorate lacune della nostra educazione sempre un po' generica e anacronistica. Accanto al manuale del perfetto elettricista, che consigliavo al mio conoscente disperato di non saper accomodare un interruttore guasto, posso oggi indicare tutta una collezione di manuali consigliabili a tutti coloro che, dovendo vivere uomini tra gli uomini, vorrebbero possedere i mezzi per non farsi gabbare dai loro contemporanei; caso mai, piuttosto, tentare il contrario....

* * *

I manuali sono libri che ispirano sempre una grande fiducia, se non altro per il loro dogmatismo. Le loro verità e i loro metodi sono universali: nessuno di essi lascia il dubbio che il suo sistema non sia applicabile a qualsivoglia dei suoi lettori. Non ho bisogno di ricordare i manuali d'igiene che assicurano a chiunque salute e longevità. Se poi, assicuratavi la salute, volete frequentare quelle parti della città dove potreste fare degli incontri sgradevoli, avete a vostra disposizione un buon manuale di *ju-jitsu*, per cui l'uomo meno pugnace di questo mondo diventa capace di affrontare i malandrini peggio intenzionati. Un altro manuale invece può fare di voi un *boxeur* di prim'ordine come Maeterlinck o il negro Johnson. Ma i più preferiranno il manuale dell'atleta completo, anche se più difficile; perché, come è noto, l'uomo più rappresentativo della più raffinata civiltà contemporanea non è il poeta o il commesso viaggiatore, ma nemmeno il semplice *boxeur*: è l'atleta completo, un sostituto reale di quell'inafferrabile uomo completo di cui favoleggiava la nostra vecchia morale classico arcaico-romantica. È assai difficile, ma seguendo alla lettera le prescrizioni di un certo manualetto che esiste, si può tentare.

Tuttavia con questi libri, per quanto preziosi, si rimarrebbe sempre nell'educazione fisica. Ma i manuali che ho il piacere di segnalare vanno di colpo a quella formazione, o riformazione, del carattere di cui sentono bisogno tutti i nostri contemporanei sospettanti di essere un po' addietro con i loro tempi. Ne sono autori dei moralisti e degli psicologi dai nomi altrettanto oscuri quanto se fossero anonimi, ma si raccomandano, anche prima di esser letti, per il loro formato tascabile non meno che per l'interesse assolutamente pratico dei loro argomenti. A colpo d'occhio si capisce che sono tutti intonati a quella concezione della morale essenzialmente pratica, che anche prima di diventare del pragmatismo filosofico, era la più diffusa tra i più civili popoli europei; tanto è vero che la si potrebbe anche chiamare americana.

Basti citare alcuni titoli. Lasciamo il manuale della *Perseveranza* — virtù di tipo classico quanto quella del manuale gemello: *La forza del carattere*. C'è di meglio: un aureo libretto per l'acquisto di una grande virtù anglosassone in cui noi latini abbiamo il dovere di esercitarci: *La flemma*. Ma un altro titolo è anche più rivelatore: *La timidezza vinta*. Abbasso la mammola e viva il girasole. E come la vinceremo? Risponde un altro manuale: *Il bluff*. Vi scandalizzate? La sua definizione è così innocente: il *bluff* non è che *une réalisation escomptée d'avance*. Peggio per coloro che la scontano, se sospettano che la realtà non esisterà mai.

Ma tra le tante virtù manuali e tascabili quelle che mi sembrano degne di speciale riguardo sono due a cui corrispondono altri due manuali: *L'esprit d'à-propos* e *L'aplomb*. Virtù che pur troppo devono essere rimaste lungo tempo straniere al nostro carattere italiano; tanto è vero che non sono traducibili. Son parole francesi per cose d'origine piuttosto angloamericana. Ma oramai i romanzi polizieschi hanno importato anche fra noi, oltre che le parole, l'ammirazione per chi possieda due virtù di un così insigne valore sociale. Io me ne son convinto il giorno in cui, per l'appunto in un romanzo quasi poliziesco, ho letto le due parole accostate in una funzione quanto mai dimostrativa.

La situazione era questa. Un mulatto che ha sulla coscienza dei delitti di tutti i colori è scoperto da un *detective*. La sua prima impressione è di sgomento: essendo mulatto, per impallidire diventa verde. Ma subito pensa che il *detective* potrebbe essere corrompibile: concepito questo pensiero, dice il testo, «il mulatto a poco a poco aveva ripreso il suo *aplomb*. Perciò chiede al *detective* quanto intascherà per averlo arrestato.

— Cinquecento dollari — rispose il *detective* esagerando del doppio.

— Vous me flattez — reprit le mulâtre avec un indéniable à-propos.

Mille dollari offerti dall'arrestando al *detective* assicurano al primo la libertà di fuggire in Europa. Ma che sarebbe avvenuto se, oltre alcune migliaia di dollari, il mulatto, corto d'ingegno ma pratico della vita sociale, non avesse avuto quell'*esprit d'à-propos* che non ebbe mai, per esempio, Gian Giacomo Rousseau, e quell'*aplomb* che forse mancò sempre a Giacomo Leopardi?

* * *

Pur troppo anche di questi libri il contenuto è un po' minore dell'aspettativa. Per essere dei manuali di virtù pratiche rimangono ancora un po' teorici. Contengono definizioni, aforismi, generalità. Combattono naturalmente il vizio che è più nemico ai loro fini virtuosi: la timidezza; dimostrano largamente e facilmente che la timidezza è una specie di avarizia morale, che è tempo di distruggere il pregiudizio per cui la si riteneva una virtù, che tutte le tendenze alla fantasia, al sogno, all'illusione sono debolezze e inferiorità. E chi ne dubita? Fra tutte le forme di illusione di cui vivono gli uomini l'illusione della realtà è la più comoda e la meno intelligente: è naturale che sia la preferita dai manuali per tutti.

Ai quali del resto non si può negare il merito di qualche consiglio veramente pratico. Per esempio, quale mezzo migliore per dimostrare il proprio *esprit d'à-propos* che ricordarsi di mandare a tempo opportuno e a tutti le felicitazioni o le condoglianze a cui possono aver diritto? Ma questo è ancora un mezzo elementare. Il manuale consiglia degli esercizi *ad hoc* molto ingegnosi. Per esempio, a proposito dei casi pubblici o privati, che si svolgono intorno a noi, ci possiamo sempre proporre la domanda: — Che farei io in questa circostanza? Poi quando l'avvenimento si è compiuto, si controlla la nostra previsione sugli eventi.... È un metodo col quale se non si arriva di colpo a *l'esprit d'à-propos*, all'*esprit de l'escalier* ci si arriva di sicuro.

Più difficile sarà la conquista dell'*aplomb*. Noi che non lo abbiamo studiato scientificamente ma che pur lo abbiamo ammirato in coloro che lo possiedono, e tanto più in coloro che, possedendolo, rimangono degli imbecilli, pensavamo che questa preziosa dote fosse connessa con delle qualità fisiche: una bella statura, una faccia magari poco espressiva ma di quadratura americana, magari un principio di gotta. Il manuale ci rassicura. All'*aplomb* ci si arriva tutti, belli o brutti, scarsi o imponenti. Qui i consigli son molti e la ginnastica è varia. Per mantenere la calma che è madre dell'*aplomb* più maestoso, al momento in cui si teme di perderla, basta ripetere mentalmente «io son calmo, voglio esser calmo, son calmo....» così cento o duecento volte. Ma se si ha da fare con altra persona che abbia fatto come noi la sua ginnastica d'*aplomb*? È facile. Basta sfuggirlo, cioè sfuggire la parte della sua faccia che può esercitare su noi il massimo dominio: lo sguardo. L'autore del manuale ci consiglia, quando parliamo di affari, di fissare gli occhi sulla radice del naso del nostro interlocutore: lo si neutralizza.

Dopo di che il più impacciato, il meno flemmatico di noi non può dubitare di non poter in pochi mesi far suo tutto l'assortimento di queste solide e preziose virtù che per tanto tempo abbiamo invano invidiato agli anglosassoni e ai giapponesi.... A proposito, credo di aver trovata la traduzione migliore dell'*aplomb*. Se traducessimo: faccia tosta?

Giulio Caprin.

PRAEMARGINALIA

Lettura e villeggiatura.

Per ingannare gli ozi estivi e per procurare un diversivo all'alchimia balcanica il *Temps*, come oramai molti italiani sanno, ha promosso un'inchiesta fra i più eminenti uomini di Francia col fine arguto di scoprire quali siano i libri di cui essi sentano più vivo il bisogno, anche nelle vacanze, anche lontani dalle ben guarnite biblioteche. In Italia potremmo invece essere indotti a soddisfare un'altra non meno legittima curiosità. Lasciando da parte gli uomini «eminenti», i quali hanno il dovere, se non altro a parole, di conservare sempre qualche commercio coi libri, specialmente con quelli fondamentali — Dante e la Bibbia, Omero e Shakespeare, ecc. ecc. — potrebbe pungerci il desiderio di sapere come o quanto — soprattutto quanto — sia fornita la biblioteca portatile del villeggiante nostrano medio: di colui o di colei che sfugge le città canicolari per ritemprarsi alle aure marine o montanine: di chi compie il rito delle «vacanze» con effettivo cambio di residenza, sebbene il tempo delle scuole secondarie e anche dei corsi universitari sia ormai remoto negli anni, per non dire nei secoli. L'inchiesta nei suoi resultati sarebbe forse più concludente di quella del *Temps*, sebbene meno proficua di questa in frizzi, *boutades* e sorprese letterarie. Che cosa e quanto legge il pubblico italiano che si cura, che sguazza nell'acqua salata, o resta appollaiato in montagna nei mesi dell'estate? La risposta è presto data. Il pubblico italiano non legge. L'indagine sulla qualità riesce affatto superflua.... Non sarebbe difficile dimostrare che per molte ottime ragioni, di anno in anno, nei luoghi di cura, di villeggiatura, nelle spiaggie e negli scogli più frequentati il libro si è fatto sempre più raro sino a scomparire come una «specie» distrutta. Una volta, su cento individui si trovava il tipo originale che collocava nel fondo del proprio baule, come preziosa savorra, le diecine di volumi destinati a fornirgli il viatico intellettuale ed estivo. Questo tipo singolare arrivato a destinazione diventava il gabinetto di lettura dei vicini di tavola e di camera. Dame più o meno intellettuali, damigelle più o meno sentimentali, giovanotti di belle speranze avidi di vital nutrimento, anziani non ancor soddisfatti del proprio sapere ricorrevano volentieri alla sorgente gratuita e perenne. Ma il tipo ormai è scomparso. Le preoccupazioni del *surménage* hanno vinto gli ultimi campioni superstiti. Caricare di libri il fondo del proprio baule per chi vada al mare o in montagna, verso labile o bagni salutari deve sembrare, a norma dell'igiene vigente, un atto imprudente, certo inopportuno quasi illecito. Tanto varrebbe mettersi da sè, volontariamente, nelle condizioni meno indicate per ottenere dalle cure o dal semplice riposo estivo i desiderati e aspettati miracoli. Via dunque l'insidia del libro dai propri bagagli! Questa è la regola oramai accolta anche dai tipi che furono eccezionali in altri tempi. Così che durante le vacanze il pubblico italiano non legge anche perchè dove si trova non ci sono libri. Ma per non leggere ha pronte sempre nuove ed ottime ragioni psico-fisiche che si intonano con mirabile duttilità ad ogni paesaggio. Al mare! Ma come è possibile di «far qualcosa» al mare? Il mare è un compagno esigente ed esclusivo, che non consente divagazioni di ordine cerebrale: notare sì, ma non in margine d'un libro. La montagna! Con la montagna si celebra il ritorno alla natura, a quello stato di natura a cui sono estranei, più che ogni altra cosa, i libri. E vi risparmio i discorsi-scusa che giustificano l'analfabetismo dei luoghi di cura. Qui si voleva soltanto constatare una condizione di cose, di cui altri darà la colpa, non a torto, oltre che alle preoccupazioni del *surménage* e cioè ai precetti dell'igiene vigente, anche al *tennis*, all'automobile e al *bridge*. Ma il fatto è innegabile. Ancora dieci anni fa il verde cupo delle abetine e l'azzurro del mare eran tagliati violentemente a tratti dal piccolo rettangolo giallo del romanzo francese. Oramai non si vede più nemmeno quello. Poveri editori!

Gaio.

MARGINALIA

★ Gli esuli meridionali nel giornalismo piemontese. — Vi fu in Piemonte nel decennio che precorse la definitiva resurrezione civile della patria dal 1850 al 1860 tutta una produzione letteraria e politica creata dagli esuli meridionali che è assolutamente anche oggi ignota in Italia. La cagione di questa ignoranza, anche da parte dei migliori studiosi, trova fondamento nella scomparsa quasi completa dal mondo letterario di queste pubblicazioni che non si trovano nemmeno nelle più ricche biblioteche e sono una vera rarità. Naturalmente i frequenti trambusti politici, le cure e le lotte quotidiane, i continui mutamenti di domicilio degli esuli han fatto sì che queste collezioni preziose di giornali e di riviste andassero perdute. Una parte del prezioso materiale appartenuta già a Luigi Carlo Farini ed a Massimo D'Azeglio è venuta ora nelle mani di C. O. Mandalari che la passa in esame nella *Rassegna Contemporanea*. È una pagina di storia riguardante la parte presa nel giornalismo piemontese dagli esuli meridionali. Dopo i moti del 15 marzo 1844 a Cosenza, del settembre 1847 a Reggio Calabria e la sanguinosa giornata del 15 maggio 1848 a Napoli, il fior fiore dell'ingegno e della cultura del reame di Napoli fu costretto in fretta e in furia, per misura di precauzione o perchè compromesso, ad esulare con la bieca polizia alle calcagna per scampare alla galera od alla forca borbonica. Cominciò allora, per quegli uomini insigni, una vita di lotte, di congiure, di stenti, di dolori. Vi fu chi andò direttamente a Torino, ma altri, e furono i più, si recarono a Marsiglia e poi a Parigi dove rimasero fino a quando Napoleone III, dopo il colpo di Stato del 2 dicembre, cacciò dalla capitale gli esuli napoletani costringendo la maggioranza d'essi a prender dimora nell'ospitale Torino. Molti meridionali incominciarono a scrivere nella rivista mensile *Il Cimento* fondata dal Farini per opporla alla *Civiltà Cattolica* dei Gesuiti. La rivista fu fondata nel 1852 e visse fino al '56 per fondersi nel febbraio di quest'anno con la *Rivista Contemporanea* di Luigi Chiala. Fin dai primi fascicoli il *Cimento* ha scritti dello Spaventa contro i Gesuiti e pubblica uno studio interessante del siciliano Filippo Cordova su i siciliani in Piemonte nel secolo XVIII. Fra i collaboratori primi furono anche il Mancini, il Pisanelli, lo Scialoia, il Massari cui fu affidata una rubrica politica fissa. Un libro di Alessandro D'Ancona su le *Opere* del Campanella dà occasione allo Spaventa di scrivere un forte articolo lodando l'«opera d'un giovane studiosissimo e di belle speranze!». Il De Sanctis, il Vera, il Ciccone, deputato al parlamento napoletano, scrissero anch'essi nella *Rivista Contemporanea*. Altri meridionali collaborarono pure al *Piemonte* fondato dallo stesso Farini nella prima metà del '56 per sostener la necessità della spedizione piemontese in Oriente e morto nel marzo dello stesso anno per lasciar libero il posto al vecchio *Risorgimento* del Cavour e del Balbo che il 1° aprile iniziava il suo sesto anno di vita. Anche il Massari collaborò al *Piemonte* e vi scrisse tra l'altro una commemorazione del 29 gennaio 1848 a Napoli che finisce con queste parole su gli esuli napoletani: «Vissero vita incontaminata, soffrirono con rassegnazione virile; non disperarono mai. Soffrire e credere: ecco la vita dei liberali napoletani da tanti e tanti anni. E così sarà di noi, finchè piacerà a Dio. I nostri carnefici ne possono star certi: ascoltino pure con selvaggio tripudio i nostri accenti di dolore; non ci rapiranno mai il conforto della fede e della speranza....».

★ La realtà dei personaggi d'Ibsen. — Giorgio Brandès scrive nel *Mercure de France* un articolo dedicato allo studio degli elementi reali che Ibsen fece entrare nella composizione dei suoi personaggi. Ibsen certo ha avuto dei modelli per tratteggiare i lineamenti ed i temperamenti dei suoi eroi. Kierkegaard ed il suo discepolo Lammers han posato per *Brand*. Entrambi lasciarono la Chiesa a motivo del loro pio ardore. Tra i modelli numerosi di *Peer Gynt* si trova un giovane danese che Ibsen aveva spesso avuto l'occasione di vedere in Italia, giovincello pieno di frasche e di presunzione. Alle fanciulle italiane d'Ischia e di Capri egli raccontava che suo padre (in realtà umile direttore di scuola) era intimo amico del re di Danimarca. Era un presuntuoso che vestiva sempre di seta bianca credendo che questo servisse a far prova della sua nobiltà. Una volta partì per l'isola di Creta dicendo che andava ad ispirarsi per scrivere una tragedia e visse in costanti illusioni fino al giorno in cui morì a Roma.... La Nora della *Casa di bambola* fu suggerita a Ibsen da una giovane signora con la quale egli era in corrispondenza. Talvolta essa gli parlava nelle sue lettere delle cure che la tormentavano, senza tuttavia precisar nulla. Fedele alla sua abitudine di analizzare i dolori delle persone in cui s'imbatteva, Ibsen aveva finito col trovare una spiegazione alla infelicità della sua corrispondente. È torturata da imbarazzi di danaro! si disse un giorno il poeta e aveva indovinato giusto. La donna aveva come Nora commesso un falso.... La figura di Erbert Loevborg fu ispirata ad Ibsen dal ricordo d'un incidente occorsogli realmente. Ibsen era ammirato da un giovane studioso che gli scriveva spesso ed al quale egli aveva spesso scritto. Un bel giorno il poeta si vide recapitare per la posta un pacco di lettere ed una fotografia. Erano le lettere e la fotografia che egli aveva mandato al suo entusiasta ammiratore. Perchè questa restituzione? Nessuna parola di giustificazione era contenuta nel plico ed Ibsen cominciò a pensare ed a ripensare su i motivi dello strano invio. Finalmente si ricordò che il suo ammiratore era in relazione con una donna e gli venne in mente che forse il giovane aveva sbagliato di pacco. Invece di restituire le lettere all'innamorata aveva restituite le lettere al poeta. Era accaduto proprio così ed Ibsen si spiegò meglio l'equivoco quando venne a sapere che il suo ammiratore era un accanito bevitore. Beveva una bottiglia di Porto la mattina appena sveglio, una bottiglia di vino del Reno a colazione, una bottiglia di vino rosso a pranzo e due altre bottiglie di Porto a cena ... Il personaggio di Rebecca e lo scioglimento di *Rosmersholm* non sono che la trasposizione d'un'avventura capita a ad un nobile scandinavo, ammogliato male e che si consola con una parente di sua moglie. Anche *Solness* non sarebbe che una confessione. Evidentemente Ibsen traeva le leggi e le teorie esposte nei suoi drammi non soltanto dal suo pensiero, ma anche dalla vita.

★ Saint-Saëns e l'esposizione di Gand. — Anche il maestro Saint-Saëns è andato a visitare l'esposizione di Gand e riferisce le impressioni suscitategli dai vari padiglioni in un articolo dell'*Écho de Paris*. Tutto è piaciuto all'illustre musicista, a Gand, meno il padiglione tedesco che gli è sembrato, egli lo dice senza ambagi, di una monotonia, di una malinconia, di una tetraggine insopportabili. Il padiglione tedesco troppo nudo, troppo disadorno, è privo di qualsiasi grazia per lui. Anche l'ammobigliamento dei saloni non è piaciuto al chiaro gusto del maestro. Una sala color sangue è ammobigliata di divani neri tanto che sembra preparata per un assassinio od un suicidio. I tedeschi sono giunti sino a metter della sabbia bianca e nera nei giardini come se i giardini fossero dei cimiteri. «Che cosa fanno dunque i tedeschi — esclama il maestro francese — della gioia, di quella bella gioia che Schiller e Beethoven hanno così liricamente cantata, che esplode anche nei cori del mistico Sebastiano Bach, che straripa in Mozart?». Una volta, egli soggiunge, nella sua scrittura, nella sua architettura la Germania era gotica; si sarebbe detto che giunta al secolo XV essa avesse posto un piede nel secolo XVI e non avesse più osato avventurarsi oltre. Amava allora le truculenze, e il genere Luigi XV, nemico della linea diritta, aveva trovato in Germania il terreno preparato per farvi fiorire i suoi difetti: perchè se nella sua purità lo stile Luigi XV è una cosa squisita, le imitazioni che se ne sono fatte altrove sono, secondo il Saint-Saëns, riprovevoli. Venne Goethe che s'innamorò dell'antico e la Germania volle essere greca ed essa lo fu e violentemente, senza riflettere che ciò che conveniva sulle rive dell'Eurota stonava e disdiceva su quelle della Sprea. Per fortuna — come dimenticare totalmente il passato? — l'anima gotica sopravviveva sempre e Saint-Saëns si ricorda del piacere che provava a studiare i titoli dei pezzi di musica giunti dalla Germania, con quelle belle lettere ornate che sembravano essere d'un prezioso messale. Gli abbonati all'edizione delle opere di Sebastiano Bach conobbero quei titoli, un capolavoro in cui le lettere gotiche d'una sapiente e ricca semplicità si distaccavano su un fondo grigio perla ... Nello stesso tempo la stampa della musica giungeva ad una perfezione di bellezza ignota sino allora e che doveva imporsi dovunque. Ora non più ornati; non più linee curve, non più colonne e capitelli. Saint-Saëns è stato risvegliato a Gand dalla percezione secondo lui esatta ed ineccepibile della decadenza della Germania. Tuttavia egli ha la bontà di confessare che non tutto gli è dispiaciuto nel padiglione tedesco. Certe statue di bronzo, certe graziose porcellane, certe cristallerie gli son piaciute. È vero che le porcellane erano imitazioni danesi e che in fatto di cristallerie «chi può rivaleggiare con Venezia?»

★ La casa di Newton. — La casa di Sir Isaac Newton in St. Martin Street, a Londra, sta per esser sacrificata a certe demolizioni. È un peccato perchè vi sono connessi molti ricordi dello scienziato immortale. Sembra che Newton stesso abbia presieduto ai lavori di costruzione, ma è più probabile che egli non si sia occupato sul serio altro che dell'osservatorio da lui fatto porre sul tetto, osservatorio dove, come diceva agli amici, egli passava i più felici momenti della sua vita. Circa quarant'anni fa, però, l'osservatorio di Newton fu comperato da un americano, il quale lo fece staccare dal resto dell'edifizio, lo incassò ben bene, e lo imbarcò per l'America dove hanno trovato definitiva dimora molti tesori e molte reliquie britanniche. Pochi londinesi — commenta con rammarico il *Daily Telegraph* — sanno dell'esistenza della casa di Newton e nessuno ha cercato di salvarla dal piccone demolitore. La casa non era visitata che da americani. Newton vi venne ad abitare nell'ottobre del 1710. I suoi immortali *Principia* erano già pubblicati. Il sommo filosofo e scienziato era già presidente della Società Reale e il primo novembre egli anzi presiedette all'adunanza della celebre accademia nella sua nuova sede di Crane-Court in Fleet-Street. Per quindici anni Newton occupò la casa e quivi preparò la seconda e la terza edizione dei suoi *Principia*. Si narra che si assorbisse talmente nei suoi studi, nel suo lavoro, da rimanere ore ed ore indifferente ad ogni cosa che gli si svolgesse attorno. Una volta andò a trovarlo un suo amico, il dottor Stuckely. La servitù lo avvertì che lo scienziato stava lavorando e che non voleva essere disturbato fino all'ora del pranzo. Stuckely aspettò e giunse finalmente l'ora del pranzo. Le vivande furono portate in tavola, ma Newton non compariva. Il dottore che aveva fame si mise allora a tavola lui e mangiò il piatto principale, un pollo, ordinandone un altro per lo scienziato. Quando finalmente Newton comparve, si scusò con l'amico di averlo fatto aspettare tanto e lo pregò di permettergli di mangiare un boccone. Vedendo però il piatto vuoto, si battè una mano sulla fronte esclamando: «Scusate! Come siamo distratti noi filosofi! Mi ero dimenticato d'aver già mangiato!». Newton era ricco e teneva la sua casa con molto splendore. Aveva tre uomini e tre donne di servizio. Dava spesso ricevimenti. Aveva sempre la sua carrozza alla porta. Con poche alterazioni e restituzioni la casa dello scienziato potrebbe oggi essere riattata in modo da ridarle l'apparenza che dovette avere due secoli or sono. La casa deve essere illustre anche per altri inquilini celebri; per esempio Fanny Burney, la scrittrice, vi dimorò a lungo e vi fecero frequenti visite uomini come Joshua Reynolds. Anche un cantante italiano, un tempo famoso, il Pacchierotti, vi fu veduto più volte.

★ Il tavolo di Voltaire. — È stato ritrovato il tavolo sul quale Voltaire ha scritto tutti i suoi volumi, da *Candide* a *Irène*, una quarantina d'opere oltre alle innumerevoli epistole ed agli innumerevoli opuscoli. Il tavolo era stato posto in vendita a Ginevra nel 1853 da un libraio ginevrino, il Cherbuliez, il quale ne aveva documentato l'autenticità; ma non si sapeva a chi fosse stato venduto. Nel castello di Ferney, del quale abbiamo parlato l'altra settimana, il prezioso mobile non esisteva; ma oggi eccolo rintracciato. Esso si trova — annunzia il *Temps* — a Versoix nel Cantone di Ginevra, in possesso d'una famiglia privata e contiene in un cassetto alcune lettere dello stesso Voltaire ed una veduta di Ferney disegnata dall'autore di *Candide*, come almeno si suppone. Ecco ormai un penoso problema risolto; ma intanto è curioso constatare che la città di Gian Giacomo ama Rousseau e non ama Voltaire, perchè non si è mai preoccupata di salvaguardare e di conservare tutto ciò che apparteneva al filosofo suo figlio adottivo. Voltaire sembra troppo astuto, sardonico, irriverente, abominevole agli ammiratori e concittadini di Rousseau.... Ma se il problema è risolto, non è risolto del tutto. Nientemeno che dovrebbe esistere un altro tavolo di Voltaire! Non è quello di Ferney, naturalmente, ma un altro che deve aver viaggiato l'Europa e di cui parla la contessa Potocka nelle sue *Memorie* dicendo: «Un tavolo appartenuto a Voltaire e la cui chiave d'oro, riccamente cesellata, apre un cassetto in cui si trovano accumulati tesori senza numero...». Era un mobile che faceva parte della ricca collezione del principe Czartoryski e della principessa Isabella Czartoryska figlia del conte Fleming, a Pulawy, in Polonia, dove si potevan vedere altre meraviglie: una poltrona di Shakespeare, una ciocca di capelli di Agnès Sorel, un autoritratto di Raffaello ed altri oggetti storici ed artistici. Durante la rivoluzione polacca del 1830 Pulawy fu saccheggiata. Le reliquie conservate dal principe Czartoryski sfuggirono per miracolo ai saccheggiatori, però, e furono trasportate a Parigi da dove, poi, più tardi, non si sa precisamente in quale anno, a Cracovia nel museo dei principi Czartoryski. Dove si trova oggi quest'altro tavolo di Voltaire? A Parigi? A Cracovia? Chi saprebbe dirlo? La contessa Potocka raccontava che la collezione Czartoryski fu ritrasportata a Parigi nel palazzo Lambert. Questo palazzo era occupato nel 1897 dalla contessa Dzialynska, nata principessa Czartoryska. Se la tavola non vi è stata trasferita, essa si trova ora probabilmente sempre a Cracovia nella casa dei principi. I volterriani sono pregati vivamente di mettersi alla ricerca di questo secondo tavolo storico che interesserà i curiosi di tutto il mondo. Bisogna sempre che ci sia un tavolo di Voltaire da cercare. Uno se n'è trovato. Ora, all'altro!..

★ L'arte africana. — È esistita un'arte africana? Le scoperte recenti dell'esploratore tedesco Léo Frobenius — dice la *Nature* — han dimostrato che anche il continente africano ha prodotto un tempo ricchezze artistiche stimabili sebbene curiose. Le collezioni raccolte dalla spedizione Frobenius e che sono state or ora esposte a Berlino, sono così doviziose e testimoniano d'una così grande varietà nell'arte pura e decorativa che l'esistenza antica d'un'arte africana ci appare innegabile. Certo, noi dobbiamo subito rilevare che quest'arte è molto fondamentalmente diversa dalla nostra.... Prima di tutto v'è assenza completa del senso dell'interiorità, dell'intimità nell'arte africana. Gli africani non conoscono la casa che come rifugio e ricovero; vivono e lavorano all'aria aperta. Ecco quindi che le manifestazioni dell'arte africana han sempre qualche cosa di primitivo, di grossolano, sempre però in diretta armonia con la materia messa in opera. Grazie al contatto continuo con la natura e alla primitività dei suoi utensili, l'africano è al riparo dalle complicazioni dell'arte europea. L'arte africana è sempre rude, bizzarra, forte, ma difetta assolutamente di fantasia. D'altra parte il Frobenius crede che siano esistite molte relazioni tra il centro africano e i popoli stranieri, a tal segno che nessun altro paese sembra suscettibile di fornirci documenti suggestivi come quelli africani su i rapporti che dovettero unire le civiltà storiche e preistoriche. L'Africa un tempo dovette assimilare le civiltà più diverse come lo dimostrano le statuette in bronzo, i piombi cesellati, gli oggetti di quarzo raccolti dal Frobenius. Non solo, ma a misura che si risale nella genesi e nell'evoluzione della cultura africana i risultati dell'assimilazione si presentano sempre più preziosi. Le influenze visibili nella cesellatura del bronzo risalgono evidentemente al VII secolo dopo Cristo. Si deve supporre che in Africa sia esistita una vera arte nazionale che si sia evoluta appunto combinandosi con influssi stranieri. Per esempio, l'elemento cristiano, congiungendosi con le antiche istituzioni religiose e politiche, ha creato in Africa uno stile d'ornamentazione che con l'espansione politica penetrò sino alla costa occidentale e di là si stese più lontano al sud del continente. Anche sulle coste dell'Africa occidentale deve aver regnato una cultura che sorpassa di gran lunga ciò che noi incontriamo attualmente sul suolo africano. Oggi non troviamo che testimonianze di decadenza dello splendore antico e la decadenza sarebbe dovuta da una parte al fatto che un tempo le popolazioni africane dovettero essere più libere e vigorose, meno servili e grossolane, dall'altra al fatto che la penetrazione straniera in Africa non fu così precipitosa ed irrispettosa come la nostra. L'assimilazione antica dovette essere lenta, eseguita con metodi calmi e non sommari come i nostri. L'antico genere di penetrazione fece sì che le forze indigene e quelle straniere si assimilassero, mentre oggi si elidono accentuando le loro differenziazioni.

★ Hall Caine e le biblioteche circolanti. — Una grande tempesta letteraria si è scatenata sul capo del romanziere inglese Hall Caine, una tempesta che interessa non soltanto i letterati, ma anche i lettori. Hall Caine ha pubblicato in questi giorni un nuovo romanzo *The woman thou gavest me* del quale, come egli stesso dice, lo scopo è di mostrare «la crudele e biasimevole ineguaglianza in cui si trova la donna di fronte all'uomo». Quest'opera per il suo scopo stesso affronta un problema fra i più difficili e i più delicati della vita sociale ed Hall Caine ha trattato il suo soggetto — dice la *Bibliothèque Universelle* — coraggiosamente, arditamente, ma con tutta la leggerezza di tocco e tutto il ritegno che si potevano attendere da lui. Nondimeno l'Associazione delle librerie circolanti ha creduto necessario porre l'opera del romanziere tra quelle che non è lecito mettere alla portata di tutti, ma che si dànno soltanto a quei lettori che ne fanno espressa domanda. Da ciò le ire dello scrittore che si è ritenuto leso ed offeso nei suoi più legittimi interessi. Egli ha cominciato a scrivere e a diffondere proteste violentissime. Per comprendere gli sdegni di Hall Caine bisogna ricordarsi che gli inglesi, gran lettori di romanzi, non comprano che pochi libri e s'abbonano, invece, alle biblioteche circolanti, le quali fanno, si può dire, incetta di libri. È chiaro che un volume posto all'indice nelle biblioteche circolanti è posto in condizioni di assoluta inferiorità, qualche volta può dirsi magari fuori di circolazione. La cosa può anche non avere importanza assoluta per uno scrittore molto letto come Hall Caine, ma può averne una grandissima per uno scrittore giovane o poco noto e allora può concernere una questione di principio, più che una questione d'interesse materiale. Con qual diritto dei commercianti, onorevoli senza dubbio, si atteggiano ad inquisitori mentre forse manca loro ogni competenza in fatto di letteratura e di morale? Con qual diritto questi commercianti possono permettersi di consigliare il pubblico dei lettori dicendo loro: «Questo libro non fa per voi, o voi non siete ancora maturo per la lettura di quest'altro»? La cura che i direttori delle biblioteche circolanti prendono della moralità pubblica è frutto d'una buona intenzione, ma essi si arrogano un diritto di esame, di censura, di veto che nessuno si è mai sognato di conferir loro e che nessuno loro riconosce. Sembrerebbe anzi, indipendentemente da ogni altra considerazione, che dal momento che essi sollecitano gli abbonati, li invitano con annunzi, si obblighino a far loro conoscere tutte le opere uscite perchè essi possano fare con cognizione di causa la loro scelta. In Inghilterra, invece, gli abbonati alle biblioteche circolanti sono considerati come scolaretti o minorenni di cui bisogna rispettare la gioventù. Gli scrittori non dovrebbero scrivere che racconti di fate!

★ Il quartiere latino di Mosca. — Non solo Parigi ha il suo quartiere latino. Ne ha uno anche Mosca: il quartiere degli artisti, degli intellettuali, degli studenti più miseri che forse siano al mondo. Mosca raccoglie in sè un ventimila poveri diavoli in un quartiere che ha i suoi caffè che somigliano allo Chat-Noir, dove si beve il *vodka* invece che l'assenzio, ma dove si raccolgono lo stato maggiore e minore dell'intellettualità russa. In Mosca meno *comfort* che a Parigi, le strade sono strette e le belle chiese e le cupole dorate servono soltanto a far scorgere meglio la povertà che vegeta intorno. Un collaboratore della *Morning Post* dice che il quartiere latino di Mosca è un covo di miserabili che sognan d'arte soffrendo la fame e cercando in qualche modo di sfuggire alle orribili restrizioni della libertà di pensiero cui li vuol sottomettere il governo. Poichè ogni intellettuale russo è un politico, esso vive intanto con la continua paura della polizia, il che non allieta la sua miseria quotidiana. In media i *bohémiens* russi non posseggono più di dieci rubli al mese, il che li costringe a condurre una vita impossibile. Oltre alla povertà bisogna poi pensare alle intemperie climatiche. O fa troppo caldo, o fa troppo freddo. Le stanzette occupate dagli artisti e dagli studenti ospitano quasi sempre due persone, due compagni i quali fanno un pasto al giorno in qualche meschina trattoria, bevono molte tazze di cattivo the e s'ingolfano in un complicato scambio di vestiti e di libri. La donna è miserabile quanto l'uomo e l'ironia di tutto questo è che Mosca è la più cara città che vi sia in Europa! Le condizioni in cui vivono a Mosca i *bohémiens* russi spiegano, in parte almeno, la decadenza e la morbidità della letteratura russa. È naturale che da questa vita si originino scrittori pieni di pessimismo, portati a risolvere il problema dell'esistenza col suicidio o colla rivoluzione generale. Bisogna pensare che tutti i più grandi scrittori russi hanno vissuto o vivono ancora in questo ambiente di miseria. Dostojewski ha sofferto qui la fame. Qui Andreieff ha dormito sempre per terra; qui Herzen ha predicato ai suoi affamati ascoltatori il suo vangelo socialista. Se si esamina una lista di scrittori russi, ci si accorge subito che son ben pochi quelli che non sono venuti in fama dopo aver vissuto nella miseria. L'Andreieff in gioventù tentò di suicidarsi; Cekow dovette combattere contro la tisi che lo minava. Altri scrittori uscirono dal quartiere latino soltanto per cambiar carcere e povertà e godersi la Siberia, come Korlenko e Cernikowky. Certo una cosa è da constatare: che il successo di questi uomini è tanto più ammirevole quanto più conquistato a prezzo di inenarrabili fatiche e dolori: non solo; ma il successo di questi scrittori nelle avversità dimostra la vitalità vera e profonda insieme del loro genio e della razza russa. Per quanti segni di decadenza porti in luce la giovane letteratura russa, non è men vero che essa dimostra una forza di pensiero e di spontaneità ammirevoli, indici d'una potenza che le avverse circostanze non riescono ad infiacchire.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ La «Dante Alighieri» per uso interno.

Enrico Corradini ha fatto una escursione fuori programma, al congresso verbanese della «Dante Alighieri» e ha posto alla benemerita associazione un problema, piuttosto nazionale, ormai, che nazionalista, e che nessuno, credo, giudicherà cervellotico: si propone alla «Dante» di *rimpatriare*, almeno in parte, e di cominciare a tener d'occhio, almeno con uno, ciò che sta accadendo, proprio in casa nostra, della nostra lingua, a cui la «Dante» prodiga tante cure e tanti aiuti oltre frontiera.

Il congresso ha fatto accoglienze clamorose di consenso, alla parola del Corradini, e s'è dimostrato senz'altro persuaso che.... mentre ci si fortifica; come si può, a Sagunto, c'è il pericolo di farsi accerchiare a Roma. E se non proprio a Roma, a Venezia, per esempio, e a quel polmone di Venezia estiva, che è la spiaggia del Lido. Purtroppo, l'epi-

razione del discorso di Corradini, e del suo vibrato ordine del giorno è prettamente lagunare.

E nessun veneziano, il quale non abbia nel tempo stesso gerenza di alberghi, vorrà meravigliarsene. Qui, come forse in nessun'altra città d'Italia, si ravvisa urgente il bisogno di una « Dante Alighieri » per uso interno, la quale, con l'aiuto e la collaborazione di quanti credono alla bontà dell'impresa, fronteggi e vinca quella graduale infezione di barbarie straniera, per cui la città, specie nei mesi di bagni e dell'esposizione, sembra trasformata in uno di quegli accampamenti senza verità e continuità di vita locale, che gli svizzeri inventano sulle sponde dei loro laghi e sulle estreme acutezze dei loro *Kulm*.

L'argomento non è nuovo, e non è veneziano soltanto. Già due o tre anni or sono, Giulio de Frenzi, navigando le trasparenti acque del Benaco si accorse che, dalla piccola insenatura di Riva e di Torbole, il *Gardasee* sconfinava fino a Gardone e a Desenzano, e scrisse le sue lettere serrate e documentate, di cui è ancora fresca la memoria. Poche settimane or sono Gino Damerini, nella *Gazzetta di Venezia*, si domandava, fin dove si vuol andare, con la slavizzazione e il germanizzamento di Lido e di Venezia.

Gli esempi di questo stato di cose sono a portata di mano e si potrebbero recare a dozzine.

La sede specifica della infezione è naturalmente, negli alberghi, nelle trattorie, nei caffè, negli stabilimenti di bagni.

In questi luoghi di uso pubblico, l'uso pubblico si presume senz'altro e senza limiti *uso straniero*, la frequentazione pubblica, si presume frequentazione straniera; e, naturalmente, si presume che nessun straniero possa o voglia capire una sola parola di questo paese stracciione, a cui lo spingono le manie di un vagabondaggio stravagante.

Da queste premesse, le quali sono assolutamente generali, si arriva, diritti diritti, all'uso pubblico, orale e scritto, delle tre o quattro lingue straniere di maggior consumo (ungherese compreso, e con qualche affioramento di caratteri russi) e all'ostracismo della lingua italiana, la quale negli alberghi e nei simili luoghi, è considerata, su per giù, una lingua morta. Avvisi volanti e liste di cibi, insegne di negozi e nomi di alberghi, persino l'eloquio dei gondolieri di traghetto e dei bagnini del Lido si nutrono di suoni e di segni barbarici, mentre, qualche più suggestionabile creatura indigena copia, sull'esempio delle grosse dame magiare, le ultime audacie delle mode terrestri, e quelle, anche più sommarie, degli abbigliamenti marini.

Ora io non conosco, su queste forme degenerative dell'industria dei forestieri il pensiero dell'Associazione per il movimento dei forestieri; ma credo che, anche nel rispetto di quella industria, questo grottesco travestimento della vita cittadina, questa abdicazione del carattere proprio e del proprio linguaggio, sostituito con una simile fraseologia forestiera da portieri e da rigattieri, siano destinati a togliere, almeno presso il ceto più colto e intelligente dei nostri ospiti di fuorivia, uno dei piaceri più genuini che muove la gente a lasciar casa propria per vedere un po' il mondo; il piacere e la curiosità di vedere un mondo diverso, di conoscere altri atteggiamenti, altri aspetti, altri caratteri della vita e della civiltà contemporanea.

Ma, del resto, questa è una partita da rivedere, e, eventualmente, da rettificare, nel bilancio interno della industria dei forestieri. Resta il bilancio generale della vita cittadina; resta il maggior utile e il miglior decoro di Venezia, la quale, anche se altri non vuole, non può e non deve adattarsi a diventare una cooperativa di ciceroni e un sindacato di albergatori. Bisogna che costoro si rendano conto che, a lungo andare, il soverchio rompe il coperchio e non è lecito, confondendo l'immediato interesse proprio con un problematico interesse generale della città, condurre la propria industria con petulanza assorbente di manifestazioni, contrarie alle ragioni superiori della vita e del carattere nazionale.

I municipi non ottennero molto su questo terreno e l'ordine del giorno proposto da Enrico Corradini, e acclamato dal Congresso, si affida a provvedimenti legislativi di ordine e di vigore generale.

Non so se questa sia la via più efficace, e non so se possiamo aspettarci che si faccia una buona legge, in una materia così difficile come questa. Io, quasi quasi, crederei più all'azione diretta, al sindacalismo di un'opinione pubblica veramente generale, la quale si maturasse nelle profonde espressioni di un vero e proprio sentimento politico, e diventasse un organismo potente di fierezza e di difesa.

Se la « Dante Alighieri » vorrà, coi mezzi dei suoi comitati, dare il segnale e mettersi all'opera, specialmente nei luoghi più minacciati, essa avrà benemeritato della causa della lingua italiana, della quale, ahimè, non gioverebbe coltivare le remote fortune, se non le è prima assicurata pienezza di vita e d'onore *dentro della cerchia antica* della patria italiana.

ALD. M.

BIBLIOGRAFIE

GUALTIERO CASTELLINI, *I popoli balcanici nell'anno della guerra osservati da un italiano*. Milano, Treves, 1913.

Questo volume entra naturalmente nella categoria dei lavori che stanno fra il libro e il giornale, lavori di informazione e di impressioni che piacciono e soddisfano il gran pubblico che legge e non studia. L'autore stesso senza pretese l'avverte con lodevole modestia: « Nato così, il libro non ha pretese che superino quelle di un semplice diario, e trae dai fatti e dall'ora della visione il suo significato caratteristico ». D'altra parte non è sprezzabile così *a priori* il sistema di tali libri. Tenuto conto di cert'aura di *yankeeismo* che spira oggi e fa perplessi gli editori, libri simili tornano utili. In confronto degli articoli di giornale che per susseguirsi da un giorno all'altro possono passare anche inosservati, lasciano più traccia di sé ed esercitano un qualche influsso sulla coltura generale.

Ma in questo libro v'ha un che di virtuoso. E la virtuosità che si cattiva le simpatie consiste nella sincerità con la quale appare dettato. L'autore, che è un italiano e uno di quelli italiani che colla fede nazionale vorrebbero arrivare anche là dove il governo non ha voluto o potuto arrivare, ha il merito di veder le cose non a traverso le lenti degli altri ma col cuore e con la mente propria. Da ciò ne proviene al libro una dignità di carattere e una indipendenza di vedute interessante.

S'aggiunga che l'argomento stesso è di una indiscutibile importanza perché verte sul periodo storico più simpatico e glorioso che è il riscatto balcanico coi suoi prodromi tumultuari di guerra, coll'affermazione di quattro Stati che l'Europa teneva nel dimenticatoio, colla costituzione della quadruplice e la cacciata del tiranno secolare. Assistiamo a una tonalità di crescendi meravigliosi per un'opera che deve significar la redenzione. Al culmine della parabola sta l'epilogo con la disfatta del turco. Quivi si supponeva la guerra balcanica dovesse finire e qui finisce il libro. La parte discendente della parabola che doveva per forza d'inerzia portare al rafforzamento degli Stati vincitori, e che per un'altra forza invece si sa quel che apportò, potrà essere argomento di altri libri.

Intanto questo lavoro è impostato bene. Con la visione di chi viene dall'Italia, dinnanzi ci si presentano gli Stati slavi della quadruplice slavo-ellenica, Montenegro, Serbia, Bulgaria, e da ultimo come un fattore negativo il nuovo stato d'Albania, voluto dai non balcanici.

Già prima della guerra i paesi balcanici erano ben poco noti alla generalità nell'occidente. La guerra li rivelò. I giornali portavano le note degli atteggiamenti politici, le informazioni sulle fasi di guerra. Ma occorreva anche conoscere più da vicino l'ambiente delle città e delle case, il carattere e lo spirito delle popolazioni di fronte alla grande impresa. Ed è questo appunto che il libro del Castellini illustra. Ma egli poi non s'accontenta di notizie superficiali, e con occhio d'indagatore penetra nell'intimo pensiero di chiunque senza bisogno di avvicinare e d'intervistare.

È ben messo in evidenza il contrasto fra i due elementi, quello della vecchia diplomazia dell'Europa che vuole lo *statu quo*, e l'anelito, il fremito per la guerra d'indipendenza dei giovani popoli jugoslavi. Il capitolo intitolato: « La commedia della diplomazia » ben si spiega. Ed io poi per parte mia, per averlo tante volte espresso qui sul *Marzocco*, non posso non dargli ragione là ove lamenta che l'Italia non si sia curata di prepararsi una penetrazione pacifica oltre Adriatico.

« Così l'Italia, dice l'autore, che poteva avere in quest'anno una posizione di prim'ordine nella storia d'Europa, ha giuocato in modo meschino la sua carta oltre Adriatico, perché non ha avuto il coraggio di manifestare un programma che non sarebbe stato repugnante né alle sue tradizioni né ai suoi interessi, e ha ridotto la sua guerra d'Africa a un nobilissimo episodio locale, mentre il destino le additava ancor una volta un compito grande ».

Sta bene. Ma d'altra parte qui bisogna ammettere che l'Italia con quel po' po' di strascico libico e cirenaico non poteva avere l'ubiquità. Piuttosto ora l'Italia non si dimentichi che le conviene di rendersi popolare nei Balcani!

E più oltre ben dice l'autore ricordando la Serbia: « Anche in questa occasione l'Italia avrebbe dovuto approfittare del tracollo dell'influenza austriaca.... In odio all'Austria si sono cercate altre fonti di scambi; l'Italia avrebbe potuto inondare i mercati della Serbia. L'Italia non ha mandato che pochi commessi viaggiatori, la Germania si è presentata con una legione d'invasori. Così si fa il commercio nei Balcani; così noi lo perdiamo ».

E non meno veritiere ed efficaci sono le pagine a proposito dell'Albania: *Come nasce un nuovo regno* e *L'eredità della guerra*. Ivi l'autore dimostra che l'Albania non è preparata per poter costituire un regno, per reggersi a sé. Nella *Ghegheria* o Albania del Nord intorno a Scutari la coscienza nazionale esiste, ma nella *Toschería* o Albania del Sud codesta coscienza non esiste quasi nella popolazione ed « il diritto di vita di tutta l'Albania, la *Schipetaria*, è discutibile ». Ma il regno d'Albania fu voluto lo stesso. È stato un equivoco politico che l'ha creato. Questo « è il regno che sorge da una preda tolta ai vincitori, ed è naturale che le conseguenze di tanta guerra ammorbino come una piaga viva la nascente Albania ». E ancora: « Il paese che si è agitato meno durante la lotta balcanica è quello che l'Europa ha subito tutelato e a cui aggiunge territori mentre li toglie agli altri ».

Ma meno male ancora se Domeneddio vorrà che codesto nuovo stato d'Albania non finisca per essere un giorno il pomo della discordia fra l'Italia e l'Austria! « Fatalmente Italia ed Austria vi si divideranno l'influenza e troveranno qui, fra pochi anni, il loro Schleswig-Holstein, il muro contro cui daranno di cozzo ».

Chi vivrà vedrà!

BRUNO GUYON.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	2.00
Per l'Estero	10.00	6.00	4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 37 — 14 Settembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Giovanni da Verrazzano

Il monumento che oggi Greve innalzerà a Giovanni da Verrazzano è un tardo ma ben meritato omaggio alla memoria del grande navigatore fiorentino che nella storia delle scoperte occupa un posto tanto onorevole accanto a Colombo e al Vespucci. Né il ritardo con cui la patria ha mostrato di ricordarsi di questo suo figlio è stato inopportuno, giacché proprio in questi ultimissimi anni la sua fama è riuscita a purgarsi di certe macchie che minacciavano di offuscarla e torna a risplendere di nuova e fulgidissima luce. Giacché, come verso il suo concittadino ed emulo Amerigo Vespucci, la critica americana non ha mancato di acuire contro di lui i suoi strali, tentando di fare apparire l'audace capitano ed osservatore diligentissimo quale un volgare impostore e, peggio, quale un miserabile pirata, degno in tutto della forca su cui, sempre secondo le deduzioni di detta critica, egli avrebbe ignominiosamente lasciata la vita. Si direbbe che, gelosa della gloria pur tanto grande e sicura di Colombo, l'America tenti con ogni mezzo distruggere la fama dei continuatori dell'opera sua, quasi essa potesse menomamente diminuire quella del Genovese.

Ma come pel Vespucci così anche pel Verrazzano la riabilitazione è venuta tanto più alta e sicura, quanto più gravi erano i sospetti e le accuse che contro di lui si formulavano.

Quali fossero veramente i meriti suoi come esploratore delle coste orientali dell'America del Nord ben mostrarono di riconoscerlo i contemporanei, onde il Ramusio inseriva nelle sue *Navigazioni e viaggi*, con parole di riconosciuto omaggio, la celebre lettera nella quale il capitano fiorentino riferiva al re Francesco I sul viaggio da lui compiuto lungo le coste di quella che egli aveva battezzato Terra Francesca e che doveva costituire più tardi la Nuova Inghilterra. Ma quella pubblicazione che non appariva fatta su di un testo autografo, oltreché alterata nella forma e talvolta anche nella sostanza, risultava mutilata di una intiera parte, di quella appunto in cui si esponevano gli intenti del viaggio: la ricerca cioè di quel passaggio del Nord Ovest, che per secoli ancora doveva porre a cimento l'ardire di tanti navigatori e i concetti geografici del navigatore circa all'estensione del continente americano; onde se essa poteva bastare a comprendere il Verrazzano fra i continuatori più gloriosi dell'opera di Colombo, non poteva essere sufficiente a metterne in vera luce i meriti peculiari. Questo intento si credette conseguire nel secolo scorso dando alla luce un altro testo più completo della relazione quale si comprendeva in un codice della biblioteca Strozziana. Non era neppur questo un codice autografo, anzi lo si ritiene una tarda copia della fine del secolo XVI trascritta da una persona inculta che ricopiando, senza comprendere quello che scriveva, altera spesso il valore delle parole e delle frasi della relazione e la infarcisce di grossolani spropositi. L'americano Green pubblicandolo nel 1841 negli *Atti* della Società Storica di New York e dodici anni più tardi l'Arcangeli riproducendolo nell'*Archivio Storico Italiano*, intesero certamente di mettere meglio in evidenza il valore dell'opera compiuta dal navigatore fiorentino che mostrava nella parte cosmografica della sua relazione, soppressa dal Ramusio ma citata dal Tiraboschi, un acume geografico superiore a quello della generalità dei navigatori del suo tempo. Ma essi contribuirono anche senza volerlo a rivolgergli contro gli attacchi di una critica diffidente e sospettosa, che negli spropositi e nelle alterazioni introdotte dal copista infedele trovavano materia sufficiente ad avvalorare i suoi dubbi sull'autenticità della relazione medesima e persino sul viaggio compiuto. Fu il Buckingam Smith che per primo accennò nel 1864 a questi dubbi, basandosi sull'esistenza di documenti da lui rintracciati. Morto lui, l'argomento fu ripreso dal suo concittadino C. Murphy che i documenti medesimi pubblicò nella loro integrità. L'opera denigratoria del critico americano sarebbe passata a molti inosservata se l'Harrisse, illustratore e ricercatore coscienziosissimo della storia della scoperta dell'America, non ne avesse riassunta la tesi pur confutandola, almeno in parte.

Per l'Harrisse l'autenticità del viaggio e della relazione non erano da contestarsi; provata invece a lui pareva la scoperta che il Murphy credette aver fatto stabilendo l'identità del Verrazzano col corsaro francese Juan Florin (corruzione certo di Giovanni Fiorentino) catturato dagli spagnuoli e appiccato il 13 ottobre 1527 per ordine di Carlo V in persona. Non valse che altri critici reputati, il De Costa e il Major in America, il De Simoni, fra noi si ergessero a difesa del Verrazzano. L'autorità goduta dall'Harrisse era tale che i giudizi suoi informarono ormai la maggioranza degli storiografi della Geografia, onde quando in occasione del IV Centenario della scoperta dell'America il Governo italiano pubblicava la monumentale *Raccolta Colombiana*, il compianto Luigi Hugues trattando in essa del Verrazzano non esitava ad affermare che « se l'identità dei due personaggi non veniva provata rigorosamente, essa presentava pure un tal grado di verità da rasentare con la certezza ». D'altronde, pure ammettendo che il capitano fiorentino fosse la medesima cosa del corsaro Florin, non ne veniva per questo denigrata la fama. La guerra di corsa, secondo il costume del tempo, non costituiva atto di brigantaggio e il capitano fiorentino non faceva, del resto, che obbedire agli ordini del suo sovrano.

Ma la leggenda dell'identità dei due personaggi ormai comunemente ammessa sulla fede dei documenti pubblicati dal Murphy, era destinata a crollare irremissibilmente per le cure di un altro infaticabile studioso italiano: Prospero Peragallo. Negli archivi portoghesi della « Torre do Tombo » l'erudito ricercatore trovava una lettera dell'ambasciatore del Portogallo a Parigi nella quale questi informava il suo sovrano che al 27 dicembre 1527 il Verrazzano preparava una nuova spedizione al Brasile.

La data di questa lettera era la prova manifesta che l'ipotesi dell'identità sua con quella del corsaro Florin, ipotesi basata soltanto sulla comunanza del nome di battesimo, era del tutto infondata giacché il vero Florin da oltre un mese aveva lasciato la sua vita sulla forca. Invano il nostro Hugues, che dell'ipotesi infamatoria si era fatto paladino ardente, pur avendo tanto contribuito a mettere in luce le benemerenze scientifiche del Verrazzano, sollevò ancora dei dubbi sulle fondate obiezioni del Peragallo; che questi ritornava con maggior copia di documenti alla carica, mostrando con chiara evidenza che il corsaro, giustamente punito pei suoi misfatti, nulla aveva che vedere col grande nostro navigatore.

La fama del Verrazzano usciva da questa polemica purgata da un'accusa infamante. Restavano però sempre ad avvalorare i dubbi dell'autenticità del suo racconto, o per lo meno a diminuirne la considerazione di serietà, gli spropositi e le assurdità inesplicabili che si leggevano nel codice fiorentino riproducente la sua lettera. Ma ecco che a riabilitare completamente la sua memoria sopraggiunse la scoperta recentissima di un altro codice che, in forma di gran lunga più corretta, ci riporta la celebre lettera al re Francesco. Il codice che pare accertato appartenesse a Paolo Giovio, raccoglitore dottissimo ed appassionato di tutto quanto al suo tempo interessava le grandi conquiste geografiche, dopo esser rimasto per secoli negletto nella inaccessibile biblioteca Gioviana di Como, passò recentemente, per ragioni di eredità, nelle mani del conte Giulio Macchi di Cellere, che con assai lodevole premura ne volle curata la pubblicazione affidandola al prof. Alessandro Bacchiani. Il chiaro pubblicista ne adempì l'ufficio con rara intelligenza e dottrina; così mentre la colonia di Nuova York faceva erigere nell'autunno del 1909 sul Battery Park la statua del navigatore fiorentino che, primo europeo, percorse e descrisse le coste sulle quali doveva poi sorgere la grande metropoli americana, la nostra Società Geografica accoglieva nei suoi *Atti* il documento importantissimo e la illustrazione esauriente che ne faceva il Bacchiani, mostrando come veramente e soltanto errori di trascrizione e mutilazioni arbitrarie erano state quelle che, introdotte per colpa di un copista ignorante nel codice fiorentino, avevano contribuito a sollevare dubbi sulla veridicità del racconto memorabilissimo.

Oggi, a quattro anni di distanza della pubblicazione che tanto valse a riabilitare in tutta la sua grandezza la fama del fiorentino, torna quindi bene acconcio che alla sua memoria si tributino in patria onori a chi per il primo, ricercando una via per raggiungere il Catai, visitò e accuratamente descrisse le coste del continente su cui doveva sorgere e svilupparsi una delle più grandi civiltà del mondo; di colui che insieme al Vespucci e al Caboto rappresenta la triade più gloriosa dei continuatori dell'opera del grandissimo Genovese.

Attilio Mori.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

IL VIVO
1813-1839-1913....

È stato il primo, nel pubblico un successo di convenzione, nella critica quel che si direbbe oggi per un'opera nuova un successo di stima; il secondo, un successo di convinzione e di calore. E si comprende.

Oberto riappariva, ignoto a tutti, dopo un lunghissimo oblio, che pareva giustificato dall'incuria in cui l'aveva tenuto lo stesso suo padre, che pure d'altri figli non felici s'era curato tanto da fare e rifare per essi tentativi di fortune migliori; saggio riuscito d'*un giovane di belle speranze*, del quale soltanto per curiosità rispettosa s'andava a rievocare la prima prova nel giorno in cui la gloria della successiva, lunga e luminosa carriera riceveva dall'amore di tutto un popolo, dalla venerazione di tutte le genti civili, nuova consacrazione. *Nabucco*, non mai svanito nel ricordo, non mai uscito interamente dall'orecchio dei vecchi, che l'avevano ancor spesso udito in teatro, ed anche dei giovani, che ne conoscevano qualche lineamento caratteristico, nella cui imagine rifulgeva la luce della Patria, era l'eroe vittorioso per sempre, nella cui gloria avevano incominciato a fondersi ed a confondersi le rinnovate fortune dell'Italia nuova. Né era — o pareva — il caso di formulare un giudizio inedito. Eppure.... Eppure, alle molte benemerenze per cui Parma gli deve, e gli tributa, viva riconoscenza, il maestro Campanini ne ha unito ora altra, insigne, verso tutti i musicofili con la risurrezione, sia pur fuggevole, di quella prima fra le opere di Verdi che dischiudeva un nuovo periodo nella storia del melodramma italiano (1). Raro è che il vero genio incominci dall'imitare; egli si annuncia, di solito, così quale l'ha creato Natura, e se il tempo, lo studio, la vita, lo completano e sinanco lo trasformano, l'indole sua si rivela sin dal primo accento. E questo era avvenuto appunto per Verdi in *Oberto*, opera certamente imperfetta, incompleta, opera che certo risente ancora il tempo e l'ambiente, ma in cui una originalità già potente e prepotente si afferma, d'istinto e di volontà.

Si sono citati, e ho letto, in questi giorni, a proposito del carattere di quest'opera, i nomi di Rossini e di Bellini; non ho letto quello di Donizetti, che era naturale venisse loro accompagnato: ma se il Bellini dei *Capuleti* e della *Norma* si affaccia in alcuni atteggiamenti orchestrali, e se, oltre che in questi, Donizetti è preso a modello nella architettura del grande concertato, si sarebbe dovuto ricordare Rossini soltanto per dire che nel magistero delle voci egli aveva fatto *punto* là ove Verdi ricominciava con un *a capo*.

Rossini infatti portò sin dal principio in teatro la concitazione; sin dall'*Oberto* Verdi vi portò la violenza.

Fu un bene? fu un male? Fu un fatto, di cui oggi abbiamo avuto la conferma a settantaquattro anni di distanza, e che tutti gli atteggiamenti psicologici e sociali di questo lungo periodo hanno illustrato, giustificandolo, non meno degli eventi nazionali. I vecchi, che non erano ancora usciti dalle mollezze carezzevoli del Settecento, lo avevano rimproverato a Rossini; lo rimproverarono a Verdi i vecchi successivi, ai quali pareva d'essere giunti con Rossini al massimo di quelle vocali sonorità da cui mai si scompagnava la grazia. Avevano avuto, avevano torto gli uni e gli altri, come il tempo s'incaricò di dimostrare, poiché la concitazione rossiniana, la verdiana violenza erano l'esponente di un momento umano di cui furono le figure per eccellenza rappresentative, derivati insieme e fattori. A questa sola condizione si rimane, nell'arte, immortali, si diventa universali; e, se per Rossini non occorrono più prove, malgrado la guerra che s'è fatta poi e si fa oggi più che mai — a parole ed a fatti — a tutta l'arte uscita da lui, bene e bello è che queste due rappresentazioni d'*Oberto* sien venute a dare per Verdi, nel suo centenario, la riprova che fra gli *Eroi* di Carlyle egli ha il suo posto per sempre.

Il libretto che gli si dava a musicare era il meno adatto alla affermazione di una personalità qual si fosse. Nessun *ambiente*; e sin qui, pazienza: il melodramma italiano, tutt'intento alla illustrazione delle singoli individuali passioni umane, ne aveva saputo fare a meno il più spesso; ma — quel che era assai peggio — nessun carattere, e le *situazioni*, seppur situazioni v'erano, così deformate da quell'assenza, da sembrare, a rileggere oggi quelle pagine, che si potessero prestare soltanto ad una delle solite esercitazioni accademicamente mestieranti degli imitatori. Quel Temistocle Solera, che poco dopo, pure aggiustando a suo modo la biblica leggenda, sapeva offrire, con dignità di forma, allo stesso giovane Maestro, un vero argomento musicabile e musicale, e una figura femminile, fra l'altre — *Abigaille* — che per Verdi appunto tanto assurgeva da potere rimanere, nella storia del melodramma, in prima linea dopo quella di *Norma*, era tale in quest'*Oberto*, che, per quanto strane, si sarebber potute prevedere di lui, piuttosto che un'opera di non dispregiabile poesia melodrammatica, come doveva riuscirgli *Nabucco*, le avventure che ne facevano poi un cospiratore, un poliziotto, e — bellissimo e attraentissimo uomo qual'era — un favorito di qualche regina sensuale. Malgrado ciò, sin dalla prima pietosa aria di « Leonora », Verdi è, in quest'opera sua prima, nuovo, forte, essenzialmente drammatico; e, se nell'aria di « Riccardo » tale rimane, se poi sino alla fine dimostra quella padronanza degli effetti d'insieme per cui i suoi cori solleveranno a fremiti le moltitudini, trova nell'ultimo quartetto coloriti, accenti così insueti, che oggi ancora suscitano la meraviglia di chi ha saputo in queste due rappresentazioni avvertirli, perché nuovi ancora, e inusati poi — a torto — anche da lui.

Nell'insieme poi, una franchezza, una velocità, che lo dimostrano sin d'allora padrone di sé. Ciò che dice sarà più o men bello, ma è suo, è spontaneo, è anzitutto ciò che ha voluto dire. Quella sicurezza regale, che subito dopo nel *Nabucco* farà di lui un sovrano che non discute neppur con sé stesso, traspira già qui dalla trama della composizione: nessuna indecisione, una risolutezza, una baldanza, una vigoria, che sente, se vuolsi, la *terra*, da cui egli usciva appena, a cui era ancor tanto vicino, ma viva e verde ed attiva. Quella voce, che in breve, nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, piangendo la Patria perduta e lontana, la invocherà risorta, era già nell'*Oberto* la voce di un popolo vivente, che si sveglia, che s'alza, si sente, si chiama, scuote i dormienti, e ridà loro una visione e una realtà.

Mancavano ancora nove anni al '48: ma s'usciva già dal '21, s'usciva dal '31, per avviarsi, malgrado il '49, al '59 e al '60.

Poiché non a caso, e non per sola ragione di tempo, Verdi è stato pel popolo italiano il *Maestro* del riscatto, e non per un semplice gioco di lettere, scrivendo *V. E. R. D. I.* unito al *W*, intendeva inneggiare al Re Liberatore. Egli è che, veramente, egli trovava in lui la sua voce; e se, oggi ancora, tanto grido s'alza innamorato verso di lui da tutti i cuori italiani, e a lui s'inchinano quelli pure tra essi che si volgono ad altri ideali estetici, egli è appunto per ciò: che egli è stato più e meglio che un grande musicista, è stato nell'opera sua un grande fattore della rinnovata italianità. Questo si sapeva, è vero; ma è grato per noi sapere oggi, grazie a quest'*Oberto* a torto abbandonato, che tale era egli stato sin dalla sua prima parola.

Dopo ciò, che vale il fermarsi a rilevare che l'opera è in più tratti musicalmente di non grande interesse? che le formole tradizionali la vincono, nel terzo e quarto quadro, sulla novità? Vale invece la pena di constatare che, come non vi ha vera morte per queste creazioni predestinate, così non è vero che per esse manchino gl'interpreti ormai; tanto è vero che, se nei giorni scorsi a Roma, un giovanetto sconosciuto faceva rivivere, nella più fine opera di Donizetti, le squisitezze del bel canto italiano, qui il tenore Cristalli, la cui fortuna sembrava, come la voce, da tempo impallidita, vede rifiorire il più meritato favore di un pubblico che è, più che mai in quest'occasione, il più intelligente d'Italia, per la limpidezza di una voce estesa, toccante, ardita, un fraseggiare espressivo, un accento che giunge al segno; mentre dalla lontana Russia veniva a noi, nell'esile figura di una giovane esordiente, la signorina Burstein, una virtù vocale meravigliosa per estensione e potenza e drammaticità, che, se oggi è stata educata a queste verdiane audacie da una sorvivente interprete delle agilità rossiniane, presto ci saprà dare della massima tragedia belliniana una superba incarnazione.

Così, mentre vi ha chi si dedica ad imbastardire, con *moniature* d'arte straniera, oltre al gusto, le stesse abitudini teatrali degli italiani, fortuna s'incarica di dimostrare che la tradizione nazionale non va soggetta a soluzioni di continuità, espressione permanente dell'anima nostra e della sua vitalità.

Poiché è detto che arte e politica debbano essere e rimaner sempre per noi una sola cosa; e come, da Dante a Mazzini, i nostri grandi fattori vissero dell'una e dell'altra, facendole insieme cospirare al medesimo fine, alla conquista libica, preparata nello spirito del popolo italiano dalla celebrazione del Giubileo nazionale, risponde questa glorificazione del cantore, per eccellenza della nostra risurrezione, che prepara — chissà? — l'elaborazione di spiriti novelli e di nuove venture.

Poiché a Parma — ed alla rivale Busseto — tutta Italia risponde; e, se or qui all'*Oberto* è succeduto a due giorni di distanza *Nabucco*, pure con una interpretazione magistrale, con voci e con arte insigni, come quelle della signora Russ, del Bellantoni (1), del De Angelis — uno *Zaccaria* in cui si può intravvedere un michelangiolesco *Mosè* — tutta Italia, come ritornando su sé stessa e in sé stessa, risuona di lui.

Del Vivo.

Parma, 11 settembre 1913

L'Italico.

(1) Il maestro Campanini intendeva rappresentare anche *Il finto Stanislao*, la seconda opera, la 1a opera buffa di Verdi, la sola che ebbe successo completamente negativo, scritta dal Maestro con l'obbligo di far ridere, mentre il suo cuore piangeva; opera non mai più rappresentata, ma pure non rinnegata da Lui, se la lasciò comprendere nell'ultima edizione completa — edizione principe — delle sue [illegible]; ma fu vana la ricerca degli interpreti, come si dovette ricorrere ad una esordiente per l'*Oberto*, dietro il rifiuto delle *prime donne* celebri, spaventate dalle gravi difficoltà di una parte, che secondo ogni probabilità non avrebbero più rappresentato. Sarebbe riuscito certo interessantissimo il confronto fra *Il finto Stanislao* e il *Falstaff*, l'esame del processo psicologico che aveva condotto in mezzo secolo Verdi ad interpretare in modo certo tanto diverso il senso della comicità musicale.

(1) Il Bellantoni, intelligentissimo artista, era alla prima rappresentazione gravemente indisposto: pure seppe rendere con sincera efficacia la grande scena con [illegible]

In lumine vitae

Da qualche anno sta, confuso, accatastato fra gli altri, sul mio scrittoio, un libro. Meno che un libro: un opuscolo. Cerca di farsi più piccolo, più umile che gli è possibile, fra la *Divina Commedia*, la *Bibbia*, la *Vita* del Cellini, la *Corrispondenza* di Gustavo Flaubert, e i romanzi del Balzac, che lo schiacciano colla loro potenza di colossi. Ma resta. Credo che, se dovessi partire pel giro del mondo, lo porterei con me.

Ha il titolo d'un capitolo fogazzariano: — *In lumine vitae* (1) —; ma l'autrice, Irene Zocco, non appartenne certo alla scuola mistico-idealista del Vicentino. Parlo in passato remoto, poiché ella è morta; e il libriccino fu raccolto e dato alle stampe, con devota cura, dalla sua povera mamma, che tentò così di farla rivivere pel proprio desolato amore, e per l'amore delle fanciulle alle quali le modeste pagine son dedicate.

Ed è una specie di testamento morale. Maestra in Sicilia, lentamente condotta alla tomba da una malattia che ella medesima sapeva inguaribile, ingannò gli ultimi mesi della sua vita — durante i quali l'infermità non le permetteva ormai più di trascinarsi alla scuola — scrivendo per le proprie alunne ciò che forse avrebbe loro detto in classe. La morte le fece cader di mano la penna. Per tutti — fuor che per la madre e le allieve — è una dimenticata; anzi: una che non è mai esistita. Chi parla ora di Irene Zocco?... Eppure, nei brevi capitoli del libriccino, che si può definire un saggio etico per l'adolescenza, si compendia l'espressione d'un forte carattere, d'un'anima intrepida, d'uno spirito nudrito del miglior midollo vitale. Si apre con una definizione di quel che può essere, per ciascuno, la « vita bella » cioè vissuta secondo un costante anelito d'elevazione; e prosegue trattando dell'esercizio e dell'applicazione di varie virtù: la volontà, la vigilanza, il coraggio, l'indipendenza, l'obbedienza, la fedeltà, la costanza, la giustizia. Tocca, — con grande semplicità per non riuscire oscuro od astruso alle giovanissime creature a cui si rivolge, — i punti più essenziali della psiche in rapporto a se stessa e ai suoi doveri e diritti verso la società. Non posa a creare novelle dottrine, ma nemmeno rassomiglia ai soliti trattati d'educazione *ad usum Delphini*: riassume, insomma, con acutezza e libertà d'interpretazione, quanto di più nobile e sereno il pensiero umano abbia pronunciato per dar forza ai giovani, e additar loro una strada che ugualmente sia sgombra, ai due lati, di muraglie asfissianti e di precipizi pericolosi.

È così chiaro, così sobrio il suo linguaggio,

(1) Irene Zocco. *In lumine vitae*. Palermo, G. Pedone Lauriel, ed.

che a volte raggiunge l'efficacia biblica. Per riuscir più convincente, si aiuta col mezzo di parabole, di esempi, di citazioni opportune sempre, pesanti mai. Nel capitolo « La vita bella » giunge ad una conclusione perfettamente individualista: « Vivete secondo la vostra luce ». Può dunque ognuno, se vuole, trovare una luce in sé?... Sì: anche i più deboli, anche i reietti fisicamente, anche quelli che Natura parve diseredar dalla nascita. Le passano in punta di penna, oltre i soliti nomi d'eroi e d'eroine dei quali son pieni i libri scolastici, figurine di romanzo, cui l'arte imperitura diede corpo e consistenza di vita: Evangelina della *Capanna dello Zio Tom*, la *Piccola Dorritt* del Dickens, ed anche un'altra creaturina del Dickens (potremo noi misurare fino a qual punto il grande romanziere inglese cooperi al lavoro degli educatori?), una povera storpia, sartina di bambole, che lavora e lavora per mantenere il padre ubriacone, e la sera si prende un'unica ora di riposo, salendo penosamente sul terrazzo del suo casamento a veder impallidire il cielo e svolar le rondini, e *morire*, come dice lei: intendendo, forse, *morire* a tutte le dolorose realtà della vita.

La scrittrice che qui ha tutta l'aria di lasciarsi un pochino sopraffare dal sentimento, dice tuttavia, nel capitolo seguente sulla volontà: (e badate che si rivolge a giovinette dai dodici ai quindici anni):

« Non ascoltate coloro che vi dicono che bisogna sottomettersi, abdicare alla propria volontà, rinunciare a se stessi. » Bisogna — aggiunge — saper essere se stessi: ora, a questo non si giunge senza la volontà.

Volontà significa anche fermezza, costanza, *esprit de suite*, come dicono i francesi con una espressione così precisa, così ammirabile, che mi piange l'animo essa manchi alla lingua italiana. « Libero, dritto e sano è il tuo arbitrio » diceva Virgilio a Dante. Volere, dunque, è necessario; ma che cosa?... e secondo qual legge?... possiamo noi crearci una legge e applicarle a sostegno la nostra volontà?... Volere il bene, l'autrice conclude; ma la conclusione, quantunque adattatissima per una scolaresca, è un po' vaga.

A proposito della fede — non propriamente la fede religiosa, ma la fede in generale, la facoltà di credere — l'autrice è molto larga. A lei basta che in una creatura esista una fede qualsiasi, e che questa le illumini la coscienza. « L'uomo vivrà per fede » disse San Paolo. Dunque, deduce lei, « abbiate voi pure, fanciulle, *la vostra fede* ».

Non si può — conveniamone — essere più tolleranti di così. Né più idealisti, nel senso lato. Qual'era la fede di Irene Zocco?... O, meglio, ove la riponeva?... Nella scuola, io penso; nella possibilità di formar l'animo delle sue fanciulle, di prepararle, di fortificarle per l'esistenza. Ebbene, ognuno abbia una fede, che gli indichi un preciso dovere, e al servizio della quale egli possa mettere la propria volontà!... Ed è maravigliosa questa maestrina di scuola che ha il coraggio di mettere in guardia le sue allieve contro i dogmi di qualsiasi specie: un *credo*, ella dice, non è una *fede*: accettarlo com'è, senza studiarlo, senza approfondirlo, senza assimilarcelo come se scaturisse dal nostro stesso pensiero, non è fede, è paura.

Al bellissimo capitolo sul coraggio fa riscontro la breve, ma significativa pagina sulla vigilanza: alle parole sull'obbedienza, una dissertazione sull'indipendenza, ove è commentata con giustezza e con acume la frase di San Paolo: « Non siate servi degli uomini ». Commentata in questo senso: « Né insulti, né scherni, né calunnie devono rimuovervi dal seguire la verità. Non siate neppur schiavi delle conseguenze. Le conseguenze non sono affar vostro. Dal bene generalmente scaturisce il bene, per legge di natura. Ma, anche se dal vostro bene dovesse derivare un male apparente, non vi pentite del bene.... ».

A pagina 29, ragionando sulla fedeltà, ha una similitudine come questa:

« Lavorate alla vostra vita al pari di quegli ignoti scultori che lavorarono nei templi antichi, curandone ogni particolare anche più minuto e meno in vista; perché, dicevano essi, "gli dèi vedono dappertutto.... " ».

Con ciò vuol dire, naturalmente, che, dato un principio, la fedeltà ad esso deve mantenersi tanto nelle piccole come nelle grandi azioni: che chi crede in una verità deve celebrarla in ogni atto, sia pur minimo e non osservato da altri che da lui stesso.

Non ammette il sacrificio, considerato morbosamente da certuni come qualcosa di più del dovere per la ragione sbagliata che il soffrire è meritorio in se stesso. Questa giovine donna inferma e conscia di trovarsi alla soglia della morte, trova che il dolore, in sé, non è bello: necessario, sì, ma non bello: trova che, quando uno soffre, segno è che in lui si atrofizza, si uccide una parte della sua propria natura. Il sacrificio arido ed inutile, essa non lo riconosce, non lo vuole: trova che il mondo ha bisogno di gioia, non di dolore. V'è tuttavia il sacrificio degno, e molte volte inevitabile: ella lo definisce « l'offerta giornaliera di noi stessi all'ideale ». Non, dunque, atto che implichi diminuzione o rinuncia; ma radioso e fecondo dono di sé: « vivere a Dio », secondo l'espressione luminosa del gran Santo, il cui spirito veramente folgorato dalla divinità rischiara a baleni questo libro.

***

Ora io domando: Perché mai un simile libro, scritto da un'insegnante, non è letto nelle scuole secondarie del regno d'Italia?... Libro di serie, coraggiosa preparazione alla vita, composto da una moribonda, che al progressivo sfasciarsi del corpo oppone una resistenza d'anima che si può dire stoica, — è lucido, sobrio di stile, immune da falsa retorica, poggiato su solidi principii, caldo di fluido morale. — Io non conobbi Irene Zocco. Penso che morì giovine, perché questo libro è opera di uno spirito vigoroso di gioventù. Penso che ella nacque maestra, destinata dalla natura all'esercizio pedagogico interpretato nel senso più eccelso e più umile nel medesimo tempo. Appartenne, certamente, al numero non tanto esiguo come si crede, degli insegnanti creatori. Due classi vi sono, ben distinte fra loro, di maestri: coloro che fanno il mestiere per ricavarne il pane quotidiano, con serietà, forse con scrupolo, seguendo alla lettera i programmi ed i metodi prescritti: e coloro che impastano e plasmano la palpitante materia umana delle scolaresche, così come lo scultore plasma la creta, trasfondendovi la propria magnifica passione. Tali insegnanti hanno da Dio la facoltà di creare. Anime ed anime, che senza la loro fiaccola sarebbero rimaste cieche per sempre, sono, in virtù d'essi, rivelate a se medesime, e scorgono la propria luce e la propria strada. Inventano essi nuovi metodi, per dire e far intendere le novità del loro spirito. Infinito, e incalcolabile, è il bene che compiono. La storia non li registra, non li classifica nei volumi che consacrano le glorie; ma di generazione in generazione quel bene quasi anonimo fruttifica maravigliosamente. A contatto dei discepoli, ardono — e danno, ardendo, la miglior parte di sé. Il loro ignorato passaggio nella scuola si può paragonare al passaggio sfolgorante degli apostoli attraverso le razze.

Incomparabilmente più grande fu (se misuriamo l'anima educativa di Irene Zocco dal volumetto che porta il suo nome) la sua opera morale attiva nello spirito delle allieve, fra i muri della scuola, di quella che in brevi pagine stampate essa poté compiere. Ebbene, onoriamo questa umile Maestra morta. Scrivendo il suo libriccino di consigli con mano forse madida di febbre, appoggiata, nel letto, ai cuscini che l'affettuosa sollecitudine materna le aveva disposti alle spalle, (e alle spalle stava pure in agguato, e lei la sentiva, la Morte), Irene Zocco non fece che continuare il proprio ufficio d'insegnante, liberamente scelto come una vocazione, liberamente esercitato con impeto e tenacia d'amore. Fece atto di fede nella propria missione, e in quelle rimpiante pareti scolastiche ove il suo spirito aveva comunicato in gaudio con tanti giovani spiriti fraterni, cercò di prolungarla oltre la terrena vita.

Zurigo

Ada Negri.

Il monumento alla Ristori

Con il contributo di una sottoscrizione internazionale che ha fruttato circa trentamila lire sta per inaugurarsi a Cividale, nel luogo dove ella nacque, un monumento ad Adelaide Ristori. Dapprima veramente i promotori di tali onoranze pare fossero incerti se il monumento dovesse sorgere in Roma o a Cividale, e che siano venuti ad una determinazione dopo aver pensato che Roma di monumenti ne aveva tanti e Cividale nessuno...

Comunque, la scelta non è infelice né inopportuna. Certo che la Ristori essendo nata a Cividale per caso, così *en passant*, non può dirsi proprio cividalese autentica di Cividale, perché allora con simile criterio bisognerebbe dire che anche messer Giovanni Boccaccio è parigino di Parigi. Ma ai confini della patria coglier l'occasione di rievocar sia pure una data di nascita per un'affermazione solenne d'italianità è sempre buona ed utile cosa. L'imagine della grande attrice alle porte orientali d'Italia, massime in questi tempi così pieni di sorprese, non può non assumere una significazione singolare come se fosse in Roma, più che se fosse fra i parenti lisui ferraresi.

***

Mi trovo qui su un contrafforte a cavaliere dell'alta valle dell'Isonzo e del Natisone. L'Alpe Giulia che ultima viene nella gran corona che cinge l'Italia, la più giovanetta musa del coro e insieme la più esposta alle vicende, con l'estro del canto e della storia impressavi eterna la leggenda dei secoli, grandiosa a guisa di ventaglio si spiega a nord in un maestoso antemurale dal Cenin al Krn con picchi iridescenti che paion lame e poi quasi cercasse l'oblio e la pace in una panoramica fantasmagoria di volteggiamenti e sinuosità s'abbandona giù verso il Karso e ai suoi termini verso il Quarnaro. Sotto l'ampia pianura friulana e all'imbocco dell'Alpe fosca, raccolta sta *Forumjulii*, l'antica capitale del Friuli che ha dato il nome a tutta la regione, e a sé serbava l'appellativo di Cividale da un medioevale *civitalis*, *praedium civitale*, per il concetto di città per eccellenza, a cui era assurta attraverso le tempeste dell'età barbariche, e che nell'omaggio allo spirito latino non mai morto le tributavano e duchi longobardi e marchesi franchi, prima che col risorgere del principio ecclesiastico e del dominio dei patriarchi s'instaurasse ivi un dominio nazionale. Sta fosca e raccolta l'antica, la patriarcale città, e il lento suono del mattutino che ritualmente continua, richiama alla pace e ravviva la poesia d'altri tempi. Dal mare all'Alpe un senso di quiete solenne come di terre che vivan solo di ricordi.

Ma pure fra questa vita che pare sogni sentimentalmente, romanticamente il passato, s'agitano di quando in quando note più vive che altrove, come i lampi e i tuoni di cui spesseggia il Friuli, e che parlano d'una crisi del presente. Pare anzi che qui, a questo fronte d'Italia, più sensibile si noti il contrasto tra passato e presente, fra colorito indigeno e colorito straniero, fra ciò che fu e ciò che è.

Poco prima qui sottò due compagnie di Jäger s'erano appostate, l'una di fronte all'altra, l'una nella valle, l'altra a ridosso del monte; avevano messo in posizione le mitragliatrici e per un'ora si mitragliavano di santa ragione. Poi riunitesi tornavano agli alloggiamenti più liete di prima cantando. Questa volta il motivo dominante del canto era dato dalla marcia del Lehar quella alle dame della *Lustige Witwe*. Altra volta ebbi occasione di sentir un canto più patetico, canto che parevami invocazione alla libertà e si sarebbe detto ridotto, tratto dal sospiro alla natura della *Maria Stuarda* di Schiller, quello:

Lass mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

A una ventina di chilometri intorno giù nel piano si svolgeva un'altra manovra. Era la cavalleria italiana, che a brigate contrapposte provava quello storico terreno: quattro reggimenti gloriosi nelle guerre dell'indipendenza, Genova, Novara, Saluzzo, Monferrato, che si raccoglievano intorno a Campoformido quasi per assicurarsi che altri trattati da lì non dovranno più uscire a danno della Venezia.

Tale oggi il paese ove il caso volle che nascesse Adelaide Ristori.

***

Ma quando la Ristori nacque, politicamente e socialmente differente si presentava la scena.

Già la Venezia fin da Campoformido era stata sacrificata all'Austria. Tramontata la stella napoleonica, si sa bene che aure di libertà spirarono dopo il 1815. Le strade napoleoniche che avevano visto passare gli eserciti e i trionfi in un'aura di risveglio, eran silenziose, nè ancora era spuntato l'altro risveglio delle cause nazionali. Era un periodo di apparente inazione dopo che « così percossa attonita la terra al nunzio » stava, periodo di smarrimento, di incertezza fra il ricordo di glorie e sorprese reazionarie che si protrasse nella Venezia e nel Friuli fin dopo il '30. I nostri nonni, i sindaci napoleonici non tanto di gusto si acconciavano al regime e ai nuovi metodi dell'Austria. Ma era l'inverno codesto a cui doveva succedere la primavera italica nello splendore delle sue forze col '48.

Due elementi peraltro in Friuli mantenevano sotto il non desiderato giogo dell'Austria integra la coscienza nazionale, lo spirito della vecchia autonomia patriarcale e la consuetudine secolare del dominio veneziano. L'uno portava con sé la bonomia, l'altro la signorilità. E con tale bonomia e con tale signorilità mentre ancora gli animi non erano preparati alla riscossa, l'arte fu quella che intervenne a ricrear gli spiriti, qual che essa si fosse allora, ma arte italiana. Quella bonomia e signorilità che troviamo già nel castello di Fratta, da cui spuntano le novelle figure della Pisana e dei piccoli eroi a rilevar la moderna psicologia dei bambini e delle sorgenti generazioni. Ma nelle *Memorie d'un ottuagenario* del Nievo assistiamo a una società vecchia, alla società veneziana che si dissolve o si scuote all'alba di un inatteso risveglio. Mentre di fatto dopo Napoleone nel Friuli pur dopo il '30 assistiamo a una reintegrazione della tradizione veneziana, tradizione più o meno repubblicana, ma indigena, italica che alimentava lo spirito nazionale sotto il giogo straniero. Solitaria e nobiliare nelle campagne, civilizzata nelle città e tanto tenace che appena oggi si vede sparire a brano a brano.

A detta dei vecchi, soltanto la banda del *Deutschmeister* quando era qui di sede poteva farsi ammirare per l'inappuntabile esecuzione di pezzi di Glück e di Mozart, ma ogni altra manifestazione d'arte veniva dall'Italia. E la più popolare, era l'arte drammatica che veniva con le compagnie comiche rinnovate, moltiplicate dal tempo di *papà* Goldoni, contando ben a proposito sulla tradizionale signorilità e munificenza veneziana sempre viva. Tanto era l'attaccamento per la scena, che si davan rappresentazioni anche là dove ancora non eran sorti teatri, in sale private, in palazzi di uffici. D'altra parte gli annali di quel secolo metastasiano che fu il decimottavo anche qui sono pieni di ricordi di accademie, di recitazioni che facevano sentire il bisogno d'un teatro.

Così in Cividale, dove sotto il dominio patriarcale fu prodotta una delle più vecchie *Rappresentazioni sacre*, sotto il dominio di Venezia, ancor prima che sorgesse il teatro, nel 1793 fu rappresentata un'opera buffa, *I due supposti conti* del Cimarosa.

Il teatro fu costruito in Cividale proprio l'anno che segnò l'inizio della reazione politica, nel 1815 da un nobil uomo Francesco Nussi. Fu inaugurato nel carnevale del 1816 con un'opera buffa, con il *Turco in Italia* del Rossini. Scarsezza di documenti non ci fanno assistere alle fasi della sua storia da allora fino al 1838 in cui fu detto *Teatro di Società*. Ma si sa bene — e questa è la sua gloria — che poco dopo la sua fondazione, passato anche il terribile 1817, anno della fame, all'ombra sua nasceva addì 29 gennaio 1822 Adelaide Ristori.

***

I suoi genitori Antonio Ristori di Ferrara e Maddalena Pomatelli di Capodistria erano venuti pochi giorni prima a Cividale con la compagnia drammatica Cavicchi, una compagnia di quelle non di prim'ordine, che si soffermava di preferenza nelle piccole città di provincia. Pare venissero proprio da Capodistria. Certo furono veduti arrivare dalla strada di Cormons una fredda sera d'inverno, in arnese non tanto edificante con magri ronzini a trainare il povero bagaglio. Chi avrebbe detto allora a quelli spettatori che per quella strada dei trionfi napoleonici veniva a nascere nel versante italiano, a riparo dell'Alpe, colei che meglio di altri avrebbe saputo interpretare le grandezze e le miserie umane?

Fatto sta che la compagnia era da poco arrivata che Adelaide nacque. Con munificenza da mecenate a battesimo le fu padrino il presidente del teatro, Agostino Nussi, e madrina una signora Teresa Sdrocchio-Duttig. Fu battezzata nella chiesa di San Silvestro addì 31 gennaio dal reverendo parroco Niccolò Tiossi.

Finito quel carnevale anche la neonata se ne andò, per non più ritornare a Cividale nei suoi belli anni. Si dice che la compagnia Cavicchi si recasse allora a Tolmino, là dove il Mazzini e anche Gustavo Modena sapevano che i montanari additavano ai forestieri la grotta di Dante. Certo che poi fu perduta di vista, e il destino di Adelaide doveva svolgersi lontano dalla terra dove nacque.

Venne una volta a Cividale la grande artista, ma una volta sola nel 1870, e anche allora dalla strada di Cormons, e vi si soffermò appena mezza giornata. Visitò il teatro, i monumenti, il museo e poi partì. Di lei si ricorda che quando passò di fronte alla casa dove nacque, disse al figlio: « Levati il cappello, qui nacque tua madre ».

Non che prima d'allora non fosse stata in Friuli. Ci fu ancor giovenetta, a Udine con non so qual compagnia drammatica e recitava nella *Figlia del Reggimento* e aveva destato grande entusiasmo. Il padrino suo allora insieme con il nobil uomo Contarini si recarono a Udine esprimendole il vivo desiderio di averla per una recita a Cividale. Ma pare che il direttore a tale invito non avesse potuto accondiscendere.

Tuttavia Cividale non la dimenticò mai. Ed ella fu sempre cortese nel rispondere agli omaggi e agli auguri. V'è una corrispondenza con il municipio e la presidenza del teatro della sua città natale che si dovrà pubblicare certo prima o poi. Nel 1888, per esempio, quando pubblicò il volume delle sue memorie per il Roux, ne mandò una copia al Municipio di Cividale con questa dedica di suo pugno: « La concittadina Adelaide Ristori Del Grillo offre in segno di affetto e riconoscenza questo modesto suo lavoro, all'Egregio Municipio di Cividale perché rimanga nell'archivio della sua terra natale — Vicenza, 14 settembre 1888 ». Così, dopo i trionfi, più avanzava negli anni e più il pensiero la riconduceva al luogo di nascita. Fatale e naturale ritorno sì negli umili sì nei grandi per il quale il giro della vita si dimostra volto sempre verso il luogo dove prima si vide la luce.

La sua spoglia non è a Cividale, no, ma l'effigie sua ve l'eternerà. Quasi un tacito desiderio di ciò, una face accesa perché ivi non si perda la memoria appare il busto che essa inviava alla presidenza del teatro, e l'atto del figlio che a Cividale mandava la targa solenne che la società di previdenza fra gli artisti drammatici offriva in omaggio alla Ristori nella ricorrenza del suo ottantesimo compleanno.

***

Io non sono un cividalese che per meschino spirito di campanilismo si rallegri di veder onorata la propria città di tale monumento. Non sono cividalese, ma pur vorrei che Cividale si ricordasse anche di chi più genuinamente la rappresenta ed ha colto il senso di raccoglimento che ispira la vetusta patriarcale città, di monsignor Jacopo Tomadini, voglio dire, di quel prosecutore della tradizione di Marcello e di Palestrina e della sua musica sacra che il Liszt in sommo grado ammirava. La Ristori è cividalese appena di nascita. Ma pure è un bene che s'eterni qui il suo nome, che sorga qui il suo monumento. Siffatti monumenti sono come le fortezze, sono i baluardi morali della patria; entrano in quell'ordine superiore di energie che si attribuisce a papa Leone, il quale coll'ascendente religioso arrestava al Po Attila, il flagello di Dio.

Qui alle porte orientali, sempre state esposte ai pericoli, la figura della Ristori avrà una grande significazione. Qui essa rappresenterà il primato dell'arte italiana; qui essa sarà segnacolo di civiltà, ma di tutta la civiltà antica e moderna; qui in questo altipiano donde Paolo Diacono scorgeva il fluttuar delle invasioni, la tumultuaria onda dei popoli e le sovrapposizioni, e per primo coglieva la storia di tutti i progenitori della moderna Europa; qui dove l'Ascoli intravide le vestigia di tanta marea etnica; qui dove io, ultimo ed umile, da tempo predico che dal governo sia dato modo di compiere la grande impresa a chi per invito dell'Ascoli con grandi sacrifizi s'è dato a raccogliere tante vestigia.

La Ristori è doppiamente grande e per le sue alte doti di mente e di cuore, e per il dramma al quale essa s'era educata; dramma classico per eccellenza, mentre il dramma borghese appena nasceva. Perciò nessuna figura meglio della sua potrebbe sintetizzare l'interpretazione del gran dramma che fin dal primo medioevo si produceva alle porte d'Italia quando cessava l'antico impero e s'iniziava da qui con la distruzione della romana Aquileja il periodo delle dominazioni barbariche. In quella gran crisi qui si scorgevano gli elementi che dovevano poi differenziare il teatro classico e il teatro romantico. Ed essa che tutto interpretò qui aleggerà con le altre eroine, con Maria Stuarda, con l'Elisabetta, con Lady Macbeth, con Medea, con Mirra a significare tutto il *diapason* delle passioni umane dall'innocenza, alla prepotenza, alla perfidia, alla delinquenza.

Ma essa tutto interpretò non convenzionalmente ma sinceramente, profondamente investendosi delle parti tanto che piangeva con la Stuarda, era perplessa non sentendosi sortetta da natura a rappresentar Elisabetta, aveva orrore di Medea per tanta pietà che le ispiravano i figli, e aveva ripugnanza per Mirra. Ma pure a tutto sapeva dar spiegazione il compatimento e il combattimento umano della sua grande anima.

Santa sincerità! E fu questa che la fece grande.

Perciò la sua figura è bene che sorga in mezzo ad aure più pure, a quelle aure che cercava la Stuarda. Al suo mausoleo di storia e di civiltà converranno tuttavia gli uomini d'animo nobile e di mente eletta.

Bruno Guyon.

Dopo la celebrazione del Boccaccio a Certaldo

Un numero delle feste e un soprannumero

Le feste di Certaldo come ogni cosa di questa terra e tanto più di questa nostra terra fiorentina, hanno avuto i loro critici e i loro ipercritici. Chi ha trovato che i discorsi sono stati troppi (il primo giorno ne furono contati ventidue) e chi ha lamentato che del *Decameron* si sia parlato troppo poco: chi ha voluto gemere sotto la sferza del sole settembrino e chi sotto la fatica del continuo sali-scendi fra il Certaldo scialbato ferroviario e il rosso borgo dominato dal Palazzo del Vicario. Ma in verità si tratta di incontentabili. Ché il benemerito Comitato può dire di aver pensato a tutti i gusti, preparando assai più che parole per la celebrazione centenaria, e facendo sì che di essa rimanga qualche traccia durevole anche a feste finite. Basti ricordare, a prova che non si ebbero soltanto parole parlate o stampate, la parte musicale curata dal professor Bonaventura: e il corteggio storico, atto davvero a suscitare il consenso popolare. Ma un punto singolare della celebrazione che si ricollega con una questione di principio, mi par degno di uno speciale rilievo. Intendo la lettura di una novella del Boccaccio fatta in teatro dal Borsi. Ahimè, i più grandi uomini del passato troppo spesso si adeguano a simboli vuoti di significato anche per coloro che più calorosamente si dispongono a celebrarne la memoria. La conoscenza dell'opera è tutt'altra faccenda. L'esempio di Certaldo è degno di essere preso a modello. E quando nel '21 si celebrerà il sesto centenario della morte di Dante, io vorrei che fosse ricordato. Perché non si coglierebbe quell'occasione per leggere nelle cento città d'Italia «al popolo», badiamo bene, non al pubblico scolastico o di verniciatura intellettuale delle varie *Lecturae Dantis*, taluno fra i Canti della *Commedia* che sembri più adatto, magari vari brani di vari canti scelti con i criteri più opportuni? Giovanni Boccaccio, nella lettura del Borsi, ha ottenuto a Certaldo, diremo secondo la formula dei cronisti teatrali, un successo caldissimo e schietto. La «stima» per l'autore non c'entrava per nulla. I tardi nipoti sembravano assaporare come cosa nuova e delle più gustose le favole di Fra Cipolla e l'alzata d'ingegno di Chichibio: le franche risate rumorose di carattere prettamente locale soverchiavano, com'era giusto, la sobria ilarità degli iniziati. Certo il Borsi possiede qualità particolari che lo designano per l'ufficio delicatissimo ed arduo di lettore-interprete. La sua dizione, sempre meditata, parte da una perfetta comprensione del testo: ottimo fra tutti i punti di partenza. Ma insomma, purché si voglia, di qui al '21, qualche altro insigne lettore lo troveremo e la «celebrazione» di Dante a fatti piuttosto che a parole potrà essere, se così piaccia agli uomini dei Comitati, tradotta da vago disegno in solida realtà. Sarà un'altra benemerenza del Certaldese verso l'Alighieri.

***

Il programma, pure abbondantissimo, dei tre giorni di feste e di celebrazione ha avuto una specie di aggiunta impreveduta di cui già la stampa quotidiana ha dato larga notizia. Anzi per la fretta di lettori che si soffermano piuttosto sui titoli che sul contesto degli articoli dei giornali, questo numero più che un soprannumero è diventato addirittura un supernumero. E mentre da una parte si vocifera senz'altro che siano state ritrovate le ossa di Giovanni Boccaccio, dall'altra si osserva che i volenterosi i quali si occuparono della faccenda — spuntata fra un'adunanza e una lettura — abbiano corso un po' troppo pretendendo di risolvere — fra una lettura e la cena — una questione delle più difficili e complicate che possano presentarsi in questa materia. A tagliar corto credo che meglio di ogni altro argomento possa giovare la pubblicazione del verbale, che lungi dal consacrare la identificazione delle ossa di Giovanni Boccaccio, *si limita a registrare il racconto e le argomentazioni di colui che trovò gli avanzi ossei* e ferma uno stato di fatto, sul quale potrà e dovrà esercitarsi la critica storica ed antropologica.

Eccone il testo preciso

L'anno millenovecentotredici addì sette del mese di settembre in Certaldo. In occasione della celebrazione del VI centenario della nascita di Giovanni Boccaccio. Essendo presenti nella Chiesa dei Santi Michele e Jacopo in Certaldo Alto le Autorità del Comune, i rappresentanti della Società Storica della Valdelsa, della Società Dantesca, e gli Amici dei Monumenti, e più specialmente coloro che hanno apposto la loro firma all'atto presente, si è presentato il M. Rev. Can. Don Alessandro del fu Antonio Pieratti, Proposto pro tempore di Certaldo, il quale nell'atto di sottoporre alla osservazione dei presenti un'urna di cemento, di cui sarà data più sotto descrizione, esponeva quanto appresso:

Nel 1900 procedendo ai restauri della Chiesa per ripristinarla, feci alcuni assaggi per conoscere l'antica disposizione della Chiesa e dei suoi Altari. Dopo aver ritrovato nella loro originaria costruzione i vecchi finestroni, volli accertare quanti fossero i vani affrescati che attestavano dell'esistenza di antichi altari e fra questi ne trovai uno assai alto nel luogo ove oggi è la porta principale della Chiesa. Scavai al disotto nel disfare l'impiantito e trovai che ivi intorno e ai lati dell'Altare erano stati sepolti molti cadaveri. A sinistra della antica porta rinvenni un sepolcreto a volte, murato, contenente un solo scheletro con teschio che levai intatto. Raccolsi questi avanzi e li collocai in una cassetta sostituita oggi dall'urna già ricordata. Ritenni che queste ossa con molta probabilità potessero esser quelle di Giovanni Boccaccio perché:

1° mi aveva colpito l'attenzione lo stemma del Boccaccio esistente allo stesso punto del muro nella parete esterna;

2° alcuni pezzi di marmo rinvenuti sotto l'impiantito a smalto e sopra al sepolcreto mi parvero di materia identica a quelli che si conservano nella casa del Boccaccio e che la tradizione conserva come appartenenti alla sua tomba;

3° trovai tra i resti una piccola medaglia ossidata, oggi disgraziatamente perduta, che portava l'effigie di San Giovanni.

Dopo di che viene sottoposto all'esame dei presenti la cassetta che ha le dimensioni seguenti, lunghezza cm. 45,6, larghezza cm. 24,9, altezza cm. 32, e contiene gli avanzi ossei di cui ha parlato nel suesposto il Rev. Pieratti. Questi però non può escludere che ai detti avanzi ossei non ne siano stati aggiunti per disattenzione altri appartenenti ai cadaveri trovati presso la porta principale.

Procedutosi quindi alla chiusura mediante nastro, spago e sigilli con l'impronta dello stemma comunale, dell'urna ove vengono pure deposti altri piccoli oggetti rinvenuti nel sepolcreto, si è proceduto alla compilazione, in doppio originale, del presente verbale sottoscritto dai presenti.

Dei due originali, uno viene consegnato al M. Rev. Can. Don Pieratti, il quale espressamente dichiara di assumere la custodia dell'urna, l'altro al signor marchese Maurizio Mannucci Sindaco di Certaldo per conservarlo nell'Archivio del Comune.

L'opportunità del provvedimento preso — che Isidoro Del Lungo autorevolmente e insistentemente richiese appoggiato da Pio Rajna — non può esser messa in dubbio da alcuno. Questi avanzi, finalmente messi sotto sigillo, da ben tredici anni aspettavano una custodia legale, da troppo tempo rimanevano esposti alla indiscreta curiosità degli ignari e alla mania collezionistica degli amatori di reliquie anche dubbie. Ma la questione della sepoltura del Boccaccio ha fatto scorrere nei secoli fiumi d'inchiostro e io non ho l'intenzione di aggiungervi il più piccolo rigagnolo. Gioverà soltanto ricordare che l'opinione corrente, quella raccolta dalle guide col *Baedeker* alla testa, che afferma essere stata distrutta la tomba del Boccaccio e i suoi avanzi ossei dispersi dopo il 1783, si fonda essenzialmente sopra un atto di notorietà rogato a Certaldo il 31 ottobre 1825 per stabilire che certi pezzi di marmo poi collocati nella casa del Boccaccio appartengono alla «Lapida» della sua sepoltura, già asportata in erronea applicazione della legge 19 marzo 1783 che vietava l'inumazione nelle chiese. I sette fide-facienti dichiarano pure che da tempo immemorabile si riteneva essere stato il Boccaccio sepolto sotto quella lapide — posta nel mezzo della chiesa dei santi Michele e Jacopo — e che quando fu aperta furono ritrovate *delle ossa, un teschio e un cannone..* nel quale si contenevano *quindici carte di carta pecora*, che nessuno dei presenti poté intendere. Dove siano finite ossa e cartapecore nessuno ha mai saputo. Corsero e corrono tuttora in proposito le più strane leggende. Senonché tale atto di notorietà che a conclusione di oltre cinquanta pagine della sua prosa abbondevolissima di accademico ottocentista stampa il De Poveda nel suo opuscolo *Del Sepolcro di Messer Giovanni Boccaccio* è fortemente contrastato, se non altro per ciò che riguarda la tradizione immemorabile relativa alla sepoltura del Boccaccio, da un passo di certo Zibaldone anteriore per data, nonché all'atto di notorietà, anche alla legge che avrebbe determinato la manomissione della tomba (1783). È stato pubblicato or ora da Domenico Tordi nella prefazione ad un opuscolo che mette in luce alcune notizie dettate nel 1692 dal P. Andrea Arrighi detto il Capranica sulla chiesa dei santi Michele e Jacopo. Dice infatti lo Zibaldone che il Boccaccio *fu sepolto.... nel muro di dentro della facciata della chiesa a mano sinistra* e soggiunge che gli inglesi vanno ad abbracciare il busto e si afferma ne portino via le ossa quando possono, *come se fossero reliquie di un gran santo*. Contro l'opinione del De Poveda e come già aveva sostenuto l'autore delle *Osservazioni sulla tomba del Boccaccio*, che lo stesso De Poveda schiaccia sotto il peso della sua prosa plumbea, qui si riavvicina la tomba propriamente detta al cenotafio. Vero è per altro che le «memorie» dell'Arrighi parlano della «lapide del suo sepolcro di marmo bianco» che «fin in oggi si vede nel pavimento». Perché giova avvertire, per accennare soltanto i termini più importanti di un dibattito non risoluto forse definitivamente neppure dall'atto di notorietà del 1825, che la questione è resa anche più complicata dal monumento che la pietà di Lattanzio Tedaldi «podestà del Comune di Firenze in Certaldo» fece innalzare nella stessa Chiesa al Certaldese nell'anno 1503; cioè centosettantott'anni dopo la sepoltura! Anche questo monumento ebbe le sue peripezie e fino al 1819 andò passeggiando per le pareti della Chiesa.... Ogni volta dunque che si parla della posizione della tomba propriamente detta rispetto al monumento bisogna chiarire a quale delle successive stazioni del cenotafio peregrino ci si vuol riferire!

La Società Storica della Val d'Elsa, che dimostra di esser un po' la Provvidenza di Certaldo, accogliendo quanto si rivolge a lei, non disdegnerà certo di raccogliere anche il modesto verbale per vedere se se ne possa ricavare qualche lume: ora che gli altri lumi sono spenti.

Gaio.

Il discorso di Vincenzo Morello

Vincenzo Morello ha, con quel senso di viva penetrazione che egli porta sempre nell'esame di un'opera letteraria, detto da par suo di Giovanni Boccaccio. Può darsi che non in tutti i suoi giudizi sempre sia possibile convenire; ma è certo che la concezione della personalità del nostro grande novelliere e della sua arte è il frutto di una complessa interpretazione dell'artista come rivelatore di uno stato di coscienza della quale i fattori sono ricercati più addentro che nelle singolari disposizioni dello spirito di lui. Egli pone fine a quella tensione dell'animo che aveva, fino allora, per lo spirito di parte, modificata la natura umana «fino al punto di sopprimere tutti i sentimenti che non servono alla coltura dell'idea». L'eliminazione del fattore politico dalla coscienza estetica, ecco il fatto importante che si produce nella nuova letteratura del trecento; onde una serenità di spirito che concilia nel Certaldese termini che paiono inconciliabili; l'odio per tutto ciò che Dante ama, l'amore per tutto ciò che Dante odia, e nello stesso tempo l'adorazione per il poeta di un mondo che era crollato. Magnificamente osservato; e solo avremmo desiderato che nell'accenno «alla grande rivendicazione e alla grande risurrezione» della fama dell'Esule fiorentino a cui il Certaldese si consacrò con tutte le sue ultime forze, il Morello ci avesse meglio fatto intendere in qual modo incompleto l'autore del *Decameron* poté essere penetrato dello spirito della *Commedia*, e a quali limitazioni soggiacque pure quella «libertà intellettuale, tanto poco facile a riscontrare anche ai nostri tempi, che per vantano in principio l'assoluta discriminazione dei valori estetici dai valori morali».

Una simile discriminazione non è possibile ad ammettersi che nella pura teoria. Nel fatto — e negli interpreti acuti dei valori letterari — essa appare meno rigida di quel che non possa enunciarsi. E nel Morello l'arte del *Decameron* è appunto vista sotto l'influsso della nuova atmosfera morale che si è venuta formando nel trecento. La pittura ch'egli ci fa del borghese pieno di gusto e di compostezza, che vive la vita delicata della società mondana e ne fu maestro — e quale maestro! — per effetto di una qualità sovrana, ch'egli ebbe, «la disciplina degli intimi sentimenti» è piena di vita e piena di verità; ma tale ha potuto riuscire appunto perché i valori morali sono stati tenuti nel debito conto. Onde noi comprendiamo come il Boccaccio abbia potuto dal suo recente critico essere considerato «come il primo e vero e sano instauratore del sentimento umano», nella letteratura dell'amore.

Non libro di corruzione è dunque, secondo il Morello, il *Decameron* come dicono gli scrittori della Chiesa (e come, del resto, pensò, sullo stremo della vita, il Boccaccio stesso nella lettera a Mainardo Cavalcanti) né libro di ribellione, come dicono gli scrittori nemici della Chiesa: ma piuttosto «se di una definizione non si possa fare a meno, un libro di ricostruzione. Ricostruzione della vita sociale con tutti gli elementi essenziali, necessari, della natura umana che il medio evo aveva mortificati o rinnegati: l'amore, principio; la libertà, fine; la gioia, energia operante». Questo concetto è il più originale di tutto il discorso. Voi interpretate la descrizione della peste, non tanto come la descrizione di un'epidemia, quanto come quella di un organismo sociale in dissoluzione: l'esilio nella villa di Poggio Gherardo delle dieci persone «fra le più belle e giovani e forti», perché esse servono alla ricostruzione del nuovo organismo sociale, è la formula della lotta per l'esistenza anticipata di cinque secoli su quella di Darwin. Si conserva e si difende con rimedi che «senza oltrepassare il segno della ragione producono allegrezza e piacere» (sono parole del Boccaccio), con una dottrina, cioè, che ci richiama al sano epicureismo di Lucrezio.

Data questa premessa il mondo del *Decameron* si allarga. È un errore, avverte il Morello, considerarlo nei limiti ristretti di una satira del mondo ecclesiastico; bisogna invece tener presente la varietà dei tipi e dei casi che ivi sono raccolti; uscire dalla cerchia di Firenze, per arrivare ai più lontani luoghi della terra. E ciò che avviene per l'estensione avviene per l'altezza e per la profondità.

Il Morello è lontano dall'immagine che di quello stesso mondo ci aveva dato Francesco De Sanctis, in alcune sue memorabili pagine, che non si rileggono senza essere costretti a riflettere e a consentire. Ciò vale specialmente per l'estensione e per la profondità. L'elemento tragico del *Decameron* non produce, secondo il nostro grande critico, che un'emozione superficiale ed esterna: e il vero regno del Boccaccio è soprattutto la comicità, un carattere che derivava dalla condizione di quella società di cui il Certaldese era il più puro rappresentante. In questo ristretto terreno il Boccaccio è veramente signore, veramente un uomo rappresentativo. Altrove egli è più che un artista, un virtuoso; onde anche la sua prosa, della quale sono dal Morello celebrate senza alcuna restrizione le movenze, la solida costruzione e le più ricche e varie tonalità, non ha per Francesco De Sanctis sempre il medesimo valore; e tanto più essa si contorce e si appesantisce quanto meno è profondo il sentimento che la ispira.

Ma è certo che il Morello ci impedisce, per l'interesse con cui seguiamo la sua parola, di fare queste osservazioni immediatamente. Egli ci avvince col fascino delle sue immagini, con la vivezza con cui la figura del Boccaccio è proiettata dinanzi ai nostri occhi, e con l'acutezza con cui ha colto gli elementi vitali del *Decameron*; del quale alla fine comprendiamo la magnifica forza completamente quando vediamo le grandi forme della letteratura europea tutte dentro il raggio della sua influenza. Siamo messi così nelle condizioni di credere veramente ad un prodigio. E se qualche limitazione possiamo fare, comprendiamo che essa lascia intatto ciò che di vivo e di sano spira dalle immortali pagine. E comprendiamo ancora un'altra cosa: che quantunque il mondo dantesco sia ancor tanto vicino per tempo a quello del *Decameron*, quantunque quello dello *Specchio di vera penitenza* gli sia contemporaneo, tra i due mondi si è scavato veramente l'abisso.

Ion.

Il volume della Società Storica della Val d'Elsa

La *Miscellanea Storica della Valdelsa*, periodico della Società Storica della Valdelsa diretto da Orazio Bacci, si è pubblicata, nell'occasione delle feste secentenarie del Boccaccio, in un grosso fascicolo doppio in cui per le cure di Orazio Bacci stesso un forte manipolo di nuovi studi critici intorno al grande certaldese è stato raccolto con vantaggio che resulterà notevole per la conoscenza dell'opera e dell'arte di lui. Come avverte il Bacci, presentandoli, questi studi dovrebbero in certo qual modo tenere il posto di quel lavoro sulle opere e la vita del novellatore del *Decameron* che la Società della Valdelsa aveva posto a concorso; ma non le riuscì di provocare. Certo, se essi non formano quel libro completo ed organico che ancora attendiamo intorno al Boccaccio, essi offrono materiali spesso nuovi ed importanti, non trascurabili mai, per chi voglia del Boccaccio occuparsi con serietà. Non è qui il caso di porre in discussione, uno per uno, questi studi, alcuni dei quali son frutto di ricerche filologiche difficili e lunghe e rievocano o concludono discussioni dottrinali e letterarie troppo scientificamente specializzate. Limitiamoci a sfogliare il fascicolo. Esso s'apre con uno studio del professore E. Rostagno *Per la storia degli studi boccacceschi*, in cui il dottissimo paleografo studia certi manoscritti della Laurenziana contenenti il testo delle lezioni del Bottari su alcune novelle del Boccaccio e certi inserti riferentisi alla *Istoria del Decamerone* di D. M. Manni. Corrado Ricci consacra un articolo ai *Boccacci di Romagna* dimostrando con documenti che a Ravenna, a Forlimpopoli e in altre parti di Romagna si trovavano dei Boccacci, così che si può pensare che le frequenti visite del Boccaccio in Romagna avesser per scopo, il più delle volte, di visitare i suoi parenti che là si trovavano. Di un parente del Boccaccio, il fratello Jacopo, si occupa, subito dopo, Angiolo Latini, mentre Antonio Zardo rievoca la devota amicizia fraterna di cui furon stretti il Boccaccio ed il Petrarca. Vincenzo Crescini scrive intorno al titolo del primo romanzo boccaccesco, cioè del *Filocolo*, tornando sulla vessata questione delle mutazioni che questo nome ha subito in manoscritti e stampe antiche, ed Aldo Francesco Massèra si occupa di accertare l'identità delle dodici donne che il Boccaccio presenta e decanta, in un suo serventese, come insigni bellezze. Giuseppe Gigli scrive intorno all'interpretazione della *Fiammetta*, affermando che questo romanzo non è che una vendetta che il Boccaccio vuol prendersi, con dileggi e irrisioni, della donna per la quale egli fu pazzo d'amore e che lo ha tradito. Secondo lui, il Boccaccio fece per Maria nella *Fiammetta* ciò che nel *Corbaccio* aveva fatto per la vedova schernitrice, sol che nella *Fiammetta* lo scrittore, giovane ancora, tutto pien del ricordo dell'amata, la irride contenendo le sue ire dentro il bel cerchio d'un racconto affascinante. Intorno al *Corbaccio* ridotto in ottava rima da Lodovico Bartoli parla da par suo Pio Rajna, il quale ha condotto pazienti ricerche intorno a questo Lodovico Bartoli che fu un notaio fiorentino che esercitò le sue funzioni di pubblico ufficiale col Podestà in Val Caprese e si compiacque di atteggiare in una serie di duecentosettantaquattro stanze tutta la materia del *Corbaccio*, senza elevarsi al disopra della generalità dei cantastorie e trasponendo con molta libertà la prosa del novellatore. La versione del *Corbaccio* in «cantare» non dové molto aggiungere alla diffusione dell'immorale opera antifemminina del Certaldese, opera che ebbe di per sé una divulgazione straordinaria e fu esaltata come gran cosa mentre al Boccaccio stesso non riuscì a parer che valesse più d'un fico.

Dopo lo studio del Rajna trova posto uno scritto di Maria Perron-Cabus sul culto del Boccaccio per Dante e poi Michele Barbi pubblica un suo saggio critico, poderoso e insieme finissimo d'analisi, intorno alla seconda redazione del *Trattatello in Laude di Dante*. Ci sembra che il Barbi risolva finalmente la questione dei due testi che si hanno del trattatello del Boccaccio in lode di Dante, l'uno più ampio noto come la *Vita*, l'altro, più breve, chiamato comunemente *Compendio*. Ormai s'è fatto l'accordo dei critici intorno all'autenticità, prima negata, del *Compendio*; ma il Barbi oggi con serrata e penetrante analisi paleografica, filologica e psicologica dimostra che il *Compendio*, non solo è autentico, ma è un miglioramento, un perfezionamento della *Vita*, è un'opera di fronte alla *Vita* «di maggior riflessione e di più ordinata stesura». Nel *Compendio* sono fatte aggiunte opportune come opportune sfrondature, la materia in alcuni luoghi è più ordinata, il pensiero è più coerente e più efficace, il periodo più concluso. Il *Compendio* deve dunque ritenersi il trattato definitivo e non la *Vita* come fin qui s'era creduto. Ci immaginiamo che le ragioni addotte dal Barbi abbiano a parer luminose per tutti. Anche qualche straniero ha contribuito a questo fascicolo boccaccesco della *Miscellanea*. Ecco il valoroso dantista Paget Toynbee che ci offre, in inglese, un lungo, denso e paziente indice degli autori citati dal Boccaccio nel suo *Comento sopra la Commedia*, contributo allo studio delle fonti del *Comento*, compilato sullo stesso piano dell'altro indice simile fatto del *Commento* di Benvenuto da Imola dal Toynbee medesimo.

Per rimaner tra gli stranieri, citiamo ancora Henry Hauvette che rintraccia reminiscenze boccaccesche in una leggenda celebre tratteggiata da Gentile Sermini e G. C. Papp che c'intrattiene della fortuna del Boccaccio in Ungheria. In piena latinità ci riportano invece G. Lidonnici parlando della Lupa e di Polifemo nel *Bucolicon Carmen* e il padre Manni che traduce con cautela e classica eleganza un'ecloga del Boccaccio, la decimaquarta, mentre si ritorna al novellatore con Raffaello Fornaciari che ci dà prova dell'instancabile volontà di perfezione che il Boccaccio nutriva mostrandoci come due sue novelle si migliorino passando dal *Filocolo* al *Decameron* e con Vittorio Cian che ci fa penetrare ancora una volta nell'organismo del *Decameron* stesso.

Pieno di vera importanza è uno scritto del Parodi sul «cursus» nelle opere del Boccaccio. Il Parodi, che già altrove ha combattuto la leggenda della relativa ignoranza del Boccaccio ed ha mostrato in lui, invece, un maraviglioso padre del Rinascimento, scopre, lo si può ben dire, in questo studio e la dimostra con pazienti e sottili esempi tratti dalle epistole latine, la fonte dello stile boccaccesco nell'osservanza della cura del ritmo cui in latino e in volgare il Boccaccio tenne sempre fede. Meno filologico, ma non meno interessante lo scritto postumo di Arturo Graf su alcuni giudizi intorno al Boccaccio dati da Francesco de Sanctis. Il Graf dimostra che il De Sanctis non aveva una diretta e sufficiente conoscenza degli studi già venuti in luce intorno alla vita e alla letteratura medievale per apprezzare il valore del Boccaccio. Pel De Sanctis il *Decameron* è, ad esempio, una vera e propria rivoluzione, repentina, impreparata, è una negazione, una canzonatura del medioevo. Il Graf crede invece, e con buone ragioni, che la novità del *Decameron* non fosse nella materia, nella sostanza; ma soltanto nella forma e nell'arte e questa novità non fosse da parte sua che un rinnovamento, un rifarsi dall'arte dei latini e dei provenzali. Il Boccaccio, almeno in quanto autore del *Decameron*, «è piuttosto effetto che causa, piuttosto conclusione che inizio» e il De Sanctis va corretto in questo suo giudizio, come in altri molti, che tuttavia non diminuiscono il grande valore del critico, il quale guardava, dice il Graf, sempre dall'alto se non sempre da vicino.

Il volume della *Miscellanea* è concluso da altri scritti interessanti ed importanti sui quali non abbiam spazio per insistere. Additiamo quello di Giuseppe Lesca su il Borghini e il *Decameron*, quello di Vittorio Fabiani su due luoghi del Boccaccio ripresentati da un secentista: Ippolito Neri, medico empolese; quello di Eugenio Lazzareschi su un'edizione lucchese del *Decameron*. Giovanni Rosadi ha concesso anche lui alla *Miscellanea* un gustoso studio su il Boccaccio e la Censura e Isidoro Del Lungo, col cui nome ci piace chiudere questa rapida rassegna, ci parla con succosa brevità della novella del Re di Cipri dal 1875 al 1913.

Il discorso d'Isidoro Del Lungo

Non fare una solenne adunanza della Società Dantesca a Certaldo durante la celebrazione centenaria del Boccaccio sarebbe davvero stata un'irriverenza pel primo «espositore» di Dante ed iniziatore del culto della *Commedia*, come sarebbe stata una mancanza d'omaggio pel sommo poeta il quale va riconosciuto e festeggiato non solo in lui medesimo; ma in quanti gli portarono un amore degno di lui. Per questo la Società Dantesca si è adunata a Certaldo e nella patria del poeta del *Decameron* ha fatto parlare uno dei suoi maggiori padri, Isidoro Del Lungo. Il discorso pronunziato dal Del Lungo, discorso densissimo e nobilissimo di forma e di spirito, è già stato per intero pubblicato nei giornali quotidiani; ma è necessario additarlo a chiunque, prima che lo si possa rileggere negli *Atti* della Società, voglia fin da ora attingervi le notizie più precise ed autorevoli intorno ai lavori della benemerita associazione, per la quale il culto di Dante deve sostanziarsi in un accertamento e in una esatta ricostituzione dei testi danteschi. Dei venticinque anni di lavoro della Società, Isidoro Del Lungo ha esposto il metodo e il frutto dopo aver pronunziato nel suo esordio un vivo ed eloquente elogio del Boccaccio dantista. Egli ha parlato del *Bullettino Storico* della Società e della *Lectura Dantis*, ma specialmente dell'edizione critica del *De Vulgari Eloquentia* curata dal Rajna e di quella della *Vita Nuova* curata dal Barbi. Del Barbi ha detto come dalle sue fatiche s'attenda il *Canzoniere* ed è poi passato a parlare del testo antico della *Commedia* e dell'opera che intorno vi va assiduamente proseguendo il Vandelli. I nostri lettori sono al giorno del metodo con cui questi lavori d'edizioni critiche si siano in parte compiuti, e in parte si proseguano; ma il Del Lungo ha voluto a Certaldo mostrare scientificamente, diremmo quasi tecnicamente, la consistenza e le difficoltà dell'impresa cui la Società Dantesca si è posta con amore pari allo studio. Il Del Lungo ha poi promesso che la Società procurerà di pubblicare anche una *Concordanza Dantesca* da servir di complemento a quella del Fay e di proseguire studi intorno alle fonti del sapere di Dante, alle sue teorie letterarie, religiose e retoriche, studi che dovranno servire ad una fondata conoscenza dell'anima e dell'opera del poeta in modo da ottenerla quanto più sia possibile completa. Tutta questa azione della Società Dantesca, ha poi concluso il Del Lungo, se deve mirare ad una finalità lontana non pur letteraria, ma civile, deve però convergere ad un fine che è lontano da noi solo otto anni, la celebrazione del secentenario dantesco che ricorrerà nel 1921. La Società Dantesca dovrà aver pronti per questo «termine sacro» i volumi che sta preparando, monumento duraturo al più italiano degli italiani, come Dante è stato chiamato da Cesare Balbo. Isidoro Del Lungo se lo è augurato e con lui se lo augurano quanti pensano necessario che il culto di Dante abbia una base positiva e che Dante abbia finalmente dei veri editori per la sua opera immortalmente formatrice della nazione. Il discorso del Del Lungo è stato e deve essere più che un augurio, una promessa: una promessa fatta davanti a Giovanni Boccaccio.

Benozzo Gozzoli e Giusto d'Andrea in un'opera quasi ignota

Concediamo una volta tanto al buon Giusto d'Andrea l'onore di essere ricordato a pari con il più illustre de' maestri per i quali lavorò; ciò è lecito a proposito di una delle scampagnate artistiche per le terre di Valdelsa, con cui, quasi in pause di svago e di lavoro leggero, Benozzo variò la monotonia dell'opera di lunga lena che egli eseguiva a San Gimignano.

Dipingevano insieme in Sant'Agostino; Giusto in certi suoi *Ricordi* ritrovati dal Gaye («Carteggio» I, 212) ci dice precisamente che cosa vi fece, e poi racconta: «.... e più anchora en detto tempo lavorai chollui a certaldo al tabernacolo di Giustiziati; dove è un Cristo diposto di croce....». Poco avanti aveva annotato che nel 1458 si era posto per tre anni con Neri di Bicci: poi per un anno mise su bottega da solo, e siamo per conseguenza al 1462. Come le cose probabilmente non gli andavano troppo bene, si rifece garzone con Benozzo a San Gimignano standovi in più volte tre anni. Arriviamo dunque al 1465, data che concorda con quella iscritta da Benozzo nel Coro di Sant'Agostino. E in questi anni dal 1462 al 1465 cade l'esecuzione degli affreschi di Certaldo.

Il tabernacolo dovette fare prestissimo fortuna, diventando miracoloso. Tanto che fu racchiuso, lì a piè del ponte d'Agliena, in una cappella di cui occupa il centro, avendo così una sorte non dissimile, fatte le debite proporzioni, dalla Santa Casa di Loreto e dalla Porziuncola francescana. La cappella fu costruita al massimo nei primi anni del cinquecento: due affreschi sopra i suoi muri, un San Girolamo ed un Angiolo con Tobiolo, anche considerandoli, a causa della loro grossolanità, opera d'un pittore locale e ritardatario, non oltrepassano certo quel limite. Fino a poco tempo fa nella cappella veniva impartita la benedizione ai ragazzi ammalati di tosse: ora è chiusa al culto e sottratta agli sguardi degli studiosi, ma non sufficientemente custodita, dalla ingiustificata diffidenza dei proprietari!

Il tabernacolo apre un gran nicchione a semplice arco nella sua faccia: e due nicchie più piccole laterali, ove sono dipinti un *Martirio di San Sebastiano* ed una *Crocifissione*. La nicchia centrale ha una *Deposizione dalla Croce* a più personaggi nel fondo, i quattro evangelisti nella centina dell'arco e quattro santi negli sguanci. Fuori, nei mezzi pennacchi, l'Angiolo annunziante e la Vergine annunziata. Nella parte postergale, in un tondo, la figura del Salvatore.

Identificati già dal Cavalcaselle gli affreschi portano traccia nelle graffiature e nelle scorticature della imperizia con cui fu tolto il bianco di che eran ricoperti. Ma pur nello stato attuale mostran chiara la diversità delle mani, e sono abbastanza interessanti da un primo punto di vista critico, perché, data la precisa testimonianza di Giusto, possono, con le altre opere sicure di lui a San Gimignano, dare una idea dei suoi modi, e aiutarci a rintracciarli in altre opere eseguite col maestro, come in quelle di Santa Chiara a Castelfiorentino condotte anch'esse negli stessi anni. E a grado a grado potremmo con simili ricerche spogliare le opere di Benozzo di tutte quelle parti scadenti che troppe volte vi si riscontrano, e troppe volte ne aggravano la snodata briosa linea di sviluppo.

Del tabernacolo di Certaldo Benozzo dette sicuramente il disegno. Eseguì certo il *Martirio di San Sebastiano*, tra' tanti suoi un de' migliori. Non sicuro di costruzione il nudo del Santo: ed è la modellatura de' nudi una delle costanti debolezze del Nostro. Ma di lineatura snella e corriva nella felicità lesta del concepimento, è il saettatore di destra, non immemore delle cadenze ghibertiane tra cui Benozzo aveva compiuta la sua prima educazione, o delle gentilezze del Pesellino al quale egli spesso guardò. Del maestro dovrebbe essere anche la fattura dell'*Annunciazione* all'esterno dell'arco, con l'Angelo che sembra avere abbandonato or ora la congrega adorante di Palazzo Riccardi, con la Vergine che chinandosi e crociando il petto delle sue braccia, accetta con tanta commozione e volontà sottomessa l'annunzio ed il carico divino.

Nella composizione principale appaiono di Benozzo gli evangelisti e i santi degli sguanci, per la quasi totalità: il Sant'Antonio abate in ispecie, con quella curiosa contraddizione che Benozzo deriva in alcune figure dall'Angelico, tra lo spazio relativamente esteso che egli fa loro occupare nella superficie del dipinto, e la scarsa costruzione di volumi che, pur affannandosi, sola raggiunge. La deposizione è architettata ne' modi del frate: limpida nella distribuzione dei personaggi, equivalente, in ogni sua parte, di pieni e di vuoti, esattamente equilibrata di masse sull'asse centrale segnato dall'asta della Croce, con una preponderante gravitazione di pesi verso il basso. Benché le virtù prospettiche fossero da un pezzo guadagnate in Toscana alla tecnica della pittura, Benozzo continua a comporre in successione spaziale semplice, senza sintesi in profondità di piani. Non si grava di inutili fatiche di ricerca. Non ne vale la pena. Il lavoro deve esser merce campagnola, misurata la qualità sul prezzo. I disegni di preparazione portan via tempo assai, che il giorno è meglio impiegato ad una fattura sollecita, e la sera in qualche modo più allegro. Conviene più frugare nella memoria o sfogliare un libretto di appunti, disegnare alla brava e far colorire dai discepoli.

Di Giusto infatti è in gran parte l'esecuzione di questo affresco, sua la decorazione a teste chiuse in girari come quelle che dice aver fatte nei bottacci di Sant'Agostino, sua tutta la parte inferiore, con la Madonna, le Marie, gli accoliti suoi i due che sulle scale calano il Cristo morto: riman dubbio per gli angeli che si approssimano alla razza fine solita del maestro, e per il *Corpo di Gesù*, che pur grossolano, ha qualità di modellatura non diversissime da quelle di Benozzo. Questi si accontentò di alcune figure secondarie: il *San Giovanni* che è certo suo nella fattura sottile e nel profilo, sfuggente verso il basso, della testa inclinata, così vicino a tante figure dell'Angelico; i due assistenti che reggon le tanaglie e i chiodi, floridi nella colorazione gaudiosa, e d'una pura sorgente di luce negli occhi.

Questi sovrattutto egli ha accarezzato di una fattura accurata: li ha desunti nella prima ideazione intima da alcuni delle tavole dell'Angelico alla Galleria delle Belle Arti, quella della *Compagnia del Tempio* o l'altra di *Santa Trinita*. Ma non ha potuto non indulgere a quella vena di novellatore episodico che egli porta in sé, alimentata da un'amorevolezza sempre vigile sulle piccole cose meravigliose che ornano, segnano, ombrano la faccia della terra; per la quale sembra che le animule dei suoi personaggi risalgano e si affaccino allo spiraglio dei loro occhi chiari per curiosare sul mondo; dimentico che il Beato quegli occhi chiari li aveva loro donati, perché ne facessero specchio del cielo.

E i due accoliti benozziani, non son più occupati da quel dolore luminoso che il Beato fa loro portare splendente sulla fronte come una stella, ma sembrano incuriositi e conquisi solo dalla piccola vicenda di sorreggere e mostrarsi l'un l'altro gli strumenti del martirio. E in quel ricettacolo sperso ci vengono incontro, all'improvviso, insieme con il saettatore e l'annunziante, come vecchie amicizie.

È come se qualche volta in un luogo ove meno ci si aspettava, in un paesetto ove andammo per affari, in una campagna ove visitavamo un amico, in una città lontana ove eravamo per noia, a un tratto ci scoppia accanto da un'orchestrina, da un pianoforte, magari da un fonografo, una canzonetta di qualche anno avanti, un'aria risaputa che avevamo creduto, senza pericoli, aver lasciata dietro di noi. Sorridiamo per questa assidua persecuzione. Ma la melodia in fondo si involge e si disvolge per le sue volute con grazia molta, i ricordi che risuscita e trascina nelle sue onde ci tornano dolci, il contatto impensato acquista fresca novità nella solitudine; e noi finiamo col rigare il nostro sorriso di una accorata simpatia, col non essere niente affatto displacenti dell'incontro: col non dimenticarcene più.

LUIGI DAMI.

La riunione degli Amici dei Monumenti

Gli Amici dei monumenti, convenuti a Certaldo per portare anche essi il loro tributo d'onoranza a Giovanni Boccaccio, furono ospitati con benigna gentilezza nel Palazzo del Vicariato dalla Società Storica Valdelsana. La quale li accolse nella sala medesima ove essa teneva seduta; e una volta terminati i propri lavori, riconoscendo per bocca del suo presidente Orazio Bacci la affinità di origine e la colleganza di opera con gli «Amici», volle confortarli della sua adesione tangibile assistendo a sua volta alla loro riunione.

Il nostro direttore, presiedendo l'adunanza nella sua qualità di Rettore della Brigata fiorentina, parlò per chiarire gli scopi di questo convegno amichevole, al quale erano state invitate tutte le Brigate toscane e alcune d'altre regioni.

Constatò, non troppo allegramente, come negli ultimi tempi l'opera delle Brigate si fosse allentata di lena, e si fosse disciolta nel nulla quella ombra di federazione toscana che era sembrato un giorno volesse coordinare e stringere in un fascio di maggiore aderenza direttiva e di più grandi possibilità pratiche, le associazioni d'Amici che vivevano per le varie città, solitarie e discoste.

Affermata la necessità di ristabilire questo contatto proficuo; esteso anzi il disegno, per un avvenire non precisabile ora, ad una federazione non più toscana ma nazionale; il presidente disse che il convegno attuale doveva sodisfare ad un primo elementare bisogno: quello di operare un censimento delle Brigate superstiti, di saggiarne la vitalità e il valore. Richiamò l'esempio di gruppi consimili all'estero, de' quali, se è vano invidiare i resultati, troppo più ricchi di noi come sono, occorre emulare e superare l'ardore. Accennò ai vari modi utili per rafforzare le nostre compagini un po' rilasciate, non ultimo quello di ammettere tra gli Amici anche le Amiche.

Giulio Caprin, caldo d'amor di patria e d'amore per la terra nativa, che per lui dolorosamente son due cose diverse, propose acclamatissimo di favorire il sorgere di Brigate d'Amici anche nelle regioni di oltre confine ove permangono monumenti insigni d'arte italiana; i quali, troppo spesso, divenendo simbolo di idealità e competizioni politiche, sono non solo trascurati ma offesi. Coopereranno queste Brigate, egli disse, a protrarre più in là dei confini politici i confini spirituali d'Italia, e a creare nuclei d'italianità resistente là dove si cerca con ogni mezzo di sopraffarla. La proposta fu a gran cuore accettata dal presidente che s'impegnò di avviarne l'attuazione.

Una lettera di Angelo Dall'Oca Bianca di cui fu data comunicazione offrì il modo agli Amici dei monumenti di palesare il loro pensiero sulla questione di Piazza delle Erbe a Verona, espresso in questo ordine del giorno, approvato per acclamazione:

«Gli Amici dei monumenti riuniti a Convegno in Certaldo nella occasione delle feste parentali di Giovanni Boccaccio;

«persuasi che neppure col pretesto di innalzare a maggior gloria delle nostre città edifici di carattere artistico, si debbano né distruggere né menomare le antiche bellezze conchiuse già nel ritmo della loro vita secolare;

«fan voti che le autorità tutorie vogliano e sappiano impedire il danno minacciato alla continuità espressiva di Piazza delle Erbe di Verona, avendo esse nel caso attuale i poteri validi ad esercitare il loro ufficio che è anche il loro dovere».

Orazio Bacci ed il proposto don Pieratti ricordarono agli Amici dei monumenti l'esistenza di un'opera gozzoliana, nota, anche agli storici dell'arte, più di nome che di fatto, e ne proposero la visita per il pomeriggio. La proposta accettata, si sciolse la riunione.

La giornata si chiuse dunque con la gita, a non dei soli Amici ma di quanti più illustri uomini erano adunati in Certaldo, al Tabernacolo de' Giustiziati, di cui si parla diffusamente più su. Ma visitando il Palazzo del Vicariato, rianimato recentemente da un buon restauro, gli Amici ebbero prima comodità di esaminare i tanti affreschi del Palazzo medesimo (in specie la Madonna di Pier Francesco Fiorentino e un affresco ghirlandaiesco del 1490) e di ammirare i superbi stemmi vicariali in terra cotta robbiana che numerosissimi ornano il cortile e la facciata. Sono generalmente rigorose ghirlande di frutti e fiori che secondo il modo robbiano chiudono l'arme. Tra molti uno solo ricorderemo: quello del vicario Giovacchino Guasconi datato 1498-99. Un putto che regge contro il petto la cartella, e del quale è visibile solo la testa, ci richiama strettamente all'opera di Andrea stesso.

Dobbiamo qui rilevare che questi stemmi sono il bersaglio continuo dei ladri: non meno di una diecina sono stati rubati negli ultimi anni. Speriamo bene per gli altri! Gli Amici richiamano l'attenzione delle autorità su questo costante pericolo.

Un'altra squisita opera robbiana fu ammirata nella Chiesa de' Santi Michele e Jacopo: un tabernacoletto modellato con poche varianti su quello di Desiderio a San Lorenzo a Firenze, che porta il nome di Lodovico Pucci vicario, e la data 1499-1500. E anche questo è ben vicino alla fattura di Andrea della Robbia.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Il XXIV Congresso Nazionale della "Dante Alighieri"

Mi domanda il *Marzocco* anche quest'anno una mia impressione sul XXIV Congresso della «Dante Alighieri», ed io mi ingegnerò di esprimerla fin d'oggi, appena sciolto il Congresso; sicché sarà proprio né più né meno che un'impressione.

Dico subito che essa è assai buona, non solo per la fraterna ospitalità con cui i congressisti furono accolti dall'operoso Comitato di Pallanza e per la simpatia dimostrata dalle gentili popolazioni verbanesi, ma pel numero considerevole dei delegati e soci intervenuti, che mi si dice hanno raggiunto i cinquecento, ma soprattutto per la concordia che ha finito per prevalere sempre, nonostante la vivacità di alcune discussioni, e pel carattere pratico, che da taluno fu detto fin troppo burocratico, di tutte le discussioni; le quali non si sono svolte su soggetti futili o troppo logori, se si eccettui l'argomento delle pubblicazioni sociali, che non è certo argomento nuovo, ma che ha ancora la virtù di suscitare l'interesse dei congressi della «Dante». A Pallanza è stato confermato il proposito che la Società non s'imbarchi in rischiose imprese editoriali, e si è riconosciuto che l'azione personale dei soci, più che la diffusione di pubblicazioni costose e che è difficile far circolare al di fuori dell'ambiente sociale, è la più valida per ingrossare le file di quella milizia nazionale che è la Società Dante Alighieri. Fu, a questo proposito, osservato che se ognuno dei circa 60,000 soci attuali si facesse un obbligo morale di procurare entro l'anno solo un nuovo socio, e così d'anno in anno, in men di un lustro i militi della «Dante» sarebbero circa due milioni: un formidabile esercito! Il Congresso votò una raccomandazione al Consiglio Centrale di premiare, nel modo che crederà più opportuno, quei soci che ne procureranno almeno 25 o 50.

Varie questioni importanti furono dibattute, sia che fossero all'ordine del giorno, sia che scaturissero dalla discussione della relazione del Consiglio Centrale: ricorderò la mozione di Enrico Corradini perché il Parlamento italiano approvi una legge intesa a disciplinare le diciture delle insegne, visto che a ciò è riuscita inefficace l'azione delle autorità municipali. Il Corradini, con parola efficacissima, dimostrò la gravità della questione e la necessità dell'intervento dello Stato per sanare un fenomeno di quella *debilitazione etnica*, la quale è malattia che accenna a migliorare, ma che bisogna combattere in tutte le sue manifestazioni.

Una delle caratteristiche più salienti del Congresso di Pallanza fu l'intervento e l'azione del rappresentante dei sottocomitati studenteschi. Interessò vivamente la relazione su questi sottocomitati, che vanno moltiplicandosi e consolidandosi, e sui mezzi per disciplinare la loro azione, la quale potrebbe trasmodare o deviare, e soprattutto per assicurarne la proficua continuità; giacché queste organizzazioni studentesche, nel variare annualmente degli elementi che le compongono, perché cessa in essi la qualità di studenti, corron rischio di sciogliersi o addormentarsi. Il Congresso ha raccomandato al Consiglio Centrale di creare nel suo seno un organo permanente a cui sia affidata la cura dello sviluppo e della disciplina dei sottocomitati studenteschi.

Lo stato delle cose a Malta nei riguardi della italianità fu oggetto di interessanti relazioni per parte dei delegati Siragusa e Colocci, e sebbene si sia constatato, con viva soddisfazione, che le disposizioni del governo inglese sembrano essere divenute favorevoli all'uso della lingua italiana, anzi, traendo profitto da tali disposizioni, il Congresso ha raccomandato al Consiglio Centrale di promuovere l'istituzione di una scuola media italiana nell'isola tradizionalmente italiana.

Ma il Congresso di Pallanza dette prova di molto tatto e buon senso politico di fronte ai recenti fatti di Trieste, i quali potevan dar luogo a discussioni burrascose e pericolose, nell'attuale momento politico, giacché, udita dal presidente del Comitato di Varese la lettura e un sobrio svolgimento di un ordine del giorno, votava con plausi fragorosi, ma senza nessuna discussione, la mozione con cui si è affermato «che il rispetto dovuto al cittadino italiano e l'equo apprezzamento del buon diritto dell'italianità, debbon prevalere d'ora in avanti su preconcetti dannosi a coloro stessi che li alimentano, togliendo che possano ripetersi fatti come quelli che hanno di recente commosso la pubblica opinione italiana».

L'ultima parte del Congresso fu destinata a trattare delle scuole italiane all'estero con una certa larghezza consentita dal presidente per la importanza dell'argomento; tale discussione fu in qualche momento eccessivamente vivace, per esser venute a contrasto, forse oltre le intenzioni dei contendenti, le diverse e contrarie tendenze che sussistono in seno alla Società; ma i propositi di concordia da cui vennero animati i congressisti, prevalsero a segno che una mozione conciliativa, accettata dal Consiglio Centrale, fu approvata alla unanimità.

Sul principio i congressisti furono impressionati dalle notizie ricevute sulle condizioni finanziarie della Società, avendo udito che di fronte a urgenti bisogni il Consiglio Centrale aveva dovuto ricorrere al fondo di riserva, non, com'era stato detto, al patrimonio intangibile; ma una signora, che è un'operosa propagandista della «Dante», per dissipare, disse, la penosa impressione, si alzò ad annunziare che una famiglia amica della «Dante» offrirebbe una cospicua somma «sotto certe condizioni» che non potevano essere rivelate per ora, ma lo sarebbero prima del venturo aprile: pare che si tratti di tre o quattro milioni, i quali per ora sarebbero in America. La forma di tale inaspettata comunicazione fece sì che dal Congresso, malgrado l'alta considerazione in cui è tenuta la benemerita socia, fu accolta con beneficio d'inventario, e per rinvigorire, in questi momenti in cui più ferve la battaglia su tutta la linea, l'erario sociale, fu deliberata una sottoscrizione straordinaria, per la quale si sono già raccolte alcune diecine di migliaia di lire; sicché non ci sarà bisogno, perché la sottoscrizione dia cospicui risultati, che si bastonino oltre confine studenti italiani, come disse il venerando Eccher, memore dei buoni effetti finanziari, per il bilancio sociale, delle legnate di Innsbruck.

Sebbene, più volte, sia stato espresso il desiderio di un maggiore rinnovamento annuo del Consiglio Centrale, il Congresso rielesse tutti i consiglieri uscenti, tranne uno che aveva dichiarato di non voler tornare nel Consiglio; sicché devesi supporre che la grande maggioranza dei soci sia contenta del governo sociale.

Insomma il Congresso che si è svolto sulle ridenti sponde del Verbano, è stato un buon congresso, malgrado qualche momentaneo addensamento di nubi e qualche scoppio di fulmine, o scarica di grandine, proprio come è accaduto del tempo, che in qualche momento ha minacciato di compromettere le feste e le gite, ma finalmente dentro e fuori il teatro sociale il sereno ha trionfato, e se da una parte possono rendersi grazie a Giove Pluvio, del buon successo del Congresso devesi attribuire il merito principale al Giove della «Dante», il presidente Boselli, che a Pallanza s'è dimostrato più che mai vigoroso, alacre, pronto, animato da un giovanile entusiasmo nel capitanare e condurre, speriamo, a nuove vittorie, con i milioni americani o senza, quell'esercito in perenne stato di guerra che è la «Dante Alighieri».

Pallanza, 4 settembre.

Piero Barbèra.

IL FUOCO DEL BIVACCO

Il bivacco, il vero bivacco, è quello di montagna. Accovacciati lassù, a mezz'aria, tra l'abisso e la vetta, a ridosso di una rupe o di un muretto di pietre costruito a fatica tra il sordo ansimare della stanchezza e il pesante torpore del sonno; e il vento e la tormenta vi sferzano il viso e le membra e vi strappano a folate, dalle fibre e dai nervi, la fatica e il malessere, come la nebbia fumosa dalle cime.

L'animo è sospeso anch'esso tra la nostra volontà e una volontà nemica che non si sa definire ma che si indovina tutto intorno e ci attira verso il vuoto, ma verso un vuoto misterioso del pensiero e dei sensi.

E non si hanno più sguardi per la fiamma, zampillata di scintille, del focolare, sferzato dai risucchi del vento.

I nostri sensi sono ora dischiusi e protesi verso ciò che è lontano e vasto, verso la valle che sfugge disotto o forse verso il cielo, divenuto ad un tratto limpido e stellato, o verso le vorticose nuvole fuggiasche o verso il pulviscolo diacciato della tormenta che fischia e crivella di innumerevoli aghi candidissimi il grigiore dell'aria, balenato tutto intorno dal singhiozzare della fiamma.

La notte alpina allora ci dà un senso nuovo della vita: il senso della sua continua discontinuità.

La nostra vita la sentiamo continuamente sospesa all'attimo che passa e sicuramente ripresa al volo dell'attimo che segue, come in un pericoloso giuoco di acrobati del trapezio.

Ogni palpito del nostro cuore ci par serrato e dischiuso, volta per volta, dalla morsa di un destino implacabile che ci uccida e ci faccia rivivere, attimo per attimo.

E ci sentiamo veramente vivere non solo perché ci sappiamo immersi nel pericolo, come in un ossigeno vitale, ma perché ci ritroviamo in contatto immediato con un che di diverso da noi — e tuttavia di identico — che non sappiamo definire, ma volentieri diciamo *natura*; pur sapendo che questo nome nulla chiarisce alla nostra intuizione ansiosa, ma serve poco più che ad ormeggiare il nostro smarrimento al provvido anello della sapienza tradizionale.

La luce del giorno e la gioia dell'arduo cammino, mentre i nostri piedi scandivano faticosamente il ritmo dei gradini di ghiaccio o le braccia ci issavano sveltamente, di roccia in roccia, ci avevano quasi chiuso in noi stessi. Mentre ora l'oscurità notturna e l'anelante riposo del bivacco fanno sì che il nostro spirito si apra e palpiti di luce: come il lumicino che, tremolante e sfaccolato di giorno, si fa stellare nell'oscurità.

Ci sentiamo effusi tutt'intorno; e l'effusione è amore. Il nostro spirito ama, in quell'ora, e chiama, ciò che ama, *natura*. È un semplice nome, un che di puramente musicale, come il nome della donna amata, un *diapason* che accorda i nostri sensi e nulla più. E non è questa una pura e banale immagine letteraria.

***

Vi hanno armonie elementari dello spirito che i filosofi hanno trascurato di analizzare, ma che i poeti hanno saputo cogliere nel loro insieme, senza tuttavia scinderle dal tumulto, apparentemente inestricabile, della vita dei sentimenti e dei pre-sentimenti.

Così il poeta ha sempre accomunato, in una sola estasi lirica, la donna e la natura; le ha sempre amate di un amore della stessa tempra. Ed è uno dei cardini dell'animo virile che la natura sia sentita come femminile e che la donna sia intuita, sostanzialmente, come natura.

Lo scolastico, poeta, a suo modo, del mondo, aveva orrore della natura, vuota di divinità: ma discuteva anche se la donna, creatura del diavolo, potesse veramente avere un'anima incorruttibile ed immortale come l'uomo. E da questo dispregio piuttosto poetico — d'una poesia barbaramente mistica — che religioso, si può passare al corteggiamento del Petrarca e dei seguaci, che resero tanto sospirosamente letterarie e la natura e la donna. I giuochi di parole su Laura, sono qualche cosa di più che preziosità e curiosità letterarie: sono una rivelazione, banalmente inconsapevole, di una verità eterna. *Laura* e *l'aura* sono tutt'uno, sono l'espressione più fastidiosa, può darsi, ma non per questo meno importante, di quel simbolo che non ha parola nelle nostre lingue occidentali e che accomuna, in uno stesso amore estetico, sensuale e agonistico, la natura e la donna. Citeremo, dopo ciò, altri poeti, dal Rousseau al D'Annunzio, dal Novalis allo stesso von Kleist? Citeremo ancora l'inimicizia sensualmente avida che sentì verso la natura e verso la donna lo Schopenhauer o ricorderemo il disperato amore di figliastro del Leopardi verso la donna e la natura, matrigne ambedue? È inutile: la natura-Penthesilea o la natura-Julie, analizzate sia pure in brevi tratti, non ci direbbero nulla di più e di diverso da quello che abbiamo potuto osservare: che quel duplice simbolo è eterno, che è un'armonia indistruttibile nell'animo d'ogni poeta.

***

E l'uomo moderno, l'uomo d'oggi, prepara forse un nuovo poeta che darà un giorno l'espressione non peritura del nuovo amore.

Che l'eterno duplice simbolo senza parola si debba incarnare di già sotto una nuova forma di poesia, non credo si possa dubitare.

Pensate, ad esempio, quanto sia lontano da noi l'amore-rêverie. *La nature-Julie* e *la Julie-nature* le comprendiamo così poco come la natura-panorama, a base di effetti di luce e di armonie di linee: sono una oleografia del sentimento!... Lo stesso amore ferino del D'Annunzio non è più l'amore dei giovani nuovi;

e la frusta del Nietzsche comincia ad essere troppo spesso dimenticata in casa, come un oggetto fuori di moda. In qual modo noi si ami la donna o almeno quel tipo di donna che immaginiamo come più moderno e che, come tale, imponga necessariamente di sè il nostro spirito e i nostri sensi, certo non sappiamo dire. Lo sentiamo vagamente e non abbiamo ancora, per esprimerlo, le parole della poesia: le sole capaci di fissare, in un ritmo durabile, le vaghe e sparse risonanze del nuovo motivo che già si agita in noi.

Ma ci può illuminare, su questo, l'amore nuovo che sentiamo per la natura: perchè l'amore della natura sta più nell'azione immediata che nel sentimento mediatore e però è più facile valutarlo con lo strumento del pensiero.

Ora l'uomo, risalendo dalla pianura, amore del settecento, e dai monti selvosi, amore dei romantici, verso i ghiacciai e verso le guglie alpine, acconsentendo a lottare con la natura non più nemica, nè compagna, nè fata, nè mistero, ma antagonista, ha riacceso in sè stesso quel senso del dramma dell'universo che domina, oscuramente, l'animo dell'uomo primitivo.

La marea dell'umanità rimonta lentamente verso le cime che prime il mare abbandonò, nei giorni prenatali della terra; risale verso la culla delle stirpi umane, verso le cime delle prime vite, delle prime potenze umane, dei primi drammi, forse anche dei primi miti.

L'uomo, si direbbe, ha voluto restituire alla natura quella forza di dominio che la civiltà scientifica le aveva a poco a poco ritolta domandola, ammansandola, blandendola in mille modi: con gli argini e coi parafulmini, con le case e con le strade, con le turbine e coi motori.

Ha voluto rifarsi, per altra via, alla lotta rude, elementare, quotidiana con la sua oscura potenza, ed è andato a tentarla dove era ancora libera, vergine e restia a servire. Ne ha fatto risorgere, fuori degli esperimenti e delle formule, tutta l'aspra femminilità, dopo averne tollerato l'intrusione nel campo più alto dell'intelligenza: quello della stessa filosofia. La natura-evoluzione alla Spencer era una natura femminista, meglio ancora, una natura suffragetta che invadeva il campo virile della ragione. Dunque precorreva anch'essa, per l'eterna armonia della poesia umana, la suffragetta moderna e proprio nella stessa terra del militarismo femminile. Ed era altrettanto naturale che l'idealismo nuovo, prima ancora che scacciata la natura dal regno della ragione, pensasse a farne, per altra via, una vergine nuova, liberandola, ricollocandola nel suo elemento originario: l'azione bruta, la lotta, l'ardore agonistico.

L'alpinismo cosa moderna, chi sappia intenderlo non nei suoi aspetti quotidiani e transitori, è questo, semplicemente; e null'altro.

E non vi pare che noi si cerchi anche un tipo nuovo di donna, un tipo rupestre — *mulier rupestris* — un tipo di donna d'azione ma che non sarà più, mai più, quello pensato dalla poesia e dal dramma nordico del secolo passato? Noi cerchiamo la natura, la vergine intatta, dove più si agita, si avvolge e si sconvolge: nel precipitar dei torrenti, nel crosciare delle valanghe, nel lento avvallare dei ghiacciai, nella volubile vicenda delle nebbie e delle nuvole.

Ma anche in amore, noi che non sentiamo più nè la *rêverie* dell'Ermitage nè la passione misteriosa dei romantici, noi andiamo continuamente incontro, con una gioia tormentosa, senza spavalderia e senza timore, al dramma che sorprende di momento in momento: alla pietra mossa che travolge, alla corda lisa che abbandona nel vuoto, al grumo di neve che si fa valanga e sospinge fatalmente giù per la china. Ma vogliamo anche conquistare una vetta e alle ripulse o all'abbandono rispondiamo con un atto di virilità che è insieme un gesto di devozione: accendendo il fuoco del bivacco che vuol dire attesa e difesa o volontà di riconquista e appare tuttavia quasi offerta votiva.

Vi sono uomini — chiunque di noi ne ha conosciuti — che sanno vivere col cuore perpetuamente serrato nella morsa del pericolo e che tuttavia pulsa ancora eroicamente. E vi è un tipo di donna che corrisponde loro e che sola è capace di intenderli — e nell'intenderli più che nell'amare starà certo il nuovo amore il venturo. È il tipo della donna che sta, anche essa, perpetuamente sospesa tra due abissi: quello della cinica dispersione sensuale di sè medesima e quello dell'acre volontà di indipendenza personale rabbiosamente aggrappata ad una intelligenza orgogliosa ma fatalmente vuota di vera creazione. È un tipo di donna che può ancora mentire freddamente all'uomo e affascinarlo e toglierpli ogni energia, nello stesso modo che la natura insidia e tradisce l'audace che la domina, ma che non saprebbe più mentire a se stessa, fingendosi una ricchezza di sentimento che non possiede o mascherando di passione la sua avidità sensuale o magari ostendando un cinismo di maniera. L'amore di una donna siffatta non è davvero l'amore letificante e consolatore dei deboli e degli uomini nati vecchi; bensì l'amore fortificatore dei giovani e dei forti. E l'uomo nuovo lo vuole perchè ha riconosciuto finalmente che il suo fato è la solitudine spirituale: poichè si vive sempre tutt'al più accanto all'anima altrui, non mai nell'anima altrui; soprattutto poi nell'anima della donna.

L'uomo moderno, l'uomo che non teme gli abissi, non si aspetta nulla dalla donna, come il solitario del bivacco alpino non conta affatto sulla clemenza della natura. Egli non chiuderebbe mai il suo cuore in una capanna a farvi da focolare e da lume, mentre lo lascia volentieri bruciare sull'orlo del precipizio: dove la inquietudine della donna moderna ne tiene desta, a sferzate, la fiamma, come il vento il fuoco del bivacco.

Non affida alla donna la propria felicità, ideale banale e non virile, ma le offre la propria forza da tentare, da curvare, da torcere, come una lama di buono acciaio. Egli vuol essere, nella donna e per la donna, sicuro di sè. L'uomo moderno ha finalmente orrore della donna che non gli possa dare altro che gioie e dolori mediocri. Accetta, come donata la gioia mediocre, ma la sua vita strenua non può tollerare un dolore comune e volgare. Egli ama per sapersi forte, non per sentirsi felice. Ama per lottare, soprattutto con se stesso; ama perchè l'amore lo aiuti a serbarsi uomo, a riconoscersi sempre più uomo.

* * *

Questi pensieri, sparsi e vani, come un lieve fumo di tormenta sperduto su di una cresta in una giornata di sole, avrebbero un pregio assai meschino e troppo personale se non fossero avvalorati dall'esperienza, se non fossero un frammento di vita vissuta. Sono pensieri che debbono necessariamente venire in mente ad un solitario che, da venti giorni, accampa a Tendopoli, ai piedi del Monte Bianco, tra i giovani sucaini d'Italia. Vi ha di essi un nucleo — quello dei più forti e dei più audaci — che li intenderà. Un nucleo di pochi, come è sempre di tutte le aristocrazie, i quali sanno che la vita da pionieri che si conduce al campo tra una ascensione e l'altra, più ancora che l'instauramento di un nuovo metodo di vita alpina e di romitaggio operoso e audace, è certamente l'indizio di uno stato d'animo nuovo che lentamente si va formando tra i veri giovani, tra gli uomini veramente nuovi del mondo contemporaneo. E si potrà anche sorriderne, ma noi continueremo a tenere acceso il fuoco del nostro bivacco.

Fausto Torrefranca.

Alla ricerca dell'anima femminile

l'ant'è le « intellettuali », anche quando non del tutto femministe, negano ogni differenza tra l'anima femminile e l'anima maschile. — Confondete — esse dicono — un difetto, che fu od è effetto di certe condizioni di vita, con una particolarità del sentire; confondete la debolezza quale si manifesta nella passione d'amore con una qualità di natura o disposizione d'indole. Perchè nelle poetesse più famose scorgete la donna? Per quel che il Carducci scriveva d'una di esse, a cui la nuova storia ha testè tolto la dignità di gentildonna e riferita l'indegnità di una Manon Lescaut: « Sola delle poetesse del cinquecento diè rime contortevoli Gaspara Stampa perchè rimase donna, debole donna, anche in poesia ». La debolezza: ecco il merito per voi: ecco il carattere! Infatti fu debole Saffo come Eloisa; fu debole sin Vittoria Colonna. —

Nè le intellettuali van più oltre; non giungono a considerare se corran anche differenze tra la debolezza femminile e la maschile. E tirano a concludere: — La donna non è e non deve essere ritenuta intellettualmente inferiore all'uomo. Or se nel sentire ella dissomigliasse in qualche grado o modo dall'uomo, il pensiero di lei resterebbe segnato di quei gradi o contaminato di quei modi, che sarebbero presi per indizi di inferiorità intellettuale. —

È un bel ragionamento. Al quale, per compiacimento grazioso, se ne potrebbe accompagnare, non meno bello, un altro: — Normale, la donna è non debole: è forte; sì che domina l'uomo con l'amore. Ma uno degli elementi dell'amore è lo spirito. E se lo spirito si riflette nel pensiero e divien pensiero, pur nel pensiero la donna è superiore all'uomo. —

Ebbene, no; nè pur questo appagherebbe: non vogliono la superiorità; vogliono il pareggiamento.

* * *

Edmondo Thiaudière è un vecchio e solitario filosofo, autore di libri sconosciuti in Italia e poco letti, credo, in Francia, benchè uno gliel premiasse l'Académie e benchè contengano di gran verità. Fra le riflessioni religiose e morali che egli raccolse col nome di *Notes d'un pessimiste* ricorrono non pochi pensieri meritevoli della sua stessa designazione: « Une pensée juste, lumineuse et profonde n'est qu'une indication, mais définitive; quelque chose comme un éclair cristallisé ».

E una riflessione del vero mi par questa: « Des pensées, surtout quand elles sont imprégnées de sentiment, c'est l'âme même du penseur avec ses fluctuations ».

L'anima del pensatore che senta si può dunque rintracciare nelle riflessioni filosofiche e religiose, nelle opinioni letterarie, artistiche, politiche, morali? Una pensatrice meglio di qualsiasi poetessa o romanziera potrebbe dunque rivelarci l'anima femminile?

* * *

Eva Papleux-Zanardelli fu belga, discendente nobile e pura di quella razza vallona che — come dice la prefazione a *Quelques pensées philosophiques et littéraires*, opuscolo postumo — ha per prime doti la fine penetrazione, la vivacità dello spirito e una sincerità quasi ingenua.

Penetrazione. Per esempio: « Si muore tante volte quante volte si perde uno di coloro che si amano ». — « Talora mi piacque figurarmi con uno sforzo immaginativo quale sarebbe la sorte dell'umanità se nel suo cammino non avesse incontrati che uomini ambiziosi e geni malefici intesi alla sua rovina; e pensando alle traversie e alle jatture di lei, arrivai a concludere tristamente che l'umanità, nonostante ogni contrario potere, sarebbe divenuta qual è ».

E spirito: « Coloro che non hanno niente da fare, han sempre qualche cosa da dire ».

« Alla poesia è concesso elevarsi fino alle nuvole a un patto: che non divenga nuvolosa lei pure ».

Ma la sensibilità femminile, ma la sincerità femminile imprime forse essa il maggior pregio nella piccola raccolta.

« Io non ammetto altra logica che quella del cuore, e credo che la logica propriamente detta sia fatta per insterilire insieme il cuore e il cervello ».

« Non c'è amore o affetto senza un po' di schiavitù, giacchè si dipende sempre moralmente e materialmente da coloro che si amano; ma è una schiavitù che alla fin fine riesce più dolce della libertà ».

« Se la persona diletta cui domandiamo affezione eterna ci risponde: — Te la prometto! te la giuro! — diffidiamo non tanto della parola di lei quanto di noi: più tardi potremmo non meritarla più, quella affezione ».

« La religione del mio cuore non ha che un dogma: farmi amare, da colui che è degno di me, finchè è possibile, amandolo con tutta la mia anima, con tutte le mie forze e rendendomi ogni giorno più degna di lui ».

« V'han due sorta d'amore: uno, forte, pensoso, riserbato, raccolto in sè e in un eloquente silenzio; l'altro, carezzevole, loquace, un po' mattacchione, tutto premure e motti gentili. Questo è l'amore bonario, naturale, spontaneo in tenerezza d'abbandono e semplicità di espressione; l'altro è l'amore eroico, dalle risoluzioni estreme. Non comprendendo amore senza carezze, io credo che una donna debba preferire il secondo, senza che ostenti disdegni per il primo ».

« Non so separare l'amore dalla gelosia, per quanto riconosca che essa ci rende infelici. Non del tutto però nè sempre ci rende infelici: è fonte di una pura gioia allorchè ci accorgiamo che i nostri sospetti erano infondati ».

Se non sbaglio, queste idee non potevano venir in mente che a una donna che sentiva da donna; qui si tratta proprio di un'anima femminile.

* * *

Ma, ahimè! nè pur ciò le avversarie dell'eterno femminino si arrenderanno. Anzi che l'anima, crederan sorprendere la femminile debolezza pur in mad. Papleux-Zanardelli. Ella pensava:

« Nessun maggior torto per una donna che il voler mostrarsi un *esprit fort*, in contrasto alla natura, che la volle un *esprit doux* e un *esprit bon* ».

— Quasi l'uomo non fosse naturalmente capace di dolcezza e bontà! E come v'ha l'uomo dolce e buono, può esservi la donna forte (ribatteranno quelle) e non in eccezione, ma in tal misura da pareggiar la partita. —

Se non che (per andar a finire là donde mossi) mad. Papleux-Zanardelli attribuiva alla donna ben maggior possanza che cotesta dell'*esprit fort!*

« L'amore è il più potente e il più grande dei despoti, al quale ogni altro despotismo deve cedere ».

E poichè in amore alla donna è data una superiorità che l'impareggiabile differenza tra uomo e donna rende incontestabile e a cui sarebbe vano rinunziare, essendo rinunzia impossibile alla maschile debolezza, io chiedo quanto tal predominio potrà valere nella somma della vita? Mettiamo il minimo, mettiamo 1/4 su 4/4.

Ma concedendo alla donna 1/4 per diritto naturale e permanente e 2/4 per diritto di conquista (vuole uguagliarsi all'uomo in ogni campo, al di là e al di qua dell'amore), alla donna spetterebbero i 3/4 dei poteri della vita; poco mancherebbe all'intero.

La matematica nel nostro caso rappresenta un'opinione che ne approssima un'altra appunto di Edmondo Thiaudière:

« La femme qui, depuis la création dite adamique, avait été modestement la seconde moitié de l'homme, ne s'avise-t-elle pas maintenant de vouloir en être le tout? C'est peut-être excessif ».

Adolfo Albertazzi.

MARGINALIA

* **Riccardo Wagner a Triebschen.** — Riccardo Wagner, che nel 1864 aveva risposto all'appello entusiastico del giovane re Luigi di Baviera e si era recato a Monaco convinto di poter realizzare i suoi famosi progetti d'arte, aveva dovuto alla fine del 1865 abbandonare in fretta la capitale bavarese per evitare lo scoppio pauroso di una rivoluzione che gli avversari del re minacciavano prendendo a pretesto le stranezze del giovane Luigi in favore del suo musicista favorito. Riparò allora Wagner in Isvizzera e andò ad abitare una casetta agli Artichauts, località di campagna tra Ginevra e Petit-Seconnex. Convien credere però — dice l'*Italia* — che egli non fosse troppo soddisfatto della sua dimora perchè vi rimase solo sei mesi e poi andò a stabilirsi nel villino di Triebschen sul Lago dei Quattro Cantoni. Poco lontana da Lucerna, circondata da un piccolo parco ombroso, la casetta era promettitrice di quella pace, di quella quiete che Wagner cercava. Il villino a tre piani, con un balcone al secondo, dal quale si gode la vista del lago, è in una posizione veramente incantevole. Wagner sentì così profondamente la poesia del luogo che esclamò istallandovisi: « Nulla ormai potrà più farmi lasciare questa abitazione ». La gran pace del luogo influiva benignamente su lui, ne stimolava l'attività, gli dava impeti di creazione. Così i *Maestri Cantori* poterono essere febbrilmente compiuti; così le ultime due giornate dell'*Anello del Nibelungo* poterono esser riprese e l'opera monumentale condotta a termine. Ma Wagner a Triebschen non condusse vita da romito. Ebbe molte illustri visite a partire da quella che il 22 maggio 1866 gli fece, inaspettato, il re di Baviera per festeggiare il cinquantesimoterzo anniversario della nascita del maestro. Il re aveva voluto sorprender l'amico senza farsi annunziare e senza condur seco alcun seguito; e tornò a Triebschen molte altre volte. A Triebschen si recarono anche Bülow, Nietzsche e Liszt che compendiò le sue impressioni dell'aver riveduto Wagner riferendone in una lettera ad un suo conoscente così: « Sono stato in questi giorni a Triebschen in casa di Wagner: m'è parso di veder Napoleone a Sant'Elena! » Triebschen fu anche teatro di squisite feste famigliari. Cosima Wagner un giorno frugando tra le carte del marito aveva scoperto la partitura per orchestra della sua *Huldigungsmarsch* dedicata a Luigi II di Baviera. La geniale signora ordì una piccola congiura d'accordo col maestro Lampert, direttore della banda musicale di Lucerna. Fece ridurre per banda la Marcia, ne curò l'interpretazione e le prove e il 22 maggio 1876, giorno del compleanno del maestro, la musica di Lucerna si recò a Triebschen e si presentò sotto il villino intonando dinanzi a Wagner che s'era affacciato al balcone la Marcia. Il maestro restò commosso fino alle lacrime e pensò subito a contraccambiare la gentilezza della moglie. In occasione del genetliaco di lei scrisse il suo *Siegfried-Idyll*, lo fece imparare ad esecutori eccellenti, fra i quali era Hans Richter, e l'orchestra disposta sulla scalinata della villa, diretta da lui stesso, eseguì il pezzo magnificamente con sorpresa di Cosima. L'*Idillio* si chiama perciò « musica della scala ».

* **Emilio Ollivier e l'Accademia francese.** — Con ricordi lasciati dallo stesso Emilio Ollivier, la *Quinzaine* si documenta per narrare come mai lo storico dell'impero liberale non lesse il suo discorso di ricevimento all'Accademia francese. L'Ollivier vi era stato nominato, al posto di Lamartine, il 7 aprile 1870, con ventisei voti su ventotto votanti ed egli credette conveniente di interdirsi qualsiasi atto pubblico mentre il nemico era ancora accampato in territorio francese. Per conseguenza, subito dopo la disfatta della Comune, egli domandò all'Accademia il rinvio del suo ricevimento, che s'affrettò invece a richiedere appena i tedeschi lasciarono il territorio occupato. Il 12 febbraio l'Accademia decise che il ricevimento avrebbe avuto luogo il 5 marzo e che il giorno 26 febbraio l'Ollivier avrebbe dato lettura del suo discorso alla commissione solita, incaricata di assicurarsi che i discorsi dei neo-accademici non si discostino dalle regole e dalle convenienze dell'Accademia. Il Guizot, il Remusat, il Noailles, il Taillandier furono sorteggiati ad ascoltare il discorso ed a costoro si unirono il Patin segretario perpetuo, oltre ad Emilio Augier ed a Jules Sandeau ed ai padrini del neo eletto De Sacy e Nisard. Alla lettura il discorso fu ascoltato con silenzio e con calma. Alla fine Sandeau espresse la sua soddisfazione. Invece il Guizot lamentò che l'Ollivier avesse troppo lodato Lamartine. Secondo lui nè Lamartine nè Mirabeau meritavano d'esser chiamati « uomini di Stato ». Lamartine aveva avuto più immaginazione che buon senso. Ma non si limitavano a questa le osservazioni del Guizot. Egli dopo un poco, non esitò a dichiarare che l'elogio che l'Ollivier aveva fatto dell'imperatore gli sembrava assai fuor di posto. « Non basta aver un cuor leggero! » esclamò egli con vivacità e l'Ollivier fu costretto a rispondergli con altrettanta vivacità per difendersi. Ne seguì una discussione sul modo con cui la guerra era stata condotta. Il Guizot insisteva su gli errori che si erano commessi. L'Ollivier dichiarava che essendo stato nominato accademico mentre era ancora ministro di Napoleone III egli si sentiva in obbligo di rivolgere parole di reverenza all'imperatore. Non avrebbe mai commesso la viltà di non menzionarlo. Il dibattito continuò ancora vivacissimo, però non insistendo il Guizot a far proposte nuove il discorso fu approvato, o almeno s'intese approvato. L'assemblea generale dell'Accademia tenuta poco dopo adottò e proclamò la formula del l'ammissione. Tutto era pronto per il ricevimento. L'Ollivier aveva usato la prudenza di modificare qualche giro di frase, qualche parola della sua concione, aveva dato il « si stampi » per il discorso, aveva fatto distribuire i biglietti d'invito quand'ecco un articolo della *Presse* volle raccontare al pubblico gli incidenti della discussione col Guizot forzando un po' le tinte. Il Patin, segretario dell'Accademia, corse dall'Ollivier a pregarlo di tornare a leggere il discorso dinanzi ai giudici accademici. L'Ollivier rifiutò assolutamente. Così egli fu eletto e non fu ricevuto.

* **Balzac e la Società dei letterati.** — Come è noto, Balzac fu anche fondatore d'una rivista: la *Revue Parisienne*. Fra le ragioni che persuasero il grande scrittore a questa fondazione, oltre i sogni di gloria e di fortuna, non dobbiamo dimenticare la principale. Balzac produceva molto e questa abbondanza inquietava i suoi colleghi gelosi. Egli voleva avere una rivista dove essere « in casa sua » e potersi difendere rispondendo alle critiche malevole. Balzac, però, sentiva molto i legami della buona colleganza e il *Mercure de France* ricorda che fu proprio lui il fondatore della « Société des Gens de Lettres ». Constatando che gli autori erano derubati e saccheggiati da tutte le parti in forma di riproduzioni, traduzioni, contraffazioni, riduzioni drammatiche, Balzac in un articolo del novembre 1834, invita i colleghi a riunirsi per lo sfruttamento delle loro opere e la difesa dei loro diritti. Nessun secolo — egli diceva — ha avuto pubblici più intelligenti, in nessun tempo il pensiero è stato così potente e mai come ora l'artista è stato individualmente così poca cosa. La rivoluzione francese che si levò per far riconoscere tutti i diritti misconosciuti, ci sommerge

sotto l'impero d'una legge barbara. Essa ha dichiarato le nostre opere di dominio pubblico, quasi per costringere la letteratura e le arti ad emigrare. Certo v'è qualche cosa di bello in questa legge. Certo è bello veder la società dare al genio e Tasso, ai cerchi e sistemi poveri.... Perciò voi poeti, voi musicisti, voi prosatori, voi drammaturghi, tutti coloro che vivon di pensiero, che lavorano per la gloria del paese, che impressano il secolo e si slanciano dal seno della miseria per ascendere al sole della gloria e son pieni di volontà per trionfare, son tutti dichiarati inabili a succedere a sé stessi. La legge protegge la terra, il lavoro materiale, ma confisca l'opera del poeta che ha pensato. «Se c'è al mondo invece una proprietà sacra — esclamava Balzac — se c'è qualche cosa che deve appartenere all'uomo, non è forse ciò che l'uomo crea tra il cielo e la terra, ciò che non ha radici che nell'intelligenza e fiorisce in tutti i cuori? Le leggi divine ed umane, le umili leggi del buon senso, tutte le leggi sono per noi; s'è dovuto sospenderle tutte per spogliarci. Noi portiamo ad un paese tesori che esso non avrebbe, tesori indipendenti dal suolo e dalle transazioni sociali e per premio del più esorbitante di tutti i lavori, il paese ne confisca i prodotti.... ». Quattro anni dopo la pubblicazione di queste veementi parole di Balzac nasceva la «Société des Gens de Lettres». Ma è curioso notare che Balzac non fu tra i suoi fondatori; anzi, quando fece domanda d'entrarvi, egli riscosse appena appena i voti necessari per l'ammissione. Eppure Balzac avrebbe meritato molto di più non solo per il suo genio, ma pel suo buon cuore. Egli curava gli interessi perfino dei critici e chiedeva pel bene della critica stessa che i critici fossero pagati meglio, fossero almeno pagati tanto «da poter vivere del loro mestiere». È vero che Balzac fu feroce contro il maggiore dei critici: Sainte-Beuve.

✱ I tre Victor Hugo. — Nel dicembre del 1840 ebbe luogo dinanzi al giudice di pace del tribunale di Parigi un processo curiosissimo. Tre sfrontati avevano usurpato il nome di Victor Hugo e si erano fatti passare pel poeta dinanzi agli occhi d'una poetessa provinciale, la signora Voisin, la quale aveva fatto loro causa per rientrare in possesso d'una poesia scritta da lei per celebrare il ritorno delle ceneri dell'imperatore Napoleone. La signora Voisin, come raccontò ella stessa al tribunale, aveva inteso parlar molto di Victor Hugo, adorava il suo genere di versificazione ed un giorno decise di dedicargli un parto della sua musa provinciale: *Le ceneri di Napoleone*. Andò una sera a casa del poeta, fu introdotta in una sala in cui si trovavano molti uomini a tavola e lasciò loro il suo poema poiché ebbe saputo che il poeta era assente. All'indomani ecco capitarle a casa un tale, il quale appena giunto in sua presenza, le dichiarò che a confronto di lei Boileau e Béranger, Racine e Rousseau erano uomini da nulla, gente indegna di legarle le scarpe. «Come vi chiamate, o signore?» — chiese la poetessa lusingata. — «Sono Victor Hugo, signora, e ho letto le vostre *Ceneri* che mi hanno fatto piangere come un vitello!» La poetessa si confuse, balbettò parole d'omaggio, offrì al gran poeta dei dolci e l'individuo se ne andò promettendole la sua protezione. All'indomani, alla stessa ora, ecco un altro individuo presentarsi a lei. Non somigliava affatto all'uomo del giorno precedente. «Chi siete?» chiese la poetessa. «Sono Victor Hugo, signora!» «Ma Victor Hugo è stato ieri da me, ha mangiato dei dolci con me!...» «Non amo la pasticceria — interruppe il visitatore — ma amo la bellezza e voi siete bella e mi piacete. Ho letto le vostre *Ceneri*. I vostri versi mi piacciono moltissimo, come voi. Peccato che non si possano cantare. Ne ho provati quarantacinque inutilmente». «Comprendo — disse la poetessa ancora confusa — voi amate l'ode, l'ode in cui eccellete!» «Sì — disse il visitatore. — L'ode è il mio forte, quando mi ci metto non la finirei più; l'ode è un genere di poesia unico per me. Ne scriverei per celebrare perfino un guardia campestre, perfino una frittata al lardo!» e qui il visitatore cominciò a recitare una specie d'ode in onore della poetessa. Il giorno dopo ecco un altro Victor Hugo. La poetessa non ci capiva più nulla. Si limitò a balbettare: «Signore, di Victor Hugo ne ho già visti altri due nei giorni scorsi». Il visitatore rispose senza scomporsi: «Si vede che avete la vista buona!». Ne seguì un dialogo comicissimo che lasciò sempre più impappinata la povera poetessa la quale, però, ad un certo momento, comprese la turlupinatura e mandò a chiamare un agente di polizia. In tribunale la cosa — ricorda Albert Cim nella *Revue des Français* — fu presto spiegata. I tre uomini chiamati dinanzi al giudice riconobbero d'essere tre domestici i quali si trovavano in una sala accanto alla cucina in casa di Victor Hugo quando la poetessa provinciale era venuta a porgere al poeta il suo componimento rimato. Vi era quella sera in casa di Victor Hugo un ballo di domestici che si svolgeva mentre il poeta e la famiglia erano fuori a cena da degli amici. Tutti quei domestici che avevano notato la figura comica della Musa provinciale avevano pensato di giocarle un tiro. Uno di loro promise di riconsegnarle il manoscritto e così il processo non ebbe altro seguito.

✱ G. B. Shaw e l'America. — G. B. Shaw, «il più inaccessibile uomo di Londra», ha concesso in questi giorni un'intervista ad una scrittrice americana che ne parla nel *New York Times*. Quando si va a visitare il grande scrittore di paradossi la leggenda della sua inaccessibilità la si trova confermata in qualche modo dal fatto che sull'uscio del suo appartamento non si legge il suo nome, ma quello della sua signora. Quando si entra, ci si trova in un appartamento che rivela il buon gusto ed un senso squisito dell'arte. Alcune belle stampe, il busto che dello scrittore ha scolpito il Rodin, i ritratti del Nietzsche e dello Schopenhauer ornano lo studio di G. B. Shaw. Sul caminetto si legge un'iscrizione che può considerarsi il motto preferito da lui: «Essi dicono. Che cosa dicono? Lasciateli dire». Discorrendo, col suo solito accento un po' irlandese, la sua faccia pallida, le sue fini mani d'artista sempre gesticolanti, con una scrittrice americana, G. B. S. ha subito naturalmente cominciato a dir male dell'America. L'America — egli ha detto — è un paese di dannazione dove un uomo può guadagnare migliaia di *pounds* facendo un piccolo lavoro da bambini col solo scopo di destinare i capitali guadagnati a fondare un ospedale per bambini. I ricchi oziosi americani non vengono in Europa che per demoralizzarla ed imporci il loro giogo monetario ed egoistico. L'unica cosa buona che abbia fatto l'America in questo ultimo tempo è, secondo G. B. S., l'avere eletto alla presidenza degli Stati Uniti un uomo puro e veramente democratico come Wilson, il quale è riuscito a vincere quel potere plutocratico che solo tre o quattro anni fa lo avrebbe combattuto e battuto a morte.... L'America ha preso una cattiva direzione. L'America va però lo stesso verso il disastro. «È il nostro più grande esempio d'errore politico e sociale». L'America non sarà mai abbastanza forte per redimersi e salvarsi completamente. E non solo questo per ciò che riguarda la vita sociale e politica, ma anche per ciò che riguarda la vita artistica. G. B. S. è un feroce pessimista anche in questo. Alla scrittrice americana egli non ha fatto che ripetere il suo parere dato qualche tempo fa intorno all'arte ed alla letteratura americana quando disse che nel giorno del Giudizio Universale, quando starà per eseguirsi la sentenza di morte e di subissamento dell'America, due soli uomini potranno forse ottenere la salvezza: Edgar Poe e Walt Whitman! Ma c'è, però, anche in America qualche cosa che può infondere un filo di speranza sull'avvenire del paese. Che cosa? La rivolta contro i dottori e la medicina. La *Christian Science* non è che un sintomo di questa rivolta che G. B. S. stima necessaria e magnifica, perché i dottori e la medicina sono per lui una delle piaghe più grandi che affliggano l'umanità!

COMMENTI E FRAMMENTI

✱ A proposito di notizie erronee di un giornale inglese.

Signor Direttore,

Leggo nel N.° 36 del suo pregiato periodico nella rubrica «Marginalia» il riassunto di un articolo della *Morning Post* trattante del quartiere latino di Mosca pieno di errori e fantasticherie, che credo mio dovere di segnalare alla Direzione di un giornale serio e bene informato come è il *Marzocco*.

Purtroppo è vero che la maggioranza dei nostri studenti e letterati non appartiene alla classe agiata come in Inghilterra, bensì deve procurarsi i mezzi d'esistenza con qualsiasi lavoro di *réportage* o lezioni private, guadagnando in media da 80 sino a 120 lire al mese. Ma l'estrema miseria e degradazione umana descritta dal male informato giornalista inglese si riferisce piuttosto al triste «Mercato Chitroff», ritrovo dei disoccupati, dove migliaia di affamati, per lo più operai licenziati e contadini delle provincie centrali spinti dalla fame verso la metropoli in cerca di lavoro, vivono, uomini e donne, in condizioni lamentevoli. La presenza di qualche *bohémien* e letterato decaduto in questo covo di miseria per nulla cambia il suo carattere essenzialmente operaio.

È assolutamente falso che ivi l'Andreieff abbia «sempre» dormito per terra (!!). Laureatosi in legge ed iscritto allo studio di un noto avvocato, Andreieff giovanissimo dovette, oltre il suo lavoro in tribunale, occuparsi di *réportage* dal 1898 per sostenere la madre ed i fratelli dei quali era il maggiore, finché nel settembre 1901 coll'apparizione del primo volume delle sue novelle, si vide ad un tratto celebre e bene retribuito. Anche Antonio Cecoff, medico di professione, si fece presto strada coi suoi racconti stampati in vari periodici. Quanto all'affermazione che Hersen «abbia predicato il vangelo socialista ai ascoltatori affamati» è semplicemente un *nonsense* per chiunque pensi alle condizioni politiche ed economiche della Russia sotto Nicola I, quando il popolo era ancora allo stato di servaggio e le idee hegeliane e sansimoniane si discutevano con precauzione nei pochi circoli privati. Del resto Hersen non ebbe mai contatto colle masse proletarie. Figlio naturale di un «ricchissimo gentiluomo» moscovita, certo Jabowleff, egli ricevette l'educazione dei ricchi giovani del suo tempo. All'età di 22 anni viene arrestato e mandato in esilio a Wiatka per un *pamphlet* politico letto in una gaia riunione di amici e anche in esilio, per desiderio di suo padre, si presenta con camerieri, carrozze, cavalli, e viene subito ammesso alla Cancelleria del Governatore (prefetto) di Wiatka, dove, come scrive egli nelle sue celebri Memorie, egli stesso dovette scrivere le relazioni periodiche sulla condotta ed il modo di pensare del sorvegliato Hersen al Ministero dell'Interno. Tornato nel 1839 a Pietroburgo, egli, dopo quattro anni di vita ritirata, si decide nel 1845 a varcare il confine ed abbandonando per sempre la patria, lancia da Parigi e più tardi da Londra le sue formidabili accuse contro la tirannide del regime zaresco.

L'unica osservazione giusta del poco fortunato articolo della *Morning Post* è l'affermazione che molti scrittori russi hanno patito incarcerazioni e deportazioni in Siberia. Anzi, direi, tutti i migliori scrittori, cominciando dal padre della letteratura russa, il geniale Puschin, hanno dovuto scontare almeno qualche anno di domicilio coatto. Degli scrittori illustri l'unico risparmiato è stato Leone Tolstoi che mai il governo russo osò attaccare personalmente, rattristando però la sua vecchiaia con persecuzioni dei suoi scritti e dei suoi più intimi amici.

Infine sotto il nome di «Cernikowski» bisogna probabilmente intendere il grande scienziato russo Michele *Cerniscewski* di cui il lungo martirologio è forse il più grande delitto del governo russo verso la scienza e l'umanità. Più noto adesso per i suoi scritti economico-sociali che per un romanzo di propaganda, *Che fare*, del resto scritto già sulle mura della fortezza, il Cerniscewski non fu mai agitatore politico, bensì uomo di studio, ma il fascino che il suo pensiero ardito ed i suoi scritti esercitavano nelle menti colte dei suoi contemporanei, destarono ben presto il sospetto del governo e nel 1862 Cerniscewski viene incarcerato nella oscura fortezza di Pietropaulo e dopo due anni, su false testimonianze, condannato a 14 anni di lavori forzati nelle miniere del Trasbaikal. Dopo sette anni la pena gli viene commutata in esilio indeterminato a Wiluisk, uno dei più remoti e solitari paesi della freddissima regione di Jakutsk. Solo nel 1883 il nuovo sovrano gli concede la grazia di ritornare, ormai vecchio e ammalato di scorbuto e di altre malattie: ma purtroppo gli viene assegnata come luogo di domicilio la più malsana città della Russia Europea, Astrakhan in mezzo alle sabbie cocenti del mare Caspio! Tre anni di costanti suppliche della famiglia addolorata e le proteste ripetute dei medici giovano finalmente per trasferirlo a Saratoff dove egli, «ombra di sé stesso», come scrisse allora il Korolenko, si spense nel 1889 all'età di 60 anni.

Se queste mie noterelle, riuscite alquanto più lunghe di quel che mi ero proposta, potranno attrarre l'attenzione della Direzione del *Marzocco* sugli imperdonabili errori che si permettono spesso di diffondere i giornalisti quando si tratta di paesi sconosciuti, sarò ben lieta di avere adempito al mio dovere.

Con massima stima

Cavi di Lavagna, 9 sett. 1913.

Olga Kobylanska.

✱ Alberghi, forestieri e lingue straniere.

Signor Direttore,

A proposito del «Commento» stampato nel numero ultimo del *Marzocco* «La "Dante Alighieri" per uso interno», e a proposito delle coraggiose (ma, purtroppo, inutili) parole di Corradini al Congresso di Pallanza, qui da noi, in Sicilia, c'è qualche cosa di peggio delle «liste cibarie» stampate in lingua d'oltremonte. A Taormina, per esempio, in enormi tabelle sulle facciate degli alberghi si può leggere questo grazioso avviso: «*Giardino dell'albergo X. Ingresso libero agli stranieri*», avviso scritto, naturalmente, in tutte le lingue meno che in quella del *sì*.

In casa nostra, capisce?

Ci vuol altro che congressi! — direbbe don Abbondio.

Catania, 7 settembre 1913.

Dev.mo
Natale Scalia.

Firenze — Stabilimento Giuseppe Civelli
Giuseppe Ulivi, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 38 — 21 Settembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

FRANCESCO DA BARBERINO

Un moralista del trecento

Non sarà molto probabile che l'inaugurarsi che si fa in questi giorni di una statua a Francesco di Neri di Ranuccio nella sua patria, Barberino di Valdelsa, inciti il gran pubblico a leggere le sue due maggiori opere, i *Documenti d'amore* e il *Reggimento e costumi di donna*, per le quali il suo nome vince la dimenticanza dei secoli. Non è facile, prima d'ogni altra cosa, trovare edizioni correnti di esse, e se esistessero, dubito che alcuno potrebbe avere la perseveranza di leggerle per intero. Francesco si riattacca a quella scuola di poeti allegorico-morali, che fiorirono specialmente in Francia e il cui capolavoro è il *Roman de la Rose*, e attese alla poesia negli ozi che gli concedevano la sua professione di notaio e la sua vita non sempre tranquilla. Questo contemporaneo di Dante e di Guido Cavalcanti che si era condotto dal suo contado a Firenze ad aumentare quella mistione di cittadini, che Dante lamenta, e che dopo aver qui iniziati gli studi di grammatica e compiti a Bologna quelli di legge, aveva ottenuto un ufficio nella nostra cancelleria vescovile, soggiacque come molti altri alle ire di parte, onde si condusse ad esulare a Venezia e in Francia. Non per molto tempo però, poiché verso il 1315 poté ottenere di ritornare in patria, e alieno d'allora in poi da ogni agitazione politica, godette la pace di una esistenza divisa tra il suo lavoro professionale e la figliuolanza che ebbe numerosa da due mogli. Fu in questo secondo periodo che diede forma definitiva al gran materiale che prima aveva raccolto per le sue opere, finché la peste del 1348 non lo colse più che ottantenne.

Non fu un misconosciuto. Fu sepolto in Santa Croce insieme col figlio Filippo e la tradizione ascrisse al Boccaccio l'epigrafe posta sulla loro tomba, nella quale per vero non parla che dei suoi meriti di giureconsulto:

> Inclyta plange tuos lacrymis Florentia cives,
> Et patribus tantis fundas orbata dolorem,
> Dum recolunt Domini Francisci funera mente
> De Barberino et nati nom indicis omne
> Gesserat officium sua corda cavendo recto...

Ma Filippo Villani in quelle sue notevoli *Vite di uomini illustri* dà molte lodi allo scrittore, se non propriamente al poeta, per il compito che s'era proposto di migliorare e correggere i costumi ai suoi tempi assai rilassati. « Eximius perscrutator morum », è infatti la lode che anch'oggi più giustamente par meritata. In quanto alla forma dei suoi libri il Villani non la chiama poesia. Egli attese sì (ci fa sapere il cronista) alle poetiche discipline, ma non in modo da comporre versi « ex arte ». Dei *Documenti d'amore* dice che erano, a imitazione del libro famoso di Boezio, composti « dispari metro vulgari prosaque » e del *Reggimento*, che era in esso descritto tutto ciò che appartiene alle regole di una costumata vita « per prosas et rythmos persuaves »; una forma insomma che un recente studioso, G. B. Festa, ha avvicinata a quella che i *dictatores* medievali chiamarono *prosimetrum* o *prosimetricon*, ossia un miscuglio di prosa, di metro e di ritmo.

Un illustre romanista, A. Thomas, già dimostrò in un suo libro fondamentale per lo studio del nostro autore e per le relazioni che la letteratura italiana annodò con quelle di oltre alpe, quanti siano i debiti che il da Barberino ebbe verso la poesia provenzale, e specialmente verso quei poemi che hanno uno scopo insegnativo e una forma allegorica; ed oggi sarebbe ozioso per gli studiosi ammonire di non considerare l'Amore con un criterio moderno e di non lasciarsi per nulla adescare dalle promesse di un titolo troppo suggestivo.

Amore è nel senso provenzale soltanto fonte di virtù e dispensatore d'insegnamenti, e nella sua corte si adunano i servi di lui in assemblea per udire le dottrine, o i documenti ch'egli espone all'Eloquenza, che a sua volta li detta ai dodici servi, Docilità, Industria, Costanza, Discrezione, Pazienza, Speranza, Prudenza, Gloria, Giustizia, Innocenza, Gratitudine, Eternità. L'autore non fa che trascriverli e inviarli a tutti i fedeli del Signore. Nella corte s'insegna un po' di tutto: il modo con cui ci si può render grati agli altri conversando, quello con cui i signori han da comportarsi coi servi, quali doti sien da ricercarsi nella donna che si vuol sposare, come si debba custodire una città in pace e in guerra, quali sieno i pericoli del mare, e quale sia la condotta che gli uomini debbono tenere nelle loro varie condizioni sociali. Un galateo maschile, in cui spesso son ripetute norme che la cortesia medievale aveva già divulgate, ma nelle quali (e questo è veramente il lato più importante) non mancano i suggerimenti dettati più che da una pura imitazione letteraria, da una personale esperienza e tratti dall'osservazione diretta della vita reale. Così la parte marinara del poema, della quale dirà un competente della materia, assume una vera e propria importanza.

Ma in generale i *Documenti* non escono da una vecchia tradizione e non accennano gran che a rientrare in quella nuova letteratura italiana che nel trecento mostra l'originalità di un nostro modo che s'imporrà d'ora innanzi all'attenzione altrui e determinerà quel periodo di riflusso, per cui il nostro paese pagò al mondo civile i debiti che aveva contratto anteriormente verso gli stranieri.

Di ben altra importanza è il *Reggimento e costumi di donna*. Non manca qui la solita allegoria; e *Madonna* che invita il poeta a dettare i suoi precetti e lo conduce perciò ad Onestà, che a sua volta induce Eloquenza ed Industria a guidar la sua penna, non è altro, come ebbe già a dimostrare Adolfo Borgognoni, che l'Intelligenza universale che, emanazione immediata di Dio, penetra l'Universo con la sua forza e rischiara lo spirito umano. Ma pur aggirandosi in questo mondo oramai già vecchio, il da Barberino sente di far qualche cosa di nuovo. Lo fa dire egli stesso a Madonna nell'introduzione del suo libro:

> Novellamente, Francesco, parlai
> Con l'Onestade,
> Ed a preghiera di molte altre Donne
> Mi lamentai con lei, e dissi:
> Ch'eran molti, ch'avean scritti libri
> Costumi ornati d'uom ma non di donna.

L'affermazione non è forse esattissima, e già Adolfo Bartoli aveva notato che non era inutile paragonare col *Reggimento* quel *Chastiement des Dames* in cui Robert de Blois si proponeva di

> enseignier les dames comment
> Eles se doivent contenir.

Era dunque un galateo femminile quello che l'italiano si proponeva di offrire all'attenzione dei suoi contemporanei. Se non che la sua superiorità sui suoi probabili modelli sta in questo che il suo trattato è veramente completo, poiché cominciando a discorrere dell'educazione e dei portamenti di una fanciulla, arriva man mano a parlar della donzella da marito, e della donna maritata, e poi della vedova, e poi di colei che passa a seconde nozze, e di quella che prende in casa propria l'abito religioso e di quella che si chiude in un monastero. E quel che è più, tratta non solo di donne di alta condizione, ma di quelle che appartengono ad ogni ordine sociale: cameriere, serve, balie, schiave, e di quelle che esercitano i più vari mestieri: barbiere, fornaie, treccole, tessitrici, molinaie, pollaiuole, caciaiuole, accattatrici, mercivendole, converse di chiesa, albergatrici, ostesse.

Qui è tutto il lato originale del nostro autore. Egli non è più l'eco delle costumanze di una società aristocratica chiusa nelle convenzionalità delle proprie manifestazioni; ma è già l'uomo dei tempi nuovi che muove gli occhi intorno a sé, che si aggira in mezzo a quella gente dalla quale egli è uscito, che farà ben presto sentire la nuova coscienza che la democrazia ha acquistato di sé, e che imporrà presto la propria forza nel nuovo svolgersi della vita. È questa coscienza democratica quella di cui il da Barberino è un'importante testimonianza; son le nuove costumanze a cui egli dette la massima attenzione quelle che impediscono che l'opera di lui sia completamente dimenticata. A Adolfo Bartoli sfuggì questo aspetto dell'opera. Egli non guardò che al valore puramente letterario di essa. « I due libri del da Barberino (scrisse egli) possono avere importanza come documenti del costume del tempo. Nella storia delle nostre lettere, essi non segnano davvero un progresso, anzi ci colpiscono dolorosamente, sia per l'impronta che portano dell'imitazione, sia ancora per il falso e negativo concetto dell'arte che gl'informò ».

I letterati italiani si son sempre curati poco della storia del nostro costume. Eppure non c'è argomento che più avrebbe dovuto allettarli, tanto esso ha improntato di sé, ad un certo tempo, la vita europea. Noi potremmo con le testimonianze dei nostri novellieri, dei nostri commediografi, comporre libri di un interesse straordinario e di una utilità immensa a penetrare nella storia della civiltà. Per amore della bella forma gli studiosi han lasciato per molto tempo inesplorata questa miniera che in gran parte giace in territori che non sono più propriamente compresi in quello che è il vero dominio della letteratura. Ma oggi cominciano a ravvedersi. I libri del da Barberino, l'ultimo specialmente, offrono una raccolta straordinaria di fatti e di notizie preziose, che già in parte si è cominciato a mettere in valore, e più speriamo si metteranno in valore in seguito.

Ci è facile gettar via tutta la scoria delle allegorie, e riviver in mezzo alla gente nuova che nel secolo XIV preparava quel fiorire di vita italiana così meraviglioso. Non noi accuseremo dunque Ser Francesco del suo « basso stilo ».

> Lo basso stilo che, nell'ovra siede
> È per cagion di quel comandamento
> Che eu nel cominciare lo ricevetti,

dice egli a Madonna alla fine della sua fatica: e il comandamento era che il suo insegnamento servisse al più largo pubblico di lettori. Perciò egli si scioglie da ogni legame di metro, perciò egli ricorre, quando l'occasione gli si presenti opportuna, anche alla prosa. È anche questo un andamento democratico; e del resto la bella franchezza del descrivere non riceve da esso che maggiore evidenza.

Per queste ragioni l'inaugurazione del ricordo marmoreo oltrepassa la strettezza della cerchia della borgata valdelsana. Essa ha un significato italiano: è l'omaggio che la società democratica di oggi rende a colui che sei secoli fa ne ha accennato i primi movimenti e il primo imporsi di lei nelle usuali costumanze della nuova vita.

G. S. Gargàno.

Il babbo delle lettere marinaresche

Quando, omai sono trascorsi molti anni, mi accinsi a lavorare il campo letterario, m'imbattei in una pianta intristita: ha nome *lettere navali*. Bramando, per amore della tradizione, innestarvi l'opera mia, andai a ricercare chi per primo coltivato avesse quella pianta, il quale fu messer Francesco da Barberino, ceppo dei Barberini, il cui più fiorito germoglio si nominò Urbano VIII pontefice massimo. È assai singolare che, mentre gli italiani di ogni tempo, dai più antichi giorni sino ai presenti, hanno frequentato il mare, non siavi descrizione della vita di bordo dei Romani fuorché nel *Satyricon* di Tito Petronio Arbitro, degli italiani dell'Evo di mezzo fuorché nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino; e che da messer Francesco in poi, insino al 1878 anno in cui la *Gazzetta d'Italia* del Pancrazi pubblicò in appendice i *Bozzetti di mare*, non vi sia più nulla. Laonde è nella sua qualità di figlio spirituale che l'autore di essi mette alla luce queste righe, oggi opportune perché Barberino onora con una statua in piazza il suo messer Francesco.

Altri parlerà degli episodi della sua vita apertasi nel 1264, sviluppatasi nelle lettere e nella politica fiorentina tra il 1296 e il 1348 e chiusasi col seppellimento del suo corpo in Santa Croce onorato da un epitaffio che Giovanni Boccaccio compose. Per la illustrazione navale del suo nome contano gli anni tra il 1309 e il 1313 che egli spese facendo la spola tra la sua Firenze e Avignone, ove sedeva pontefice Urbano V. A codesti viaggi le lettere italiane sono debitrici dell'opera intitolata *Documenti di amore* e delle chiose latine che l'accompagnano. Rivolgo specialmente la mia attenzione sul documento chiamato *Sotto Prudenza*, perché si raccomanda all'esame critico dei marinari o, meglio, degli studiosi della lingua marinaresca dell'Italia del medioevo, fondamento della presente, ed allora — salvo le naturali differenze nella pronunzia e nelle desinenze — lingua *marinaresca mediterranea*, vale a dire comune a noi d'Italia ed agli emuli nostri, cioè i Provenzali ed i Catalani.

Il documento *Sotto Prudenza* è una guida per viaggiare su terra e su mare nel secolo XIV! Guida ad un cavaliere che debba accompagnare la donna amata, spianandole la via in quei tempi molto più spinosa che oggi; ma frequentata assai più di quanto comunemente si creda. Regna un pregiudizio sulla vita del nostro medioevo; la si giudica casalinga anziché no. Penso noi fosse, almeno per i fiorentini, allora instancabili procaccini tra la loro industre città e i paesi d'oltre mare sino su su, all'Islanda, ultima *Thule*, ove i Gianfigliazzi raccoglievano per conto del pontefice le decime della Chiesa, loro pagate in pelle di foca e di renna. Ma messer Francesco ghibellino di famiglia che, acconciatosi in maturità al dominio di parte guelfa, non è mercante, né tampoco curasi di faccende di commercio, rivolge le sue *istruzioni* a chi viaggia signorilmente. Infatti, sino dai primi versi del *Documento* egli pone all'innamorato il dilemma: Vuoi andar comodo, o vuoi andar celere? E la situazione è dichiarata in termini che non lasciano dubbio alcuno.

> Se vuo' più ad agio stare
> La nave dei pigliare
> Se vuo' più securanza
> Et ancor avacciauza
> In galea intrerai,
> E d'ognuna guardrai
> Come son ferme e tratte
> E corredate et atte

La nave grossa, tozza, capace e mossa dalle vele promette comodità, la galea che vola, colle ali dei suoi ventiquattro remi per banda, assicura brevità di viaggio ed anche sicurezza; ma sotto la condizione di equipaggiamento scelto.

Per cui ecco, opportuni e sagaci, questi pochi versi seguire i precedenti.

> Aggia in navi con teco
> Padron desto e non bieco,
> Che compri e satisfaccia
> Quanto bisogno faccia,
> Che mestier non ti sia,
> Se non di compagnia,
> Di questa donna ch'hai
> Cui spesso confortrai

Sbrigatosi del capitano, il poeta ci ha tramandato, insieme alla denominazione dei componenti lo Stato maggiore e lo Stato minore della nave trecentesca, eziandio le funzioni di ciascuno. Desterà stupore vedere distinti l'uno dall'altro il *palombaro* e il *marangone*, perché oggi i due vocaboli sono ritenuti sinonimi. Ma le chiose dichiarano la diversa significanza; perché marangone è definito *opifex lignami*, mentre *palombarius* è detto « *qui intrat sub aquam cum expedit* ».

Così noi sappiamo del *pedotta* (che è il pilota), del *pennese*, dell'*orciero*, del *palombaro*, del *sostaro*, del *gabbiero*, del *prodiero*, del *timoniero*, del *calafato*, del *marangone* dei dotti al *compasso* (che è la *bussola*, la quale tuttodì gli inglesi chiamano *compass*) e della gente da porre in vedetta.

> Che al vegghiar sien cotali
> E conoscan per uso
> Quanto va suso e giuso

Né meno precisa la enumerazione del fornimento di canapi e di cavi di manovra. Eccola:

> Quinal porta e ternale,
> Senale e quadernale
> Manti, prodani e poggia,
> Poppieri ed orcipoggia,
> Scandagli et sarte e funi
> E canapi comuni,
> Di che non sia avaro,
> Ché fanno gran riparo.

Gli Statuti marinareschi delle varie cittadine della costa (ed anche quelli di Firenze) enumerano le armi di cui andavano fornite le navi commerciali del tempo andato, comecché spesso minacciate dall'avidità di corsari e di pirati. Messer Francesco così consiglia il viaggiatore:

> Et abbi nella nave
> Calcina con lancioni
> Pece, pietre e ronconi,
> Balestra e l'altre molte
> Ch'hai per castello accolte

Di codesta *calcina* non parlano gli Statuti; ma Cristina di Pisan, nel suo celebre romanzo didattico, ricorda l'uso che se ne faceva nei combattimenti. La si soffiava polverizzata, attraverso le cerbottane, in volto al nemico per accecarlo; costumavasi pure insaponare le rembate ed i ponti acciò i nemici che le prime invadevano e su questi ponevano piede, scivolassero.

Ma ecco, dopo le armi, le vettovaglie, giustamente scompartite tra quelle che debbono distribuirsi all'equipaggio e le altre per le mense dei passaggeri

> Acqua e salata carne
> Aceto e sal portarne,
> Olio, cascio e legumi
> Biscotto...

appartengono alla dispensa di bordo, laddove quella per la *camera* contiene:

> Galline e caponcelli,
> Giulladine in tinelli,
> Ova et solci e mortia
> Ladretti et ciò che invia,
> E vini e cose assai
> Come tu far potrai.

Nella gastronomia medioevale codesti *solci* erano manicaretto apprezzato di carne tagliata a pezzi ed immersa in un guazzo di aceto; l'origine erane provenzale. *Mortia* significa un insaccato da cui probabilmente deriva la mortadella bolognese.

Taccio delle vele enumerate dal poeta, pur non dimenticando di ricordare che egli ne cita una *tinta di color bruno* da esser invergata quando si vuol camminare non visti. Così oggi le navi da guerra sono pinte di grigio per non essere scoperte a distanza. Ma non taccio del forno per cuocere il pane; né del *prete*, né del *barbiere*, né del *medico*, i quali accompagnano i passeggeri e fanno parte della loro famiglia. Ricordo il *comito* e lo *scrivano* (questo nome è rimasto nella marina mercantile veliera moderna per indicare il secondo di bordo), obbligo del quale era rivestire di cuoi freschi i fianchi della nave per premunirli contro il fuoco greco, temutissimo a quei tempi. Sei versi determinano la stagione opportuna al viaggio; ed aggiungo che, durante il medioevo, fu rituale l'obbedire alla ingiunzione di Messer Francesco.

> Tempo di navigare
> D'april dee cominciare
> E poi securo gire,
> Finché vedrai finire
> Di settembre lo mese,
> Ché l'altro ha folli imprese.

Il poeta tutto descrive minutamente, le prudenze nell'uscir dal porto, le avvedutezze per navigar notturni e per evitare il fortuito incontro con altre navi, per l'accostata al lido e per isfuggire alle insidie degli elementi scatenati e degli uomini facinorosi. Tutto è contemplato, non esclusa la morte. Il funerale a bordo ha sollecitato le più illustri penne. Non vi è quasi Antologia che non contenga la descrizione degli onori estremi tributati a colui che muore a bordo. Vi è tutta una letteratura sentimentale su tale argomento. Non sarà fuori di luogo ricordare che il primo il quale si sia dilungato in codesta dipintura è stato Francesco da Barberino. Chiedo scusa al lettore se qui la citazione è un po' lunghetta; ma mi è d'uopo trascriverla integralmente

> Ma Dio sua guardia tegna
> Ch'esta donna pur mora
> E se tu non se' ancora
> Presso a terra ove posse
> Seppellir le sue ossa
> Una cassa serrata
> Ben ferma e impegolata
> Faralle apparecchiare
> E lei dentro acconciare
> Con oro e con argento,
> Gioie e tutto ornamento
> Che le puoi far maggiore,
> Che si comanda Amore.
> E una scritta vi metti
> Con tuoi pietosi detti
> Pregando umilmente
> Che tutta quella gente
> Che poi la troveranno
> Che piangan sì gran danno
> E facciau sepultura
> Con suo nome in scoltura
> E tu lo scrivi loro
> E dai lor lo tesoro,
> Perch'ella sia onorata,
> Seppellita e lorata
> E che preghin per ella
> E di' com'era bella
> E saggia e come nata
> E d'onestade ornata

Ben diversi gli onori da tributare a persone di bordo di rango sociale differente. Il poeta non lo dimentica. Infatti:

> S'altro de' tuoi morisse
> E ne miglior venisse
> In una botte il metti
> Et abbiati i rispetti
> A suo grado e valore,
> Porrai del tuo avere
> Con quella scritta e segni
> Che vedi che convegni
> E s'egli è de' minori
> Quando 'l vuo' metter fuori
> Porta la scritta al collo
> Sì che non tema il mollo,
> E di croci segnato,

Con quel che puoi da lato
E che conviene a lui,
Fa cucir ben costui
Nella schiavina sua.

Altre citazioni non trarrò dal poema di Francesco da Barberino, quantunque molti altri suoi versi si riferiscano alla vita di bordo, quale si praticò nel secolo XIV e le cui usanze sopravvissero quasi invariate sino a tempi relativamente assai prossimi: del che fanno fede l'*Armata Navale* di Pantero Pantera, la *Nautica Mediterranea* di Bartolommeo Crescenzio ed infine l'*Arcano del Mare* di Roberto Dudleo duca di Nortumbria, le opere classiche di scienza marittima del '500 e del '600. Altri di me più degno discuterà il merito letterario del poeta che fu costaneo di Dante ed amico di Petrarca e di Boccaccio.

A me è lecito esclusivamente rilevare il valor grande di testimonianza che ha l'opera di messer Francesco da Barberino per render note le cognizioni marittime trascurate (e per lungo tempo) anche dai nostri massimi scrittori. Aggiungerò che Auguste Jal nel suo *Glossaire Nautique*, libro prezioso e fondamentale per chiunque coltivi la molteplice lingua del mare, studiò amorosamente i *Documenti d'amore* e li illustrò con vero fervore.

Jack la Bolina.

Dell'amore e di alcune sue conseguenze

Una delle conseguenze è anche il matrimonio. Sì — dice un luogo comune dello scetticismo — come la morte è una conseguenza della vita. Il primo a pronunciare, se non proprio con queste parole, una condanna di questo genere fu veramente un uomo meno scettico che romantico: Lord Byron. L'antitesi fra l'amore e le legittime nozze non poteva essere che un'invenzione romantica. Prima non avrebbe avuto senso. Perché l'identità del matrimonio e dell'amore era indiscutibile? Piuttosto per la ragione contraria: che nella coscienza comune tra i due fatti non sembrava necessario alcun avvicinamento. Quando qualcuno scriverà un po' della storia della coscienza umana dovrà forse concludere che il matrimonio come istituzione sociale poté avere il massimo di forza proprio nei secoli in cui l'amore fu sentito soltanto come un sentimento preconiugale e magari extraconiugale. Tenuti separati i due fatti, la suddetta coscienza non aveva ragione di dolersi che l'uno fosse la distruzione dell'altro. Il romanticismo che primo se ne duole è in fin dei conti il primo che li riavvicina: perciò nella scandalosa esclamazione byroniana — «l'amore per il cielo, il matrimonio per l'inferno» — si può riconoscere il primo accenno ad una morale superiore: la morale romantica che con le sue seducenti fantasie sulle affinità elettive, sulle anime gemelle ecc. ha cominciato a meditare se veramente non fosse possibile mettere d'accordo la natura con la legge, l'impulso individuale con il vantaggio sociale, l'amore con il matrimonio.

Bisogna ritornare a questi delicati e nobili sforzi dell'anima romantica per capire, per esempio, quello che si proponeva Sören Kirkegaard scrivendo il suo libro sul valore estetico del matrimonio.

Kirkegaard il danese non ha bisogno di essere presentato: il suo «giornale di un seduttore» è stato l'anno scorso uno dei pochi libri che abbiano incontrato il gusto dell'alta critica italiana. È naturale che altri abbia pensato a tradurre altra cosa, almeno un'altra parte di quell'inesauribile *Enten-Eller* dove il primo traduttore aveva avuto la fortuna di trovare un tipo inedito di Don Giovanni. Pur troppo nel libro sul matrimonio (1) non c'è da trovare che una predica molto diffusa che troppo di rado si concreta in qualche osservazione aderente, in qualche pensiero rivelatore. Ma pare che in Danimarca, cinquant'anni fa, il matrimonio meritasse una difesa del genere di questa.

Difesa di un romantico religioso e sociale contro dei romantici individualisti e irreligiosi per eccesso di idealismo. La difesa è contro un celibe refrattario alle sante nozze per delle ragioni che non credo oggi comuni tra i celibi più induriti: il suo libertinaggio non è che un libertinaggio idealistico ed estetico; è la bellezza commossa del primo amore che egli teme di veder sciupata nella indifferenza pacifica della vita coniugale. Per dargli torto, Sören Kirkegaard non ha che da sillogizzare un poco sulla eternità dell'amore fra due anime condegne, sulla perenne capacità di rinnovazione di un sentimento essenzialmente religioso. Poiché il matrimonio nell'idea del Kirkegaard non si riduce al fatto sociale che organizza civilmente la continuità della specie, ma ha in sé — all'infuori delle sue conseguenze — un valore morale e religioso.

Egli rammenta che nella Scrittura la ragione delle nozze non è soltanto il «moltiplicatevi», ma che ad Adamo fu aggiunta Eva «perché Dio non ritenne buono che l'uomo restasse solo». La maschilità chiede alla femminilità più che il complemento fisiologico. Così dunque il matrimonio — la monogamia legale — deve parer bello, oltre che utile anche alla più squisita sensibilità romantica perché è l'attuazione più completa anche dell'amore romantico. L'amore in sé non è che conquista, l'amore nel matrimonio è anche possesso, cioè rinnovamento perpetuo di conquista «un'appropriazione più profonda».

E se, a corto di argomenti religiosi e morali, il celibe pertinace oppone che la bellissima istituzione non riesce a sottrarsi al difetto di tutte le più belle istituzioni, la monotonia, Kirkegaard risponde trionfante nella sua splendida ingenuità: «Verissimo, il monotono può precisamente essere l'espressione di qualche cosa bella. Per esempio nella musica, la misura uniforme è bellissima e ricca di effetto!».

In Danimarca, verso il 1865, anche questo poteva essere un argomento.

* * *

Eppure si avrebbe torto a sorridere di qualche ingenuità e di molte pedanterie di questo teologo dell'amore coniugale, a cui preferiamo sempre il suo fisiologo - cioè psicologo - Balzac. Non si può negare che la sua predica abbia avuto qualche effetto, se non altro quello di aver anch'essa contribuito ad avvicinare l'amore al matrimonio. Non ostante la varia immoralità di cui può far pompa la nostra coscienza del secolo XX, è innegabile che le nostre idee fondamentali sull'argomento ci portano a vedere nella convivenza matrimoniale qualche cosa di più che una vantaggiosa abitudine sociale fondata sopra una esigenza fisiologica. Pur avendo rinunciato a immaginare nelle coppie umane un mistico accordo di predestinazioni, i loro incontri pretendono sempre più ad essere di più e di meglio che dei concordati di interessi e di abitudini aggiunte ad una comunione di corpi. Per forza di teorie magari contraddittorie la coscienza contemporanea vuol tendere a quella forma di nuzialità che è stato detto il matrimonio di coscienza.

È questa un'impressione che non può sfuggire a chi legge il recente libro di Scipio Sighele *La donna e l'amore* (1), un libro che ha un valore documentario non comune appunto perché non è un libro tutto personale. È la esposizione e la discussione delle idee di una diecina di autori contemporanei che hanno da dire qualche cosa su quello che forse è l'unico problema umano veramente inesauribile, il più semplice e il più complesso. Il Sighele, come tutti sanno, viene dal positivismo, e forse per ciò è avversato da coloro che fingono di vedere in esso un ostacolo alle più nobili elevazioni dello spirito umano, salvo a ricorrervi come a documentazione ineccepibile nei particolari in cui hanno interesse a non alterare la realtà esistente. Un tale commentatore di filosofi e di fisiologi dell'amore parrebbe dovesse, per ragione sperimentale, star contento a ciò che l'amore è stato rispetto al matrimonio piuttosto che a ciò che vuol essere. Invece — ed è una constatazione degna di esser meditata — è proprio in questo libro che io vedo come da Sören Kirkegaard in poi la concezione di un matrimonio sempre meno contraddittorio alle ragioni dell'amore abbia progredito e si sia diffusa.

Come? E il libero amore? Non è Ellen Key — di cui il Sighele commenta e illumina le idee centrali — una pericolosa propagandista del libero amore? No: il libero amore — cioè l'aberrazione capricciosa, il giuoco sensuale e sentimentale, ma sempre giuoco — ha piuttosto trionfato nei secoli in cui la rigidità del matrimonio religiosamente legale tacitamente gli permetteva di esistere tollerato in silenzio accanto a sé stesso.

Ciò che Ellen Key afferma non è il libero amore, ma la libertà dell'amore. Perciò l'avvento di una forma matrimoniale che può essere e può non essere a vita, ma per il tempo che dura — e non è detto che non debba durare quanto la vita — è più completa e totale. È l'amore romantico che cerca di attuarsi anche in un matrimonio sociale nella formula della Key: «Coloro che si amano sono marito e moglie».

Troppo comoda? Tutte le formule che non sieno delle proibizioni sono troppo comode per i mal disposti. Ma non si può non rilevare che il pensiero della femminista — non del femminismo professionale e asessuale fortunatamente — combina in sostanza con quello di uno spirito perfettamente religioso come quello di Enrico Lhotzky. Tendono entrambi al matrimonio di coscienza, in nome della sincerità maschile e della sincerità femminile. Perché è indiscutibile che se il matrimonio sta modificando il suo carattere per far posto anche all'amore, la trasformazione avviene anche sotto l'impulso della coscienza femminile che si ridesta. Lo Stato che non riconosce le ragioni di questa coscienza, lo Stato «celibe», come lo chiama Ellen Key, può imporre un matrimonio perpetuo; ma lo Stato un po' per volta sembra costretto a diventare bisessuale.

* * *

Scipio Sighele si guarda bene dall'arrivare alle ultime conseguenze a cui può condurre l'ideologia unilaterale — come tutte le ideologie — della scrittrice svedese. E il lettore del commento può, se gli fa piacere, fermarsi anche prima. Può pensare, per esempio, che mentre la donna nuova chiede forse troppo al matrimonio, tutto l'amore, l'uomo anche contemporaneo non ha più tanto tempo da consacrare all'amore; e perciò, invece di affinarlo, è indotto a riportarlo al suo semplicismo brutale, di cui la donna si duole. Per la donna, si sa, l'amore è stato sempre quasi tutta la vita, per l'uomo quasi mai: indi il malinteso sentimentale che si acuisce oggi, complicato da un'infinità di ragioni sociali. Ma il dissidio è antico e connesso alle differenze irriducibili dei sessi. Ellen Key lo formula così: «L'amore il più delle volte nasce nell'anima d'una donna e poi passa ai sensi, talvolta non vi giunge nemmeno; nell'uomo nasce nei sensi per andare all'anima e non sempre vi arriva». Ma forse meglio lo si dovrebbe formulare in quest'altro modo: L'uomo talvolta ama anche con l'anima prima del possesso, dopo può non amar più o amar solo con i sensi: la donna non ama, veramente, se non dopo il possesso, ma dopo, quasi sempre, ama anche con l'anima.

Questa e altre obiezioni fondamentali possono trattenerci anche dallo sperare che la fusione delle due creature umane sia molto più perfetta di quanto sia stata sempre. Il matrimonio di domani — indissolubile o no, poco importa, ma matrimonio completo cioè con i figli e con l'amore dei figli — sarà molto migliore di quello di ieri. La sincerità sta bene, grande purificatrice. Ma l'amore è di natura tale da sopportarne la severità? La sua dolcezza che, quando non è più dolcezza, rivela tutta la sua essenza illusoria, non ha forse bisogno di un po' di sapiente illusione per non svanir troppo presto? La comunicabilità delle creature è sempre relativa. Non si intendono mai perfettamente gli uomini tra loro: perché dovrebbero intendersi meglio uomini e donne? Il mezzo di conoscimento più certo offertoci dalla natura — ha detto D'Annunzio — è ancora il piacere. L'amore che pretende di essere più del piacere, meglio dell'abitudine, potrà compenetrar meglio i due amanti e farne i due sposi perfetti per la loro maggior gioia e per il maggior bene della specie?

Sta però il fatto che da tutte queste discussioni di amore puro e.... applicato si conferma un'idea dell'amore più ricca e più estesa dell'accezione comune. Parola equivoca per troppa comprensione — il paradiso e l'inferno — non si lascia definire che di scorcio. Ma la definizione che Scipio Sighele ha trascritta da Sar Péladan soddisfa, specialmente nella sua esegesi. Perché Péladan ha detto che «l'amore non è che la forma attraente del dolore» e più felicemente il Sighele l'ha commentata: «questa sofferenza nasce dal sentimento della nostra incompiutezza individuale, dal bisogno di contemplarci con un altro individuo per affermare la vita». E affermare la vita non vuol dir soltanto continuarla nei figli. Anche questo, ma anche altro. È amore ogni aspirazione anche confusa che cerca il suo fine e il suo complemento. E non è solo attrattiva fra i due sessi. Perché la maschilità e la femminilità non sono elementi divisi nettamente fra i due sessi: in quasi tutti gli uomini c'è qualche atomo femminile come in quasi tutte le donne c'è qualche atomo maschile. Non si sdegnino i maschi e non si inorgogliscano le femmine: maschilità e femminilità sono termini complementari di vita, non segni di superiorità o di inferiorità, se non per il pregiudizio monosessuale maschile, gretto quanto il pregiudizio monosessuale femminile che le femministe vorrebbero sostituirvi. E la vita che nasce dall'amore è l'eterno moto di questi elementi che si cercano, si incontrano, si urtano, soffrono, si disperdono; la grande dolcezza che li muove a compenetrarsi, la grande tristezza del non potersi compenetrare abbastanza. Perché, anche sistemato nel miglior modo possibile l'amore, e le sue conseguenze, noi sappiamo che esso continuerà ad essere dramma.

Giulio Caprin.

(1) Sören Kierkegaard, *Il valore estetico del matrimonio*. Traduz. di G. Petro.... Napoli, F. Perrella, 1912.

(1) Scipio Sighele, *La donna e l'amore*. Milano, Fratelli Treves, 1913.

Il quarto d'ora di Gaspara Stampa

Chi avrebbe detto, venticinque anni or sono, quando Arturo Graf pubblicava il suo completo saggio su Veronica Franco intitolandolo *Una cortigiana fra mille*, chi avrebbe mai detto che a giudizio di Abdelkader Salza, un altro, minore ma non meno diligente storico, la fanciulla tradita da Collaltino di Collalto, la divina, la onesta, l'incomparabile Gasparina Stampa doveva essere considerata tra le residue novecentonovantanove! Il fato di Saffo si rinnova. La critica storica procede nel suo cammino con una impassibilità che agghiaccia: non come la morte *aequo pulsat pede* alle catapecchie dei poveri ed alle reggie dei potenti, ma più strana, più sovrana, qua innalza, là abbassa, e scambia in un fantastico *chassez-croisez* le matrone con le donne perdute, sì che il riabilitatore di Frine sarà certo roso, nelle viscere delle sue antitesi, dal bisogno d'infamare per esempio Cornelia, la madre dei Gracchi.

Del resto non è escluso che abbia anche ragione. Giù i sette re di Roma, giù le sette virtù cardinali e teologali! Interrogate Locke, Bayle, Melchiorre Delfico, Anatole France se in coscienza possiamo, ad occhi chiusi, credere che fosse più onesta Cornelia con gli annessi Gracchi che non una qualsiasi Glicera o Licori cantata da Catullo e da Orazio. La storia dà, è vero, i suoi certificati di buona condotta, ma appunto la storia è stata definita dal Fontenelle una favola che si è convenuto di ritenere per verità.

Lo sforzo del professor Abdelkader Salza sarebbe forse di sostituire una nuova favola all'altra, già verità convenuta ed ormai, a suo giudizio, non più.... conveniente? Non dico proprio così: certo l'impressione prodotta dalla lettura del suo saggio (*Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini* in «Giorn. Stor. d. lett. it.», vol. LXII, fasc. 1-2), è tutt'altro che persuasiva. Ho piacere che già il Borgese, in un articolo del *Corriere della Sera*, abbia messo in rilievo la fragile base su cui il Salza erge un sì audace edificio; credo tuttavia opportuno ribattere sull'argomento perché si presta a lumeggiare, prima che la psicologia della poetessa, quella del suo ultimo interprete.

* * *

Il quale (chiedo venia se mi sbaglio) ha nelle sue ampie ricerche intravista una ghiotta tesi: capovolgere la stima pubblica per una illustre donna anzi gentildonna, di cui la sorte pietosa provocò in ogni tempo, e più nei recenti, simpatie e compianti; senonché la tesi ha sedotto il ricercatore che, per sorreggerla, si è spinto a valutare con un certo arbitrio i documenti trovati.

Nel 1545 la pia suora Angelica — al secolo Virginia de' Negri — scrive alla ventiduenne e bellissima e lodatissima Gasparina una lettera, diremo, di propaganda per distoglierla dalle tentazioni del mondo e indurla a ritirarsi in un convento, seguendo le più pure inclinazioni dell'anima. La suora esorta la sperata neofita, con le frasi edificanti di circostanza, i luoghi comuni dei libri devoti, e mette nelle sue parole un calore tanto più grande quanto più presumeva che la destinataria fosse propensa ad accoglierle. Insiste, come è ovvio, nell'antitesi tra i gaudi celesti e le follie della terra per trarne la conclusione inevitabile insita nello spirito di quell'antitesi. Il Salza sottolinea, come appresso, alcune espressioni: «Or che male non sarebbe se con tanti doni e grazie vi sottraeste a Dio, che vi ha creata e ricreata nel sangue preziosissimo del figliuol suo, *per darvi al mondo, a i fumetti, alle ambizioni, alle vanità e piaceri di quello?*.... *....Deh, anima cara, ponete i vostri studi in essere ben casta, ben umile*, ben paziente e piena dell'altre virtù sante.... Aprite gli occhi sopra di voi, e *non credete a gli adulatori, a quelli che vi amano secondo la carne; non v'ingannate, vi prego, e stroncate da voi quelle pratiche e conversazioni che vi alienano da Christo, e mettonvi in pericolo, o possono dare nota di suspicione a quella bella onestà, che in voi riluce*, oltre le altre virtù vostre....». Ed ecco il commento del Salza ci meraviglia per l'assoluto fraintendimento del testo: «Dalla lettera a madonna Gasparina parecchie deduzioni ci è lecito fare: che la vita che conduceva la giovane donna non era punto lodevole e che qualche suo atto aveva lasciato sperare alla Negri ch'ella avesse l'intenzione di mutar costume e darsi ad una vita di penitenza e di preghiera».

Giudichi, da quel che si è riferito, il lettore. A me la lettera sembra, senza alcun dubbio, intonata al consueto proselitismo monacale: gli accenni ai pericoli di perdizione han valore generico di ipotesi, di timoroso presagio. Non la sola Gaspara sarebbe colta al balzello dalla cupidigia degli uomini, bensì tutte le sue pari giovani, belle ed ingenue. Il Salza non ignora che l'accusarsi, in genere, dei più grandi peccati appartiene alla topica di tutte le preghiere e di tutti gli atti di fede. La verginetta, non la cortigiana, deponendo nel seno regale della Madonna la sua spregiata lagrima, le dirà, persuasa o contrita, ciò che è scritto nel suo libro delle ore, per esempio nei *Quindici Sabati*: «E a chi altri mai ho io a ricorrere se non a te, che sei il sollievo dei miserabili, il conforto degli abbandonati, la consolazione degli afflitti? Oh, io tel confesso, l'anima mia è miserabile, gravata da enormi colpe, merita di ardere nell'inferno, indegna di ricever grazie!»

Prova dunque, quella di suor Angelica, del tutto negativa. Ma un contemporaneo, certo Girolamo Ferlito, in una postilla manoscritta, ha chiamato Gaspara Stampa col termine infame; di un anonimo, pure contemporaneo, il Salza dà alla luce un osceno e virulentissimo epitaffio, ultimo di ventuno sopra la scrittrice defunta. Questa testimonianza, per la stessa esagerazione della forma, va intesa quale insulto non quale spassionato giudizio di fatto; se nell'insulto c'è una particella di verità, ci è facile pensare che un laido amatore respinto trovasse nella notorietà dei due amori di Gaspara (Collaltino e, forse, il Viscardo) materia sufficiente a ricoprirla di vituperio. Resta l'epiteto del Ferlito: un pasticcione che in brevi postille accumula equivoci, spropositi e accenni maligni. Si aggiunge inoltre quanto riferì il Brognoligo sul *Fanfulla della Domenica* a conferma della tesi di Abdelkader Salza: che cioè la Stampa, come rilevasi dall'atto di morte dell'archivio parrocchiale de' SS. Gervasio e Protasio in Venezia, morisse nel 1554 di puerperio, «mal de mare». Nemmeno tale argomento è valido. Anzitutto il puerperio in una ragazza non comprova la sua professione di cortigiana; e poi il *mal de mare* non si spiega affatto col puerperio. Il dottor Roberto Cessi dell'Archivio di Stato di Venezia ci comunica infatti la definizione di tale malattia secondo un medico bolognese del '600, Leonardo Fioravanti, che così si esprimeva nel *Compendio de' secreti rationali*, pubblicato a Venezia nel 1675: «Il mal di matre, che patiscono le donne è una alteratione nella matrice, la qual si può causare da varie et diverse cose, come per frigidità, humidità, siccità, *humori colerici*, flemmatici, melanconici et altre diverse cause....». L'atto di morte, che parlava di «febre, et mal colico et *mal de mare*», è in tal modo illustrato senza errore.

Togliete di mezzo codesti documenti sforzati o fraintesi e Gaspara Stampa ritorna quale era prima non troppo santa, conveniamone, ma niente affatto cortigiana. Insolenze, ne toccano tutti e tutte. Che ne sarebbe di Dante, col metodo del Salza? Condanna per baratteria, tenzone con Forese Donati, ingiurie di Cecco Angiolieri: «Dante Alighier, s'io son buon begolardo — tu me ne tien ben la lancia alle reni....». La critica storica — un tribunale dei poveri che ammette i personaggi incriminati al gratuito patrocinio e li riabilita così volentieri — dopo aver assolto o scusato Andrea del Castagno della taccia di omicidio, il Bazzi della taccia di sodomia, Alessandro Borgia delle sue vendette, Lucrezia dei suoi veleni, Maramaldo della sua viltà, dovrebbe per Gaspara tener conto, oltreché della debolezza di testimonianze contrarie quali abbiam riferito, di un formidabile motivo a favore: il silenzio degli innumerevoli che, se Gaspara fosse stata una cortigiana, ce lo avrebbero detto. Oh, non facevano complimenti! A Venezia, nella laguna e fuor della laguna, si ammiravano le belle donne ma si sapeva anche come chiamarle e quanto pagarle. Sonetti e scudi, scudi e sonetti. Imperia, Tullia d'Aragona, Veronica Franco, Camilla Pisana, Angela Zaffetta, la Fiammetta, la Sgarrettona, Camilla da Fano.... Belle donne, ma sulla loro condizione non si scambia. Solo di Gaspara si tace, ed era la più grande e ha scritto nel cinquecento i più stupendi sonetti di amore!

* * *

Non ho certo inteso con fugaci osservazioni distruggere il bel lavoro del Salza che rimane ad ogni modo quadro esauriente di un notevole periodo della nostra vita letteraria. Ma il suo punto di vista non era proprio sereno, perché la gioia della scoperta di quell'epitaffio, la sensazione di poter raschiare col proprio temperino un mezzo rigo di storia, lo ha, suo malgrado, costretto a vedere le cose come uno qualsiasi di noi lettori non le avrebbe vedute. Anche sulle amicizie di Gaspara, il Salza trova a ridire; anche su quello che scrivono o leggono, o anche le fan leggere, i giovanotti che le fanno la corte. L'errore sta nell'antitesi di una Gaspara vergine e una Gaspara donna perduta; come se in ogni tempo, e tanto meglio nel secolo di Leone X, non fosse possibile, fra i due estremi, una condizione intermedia.

Leggete, o rileggete, il canzoniere nella edizione degli *Scrittori d'Italia*, curata dallo stesso Salza. L'aria è bembo-petrarchesca, ma il sentimento della poetessa vi circola con una squisita agevolezza. Ella ama Collaltino secondo la carne, per ripetere la frase biblica della buona suor Angelica; ricorda le notti colme di gioia e il suo disfarsi nei lacci d'amore; ma sopra la sua sensualità contenuta si diffonde il rossore di una donnesca pudicizia. Un'etèra non è così gelosa, appassionata, personale, non reagisce con impeto ad ingiusti sospetti. Come! Mai una confessione, un pentimento, un accenno alla triste vita! Una cortigiana che precorre il romanticismo, una signora delle camelie che ha trovato nel conte il suo Armando! Come Marion Delorme dovrebbe esclamare:

Ton souffle a re..vé mon âme
Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté,
Et ton amour m'a fait une virginité!

Invece quale sicurezza della propria condotta, quale immedesimazione di sé nell'amante!

Il viver mio a voi, luci alme, spia...
e la mia vita in voi solo si serra.

Accenno di passione, uno fra tanti, ispirati o freddi, del canzoniere. E ve n'ha di movimento moderno:

Quegli, a cui dissi: — Tu ... mi piaci, ...
è pur tornato, io l'ho pur ...

due versi pieni di civetteria; oppure, due terzine virili e femminee ad un tempo:

Se volete ch'io mora, un colpo solo
m'uccida, sì ch'ormai si ponga fine
al dispiacervi, al vivere ed al duolo;
perché così sta sempre sul confine
di morte l'alma, e mai non prende il volo
pensando pur a voi, luci divine.

Qui mi ferma nelle citazioni il logico dubbio che la freschezza e la modernità della poesia non dimostrino a sufficienza l'onorabilità della donna amante. Le prove di questa specie hanno sempre un valore molto relativo; anche il quinto capitolo del Salza *Gli amori della poetessa attraverso il suo canzoniere* non può concludere, in verità, secondo la tesi da lui assunta. Anzi, in ogni caso, i sonetti sono una prova in contrario a detta tesi, come il seguente (CCXIII della raccolta), nel quale con inarrivabile precisione psicologica si descrive il sorgere del nuovo affetto, dopo quello triennale e già tramontato per Collaltino:

Un veder tòrsi a poco a poco il core,
misera, e non dolersi de l'offesa
un veder chiaro la sua fiamma accesa
negli altrui lumi e non fuggir l'ardore,

un cercar volontario d'uscir fore
de la sua libertà poco anzi resa,
un aver sempre a l'altrui voglia intesa
l'alma vaga e ministra al suo dolore

un parer tutto grazia e leggiadria
ciò che si vede in un aspetto umano,
se parli o taccia, o se si mova o stia,

son le cagion ch'io temo non pian piano
cada nel mar del pianto, ov'era pria,
la vita mia, e prego Dio che ...

Nel mar del pianto.... Per la gelosia? Per le nozze mancate? Non saprei. È assurda la pretesa di verificare coi versi certi dati segreti dell'anima e quindi segnare sulla fronte di una donna l'onestà della vita e l'amarezza romantica dell'abbandono. Ma questa cautela nelle interpretazioni favorevoli, mi sembra anche più equa se si tratti di interpretazioni contrarie o addirittura infamanti.

Giovanni Rabizzani.

Dopo il Congresso dei maestri a Firenze

Nel Congresso dell' Unione Magistrale c' è stata da parte di qualche congressista una constatazione grave: che i maestri sono tenuti in poco conto, da persone che sono a loro inferiori per coltura e specialmente dalle famiglie per il cui elevamento intellettuale essi tanto lavorano e ciò in grazia di quella contenata leggenda di ignoranza (riporto presso a poco le parole testuali tolte dai resoconti più fedeli) che si è creata intorno a loro, leggenda che nessuno sforzo individuale di volontà e di intelligenza è riuscito a vincere. Se l'affermazione è vera mi pare che valesse la pena, nell'occasione di un congresso che tutti si fossero dati l'intesa di mostrare coi fatti e con le parole che la leggenda deve fare necessariamente luogo alla verità, che è d'altra specie, se non completamente contraria alla comune credenza.

Sarebbe valsa la pena. Non c' è cosa più tenace di una falsa voce che si tramandi di bocca in bocca, e alla quale dà parvenza di verità anche la confessione degli interessati, i quali infatti per bocca dei loro più ascoltati portavoce hanno dichiarato che la preparazione intellettuale dei maestri, così com' è stata finora da noi, è insufficiente e che peggiore diventerà con i nuovi provvedimenti escogitati dal ministro Credaro con quei suoi ginnasi magistrali, illusorio avviamento a conseguire il titolo che abiliti all'insegnamento.

E se è vero che i maestri più colti si son dovuti far per conto loro e dopo la scuola quella coltura che essi dimostrano in varie occasioni e se è anche vero che il riconoscere la propria insufficienza è indizio di per sé di acuta penetrazione e di desiderio del meglio è d'altra parte innegabile che il pubblico vede pur sempre il lato peggiore delle questioni, e crede più alle constatazioni del male che non a quelle del bene.

Sarebbe stata dunque buona occasione per i maestri riuniti a congresso provare con la serena e acuta discussione che essi sono degni della considerazione universale. Così la visione che essi avessero mostrato di aver della scuola e la lunga meditazione che avessero manifestato di aver fatto sui mezzi più atti a conseguire un nobile fine, avrebbero potuto avere una portata incalcolabile. Di tutto ciò ben poco è apparso nella discussione di questi giorni. Una relazione che proponeva un nuovo ordinamento ideale del *cursus* degli studi magistrali, non ha avuto l'onore di una lunga discussione. L'accettazione di un complesso non vale a dimostrare l'interessamento dei maestri alla scuola, perché assentire così senz'altro ad una riforma radicalissima come quella proposta, quasi fosse la cosa più facile e più piana del mondo, senza rilevarne il valore troppo idealistico o dottrinario, significa che ben pochi erano preparati a un esame siffatto, o che in generale tutti si contentavano di dire che la scuola elementare deve avere nella vita nazionale il primo posto e che i maestri sono i principali fattori dell'anima nazionale. Declamazioni queste a cui il pubblico è abituato da un pezzo; ma intanto si accorge che questo fattore non ha l'importanza che senza dubbio dovrebbe avere, poiché, non gli offre la visione esatta di ciò che la scuola elementare dovrebbe essere e non è.

Ecco una questione alla quale esso si appassionerebbe quando vedesse che i maestri vi si appassionassero.

Invece il pubblico ha assistito alla discussione di altre questioni, che hanno la loro importanza, ma che non lo toccano direttamente: ha sentito discutere l'opera della Commissione esecutiva dell' Unione non sollecita degli interessi personali dei singoli soci, ha sentito parlare del Monte Pensioni ed accalorarvisi, e bollar con parole ardenti disposizioni di regolamenti che riducono l'aspettativa per malattie, e ripetere continuamente che gli stipendi sono insufficienti e avvisare ai migliori mezzi per combatterli.

Una parola ha echeggiato spesso nelle molto tempestose discussioni: la classe.

Ed era naturale che venisse fuori, ma col significato di quell' aggruppamento di giovani affidati alle cure di ciascun maestro. E invece si è accoppiata a quel sostantivo che torna spesso nelle adunanze delle maestranze che hanno da rivendicare solo dei benefici economici. I maestri han parlato dunque molto di lotta di classe, e molto di metodi; ma di metodi sempre relativi alla lotta di classe.

Con ciò non vogliam dire che gli interessi economici, gli interessi professionali non abbiano la loro importanza. Tutti siamo d'accordo che lo Stato deve provvedere ai maestri nel modo più decoroso; e poiché esso nicchia, è umano che essi si aggrappino a quei partiti che promettono di portare nella nostra aula legislativa l'espressione dei loro bisogni e dei loro desideri. A questo pur troppo siamo ridotti che per ottener qualche cosa bisogna gridare e minacciare. Ma non è uno spettacolo bello. Che si tenda a colorire delle tinte di un partito politico un' associazione professionale, solamente per ottenere dei vantaggi economici, non è degno di un' accolta di educatori. Poiché a nessuno potrà esser tolto dalla mente che i maestri italiani sono, per esempio, anticoloniali, non per una convinzione che si sieno fatti, indipendentemente dalle loro anguste condizioni, ma soltanto perché essi hanno uno stipendio meschino, e son danneggiati nelle condizioni loro fatte da un regolamento che concerne la loro aspettativa. E d'altra parte bisogna che sia così. I partiti estremi non accettano il patrocinio della causa dei maestri se non a patto che essi vadano ad ingrossar le loro file.

Ma il pubblico, sulla cui dieietima abbiamo udito i lamenti, vede e nota queste reciproche e implicite obbligazioni tra un ordine di professionisti e un partito politico e non commenta favorevolmente.

E commenta addirittura ostilmente allorché le dichiarazioni di qualche rappresentante dell' opinione di una notevole maggioranza arrivano fino... all' incredibile.

Non abbiamo udito proclamare altamente questo principio, che i maestri si devono soltanto occupare della questione economica lasciando ai legislatori il compito di provvedere ai problemi urgenti della scuola?

Il che se non isbaglio equivale a dire che si provveda alla scuola come si voglia, vi sono uomini pronti a spogliarsi di tutte le loro convinzioni pedagogiche, di tutti i loro ideali di cultura, purché siano date loro alcune centinaia di lire di più ogni anno.

Della scuola si occupi il legislatore. Come se una assemblea legislativa abbia l'obbligo di essere versata in tutte le questioni della vita nazionale, e non debba invece essere illuminata e confortata dagli studi e dalle convinzioni dei competenti.

Questi competenti dovrebbero essere specialmente i maestri. Ora è naturale che dopo quella inverosimile dichiarazione sorgano spontanee queste due domande: Rinunziano i maestri a mettere in servizio della nazione la loro competenza oppure dichiarano di non averne alcuna?

E nell' uno e nell' altro caso, l' opinione pubblica, che è sempre stata la molla più potente a ottener delle riforme, nega il suo concorso. E non le si potrebbe dare completamente torto.

Ignotus.

ORIANI ROMANZIERE

« — La gloria è difficile.

Essa è l'ultimo amore, ma forse tradisce anche più crudelmente degli altri. Perchè la folla ci amerebbe più di un individuo? Essa non ci indovina che al terrore o al piacere di cui la facciamo fremere, ma non ci può comprendere che morti ».

Queste parole risponde De Nittis, il protagonista della *Disfatta*, alla desolata affermazione di un vecchio musicista grande e sconosciuto. Ma forse Alfredo Oriani, scrivendole, pensava a se stesso e al proprio destino. Infatti, egli era profeta.

Accade oggi di lui il contrario di quello che succede alla maggior parte degli scrittori; i quali in vita hanno oro e alloro, poi, morti, sono dimenticati. Egli morì povero essendo vissuto povero ed avendo avuto il consenso di pochi. Oggi, qualche anno dopo la sua morte, le opere di lui, che non molti avevano lette e che parevano obliate, si ricominciano a stampare, attraggono l'attenzione dei critici, si diffondono tra la folla, sollevano discussioni e stupori, meraviglie e polemiche, omaggi devoti e consensi entusiasti. Chi volesse indagare i motivi per i quali l'opera dell' Oriani non riuscì mai a vincere la diffidenza del pubblico, potrebbe scrivere un prezioso saggio di psicologia letteraria. Il fatto appare tanto più strano, in quanto parecchi dei suoi romanzi sono ricchi di interesse nel senso più comune della parola, e non difettano di quelle pagine voluttuose e sensuali che per il pubblico grosso sono quello che per le mosche è il miele. Comunque, fu così; e non è ora il caso di cominciar qui l' indagine a cui accennavo.

Sono tornati ora alla luce, per cura della benemerita casa editrice Laterza, tre romanzi di Alfredo Oriani: *Gelosia*, *Vortice*, *La Disfatta*. Quest' ultimo è il suo capolavoro, anzi, è un capolavoro, uno dei più bei romanzi italiani del secolo XIX, smisuratamente superiore alla folla romantica che da vent' anni io studio e vedo passare. Ma prima di discorrerne più a lungo, non sarà male parlar degli altri due, cioè di due opere imperfette e meno profondamente pensate ma nondimeno potenti.

Vortice svolge un' azione che direi breve e compressa. Adolfo Romani, un piccolo possidente di provincia con moglie e figli, ha speso molta moneta per una corista di operette di cui si era pazzamente invaghito, e, per aver facilmente danaro, ha falsificato una cambiale. Una notte, tornando a casa dopo avere inutilmente cercato una somma per pagare, trova una lettera di un amico dalla quale egli apprende che la cambiale è stata consegnata al pretore. Egli risolve di morire; ma vuol concedere a se stesso un ultimo giorno di vita, la domenica, fra la buona moglie e i bambini, la notte dopo, si getta sotto il treno. Queste ultime ventiquattr' ore di un condannato a morte, attraverso la pacifica bontà della festa famigliare e i mille episodi della vita domenicale di provincia, sono narrate dall' Oriani con un rapido vigore che non viene mai meno e che anzi si accresce vie più, di mano in mano che il violento dramma interiore di Adolfo Romani si avvia verso l' esplosione finale, in mezzo a una folla di contrasti che dànno l' idea di certe luci vive accanto alle ombre sanguigne di certi terribili pittori. Le ultime pagine, quando finalmente la notte è venuta, e il morituro è solo davanti a se stesso, e i treni passano ed egli non si risolve e indugia, non si possono leggere senza un brivido. È un' arte oggettiva e prepotente.

Oggettivo egli appare anche in *Gelosia*, benché qui il racconto sia più ampio e più vario. Il piccolo ambizioso avvocato Mario Zanetti riesce sì con la sua giovinezza e i suoi capelli biondi a prendersi la bella moglie del maturo e celebre avvocato Buonconti; riesce anche a renderla madre e ad avvincersela così più tenacemente quando temeva di perderla. Ma un giorno la bionda Annetta gli sfuggirà, ed egli ne sarà stato la causa prima con la sua fiera gelosia del marito e con la dimostrazione della propria miseria intellettuale. Io non so se qui l' Oriani abbia avuto di mira un fine morale, perché, se Annetta abbandona Mario, noi la vediamo pronta ad altri amori benché il marito sia sempre più celebre e possa vie più contentarle i suoi costosi capricci. Ma quello che è necessario dire si è che Annetta è uno dei più stupendi tipi di femmina ch' io mi conosca nella letteratura contemporanea franco-italiana: vera donna di carne, leggera e civetta ma non malvagia, con poco cuore e con punto cervello, un bell' animale sorridente e talora crudele, fatto per destare gli ardori più infocati e le gelosie più folli. Il suo amore con Mario è narrato in pagine ricche tanto di lascivia quanto di speculazione psicologica profondissima. Certe scene e certi particolari sono così arditi, che non si comprende come allora, trionfando il verismo, non abbiano fatto furore. E, tutt' insieme, il romanzo è saldo e ben costrutto, ricco di persone e di fatti, con mille particolari vivi; forse, per la struttura e per la condotta — per la tecnica, insomma —, questo è il migliore dei libri dell' Oriani. Ma la *Disfatta* lo supera per il suo straordinario valore ideale.

* * *

Io lessi la *Disfatta* per la prima volta circa diciotto anni or sono. Quella lettura mi diede una delle impressioni più profonde della mia adolescenza pensosa e precoce. L' ho ritrovata tale e quale oggi, attraverso il grave strato di indifferenza che centinaia di libri mediocri mi hanno formato intorno all' anima. Che cos' è questo libro? Quali sono i motivi della sua singolarità e della sua vita? La favola, a prima vista, può sembrare comune; a suo tempo, qualche critico che credette di essere acuto le trovò un modello nel *Docteur Pascal* che era venuto in luce da poco. Una fanciulla malaticcia e un grande filosofo di sessant' anni si sposano per amore; ma il figlio che nasce è anch' egli malato e presto muore: ecco la disfatta.

Senonché, in questa semplicità della favola è la sua bellezza; così che l'azione procede diritta e serrata secondo una logica che, in compenso, è altrettanto chiara quanto poco comune. D' altra parte, se il fatto è comune, le persone sono, come si suol dire oramai, anime di eccezione. Dire: una fanciulla malaticcia sposa un filosofo vecchio, è riassumere agevolmente, salva la catastrofe, tutto il romanzo. Ma per dimostrare chiaramente il come e il perché, occorrerebbe riportare almeno la metà di questo libro malinconico e impetuoso in cui è veramente qualche cosa di prometeico. Bice è nata dall' unione di due creature singolari e infelici alle quali l' amore è stato beatitudine e morte. È cresciuta debole e infermiccia, in casa di una zia che, giovane, fu una delle dame più intellettuali di Firenze capitale ed ora si è ritirata nella sua vecchia Bologna. Diciamo subito che solo il Panzacchi, in certe sue prose, ha saputo rendere come l' Oriani lo spirito e gli sfondi della rossa città porticata che potrebbe ispirare ai romanzieri tante divine storie di amore e di morte. Ma se la carne di Bice è inferma e il suo corpo ignora la vera bellezza contentandosi di una certa signoril grazia, il suo spirito si è andato foggiando mirabilmente, grazie alle cure e alla conversazione dei pochi e fedeli amici di casa che l' amano teneramente. Il dottor Ambrosi, un celebre medico, non solo è riuscito a strapparla alla morte, ma le conforta lo spirito con le massime della sua filosofia insieme ironica e bonaria. Giorgi, un grande musicista ignoto, vittima della moglie volgare e infedele, destinato a morir di miseria e di dolore, le schiude i mondi ignorati della musica ove l' anima si congiunge con Dio. Prinetti, un ardito viaggiatore che non ha mai scritto la storia dei suoi viaggi, le è anch' egli maestro di scienza. La vecchia Rosa e la pia contessa Maria le conservano il bene inestimabile della fede. Ma il suo vero maestro, quello che le ha foggiato la mente e ha fatto di lei una creatura superiore, è De Nittis, il filosofo che ha passato la vita solitario meditando e studiando ed ora, a sessant' anni, comincia a scrivere la sua opera definitiva, la *Storia di Dio*.

Ora, tutti questi personaggi ci appaiono vivi e veri, se pure a qualcuno possano parer leggermente convenzionali nella loro uniforme infelicità (anche Prinetti deve mantenere i nipoti malvagi, pur sapendo che sono figli dell' adulterio, e Ambrosi ha un solo figlio che è dovuto fuggire in America per atti disonesti); ma in realtà — ed è qui grande potenza d' arte — essi non sono altro che vari aspetti dell' anima impetuosa e logica del loro creatore. In modo particolare, in Giorgi e in De Nittis egli ha rappresentato, sdoppiandosi, se stesso. Giorgi scrive « segreti capolavori con l' inguaribile tristezza degli artisti non visitati dalla gloria ». De Nittis è di quelli « che nella fiamma del parlare improvvisano i propri più squisiti capolavori, mentre nello scrivere il pensiero sembra perdere in essi della prima luce, cristallizzandosi in uno stile tutto di studio ». Chi ha conosciuto di persona Oriani e ha letto i suoi libri, non potrebbe dare un diverso giudizio della sua conversazione e del suo stile. « Come la maggior parte di coloro, che sognarono la conquista del mondo, egli aveva camminato povero e solo ». Le sue idee sono quelle di colui che lo ha creato, intorno all' idea del divino e intorno al problema della generazione, l' Oriani ha scritto qui, meglio che in un trattato, le sue idee definitive. Ho detto meglio che in un trattato; giacché tutto questo libro mi dà l' idea di un grande dialogo platonico drammatizzato attraverso una certa varietà di tempi e di mezzi.

Bice era fidanzata col cugino Lamberto, giovane e bello; ma alla prima occasione lo abbandona. In verità, essa non lo amava e il dottore Ambrosi la giustifica con una delle sue sentenze terribili: « Essa è troppo anemica per amare davvero un giovane così bello e robusto ». Non è dunque assurdo ch' ella ami invece un uomo che è bello e ancora robusto, ma che ha ormai sessant' anni e i capelli bianchi e l' attrattiva di un ingegno superiore. De Nittis, quando Bice gli svela ella stessa, nella penombra di San Pietro in Roma, all' ombra di una colonna enorme, il proprio amore, ne è spaventato; cede dapprima, poi fugge, tanto la cosa gli sembra impossibile e assurda e benché anch' egli senta di amare appassionatamente la sua piccola amica. Egli è sempre vissuto puro, giacché qualche amplesso pagato non rompe la purità del cuore; ha amato una sola volta, segretamente, una sola donna, e appunto la contessa Ginevra, la zia di Bice. Ma è vissuto solo per il suo studio e per la sua solitudine, non ha avuto figli, e in Bice, negli ultimi dieci anni, egli ha trovato e allevato come una figlia spirituale. Orbene, proprio questa si rivolge ora a lui perché egli dia con lei al mondo un vero figlio di carne e di ossa, destinato a perpetuare la specie nel tempo. È una situazione stupenda, la cui tragicità eroica mi appare vie più profonda e terribile quanto più la studio e la contemplo. È, ormai, un conflitto di forze elementari il cui urto avviene con una precisione quasi geometrica. De Nittis ha sempre ammesso, in teoria, la necessità del matrimonio e della propagazione; ma egli per sé ha voluto andare contro la natura, così che questa si vendica: « la natura si vendicava col mutare in castigo la funzione alla quale per tanti anni lo aveva invitato con ogni sorta di carezze ». Infatti, voi sapete già quali saranno le conseguenze di questo matrimonio. Anche l' amore finisce con la morte. « Il loro amore era stato come una rivincita d' anime, ebbre della propria immortalità, contro le leggi della natura, la quale si rinnova nelle stagioni e perisce quando non può rinnovarsi ». L'agonia del bambino diventa « la catastrofe finale del suo spirito rigettato per sempre dalle correnti della generazione ». Eppure, la sconfitta di De Nittis non è definitiva, perché egli da ultimo riesce a superare il proprio destino. Ogni speranza di perpetuarsi in un figlio è perduta; ebbene, non resta l' opera? Dopo una notte di meditazione « i suoi occhi si fissarono attenti su quelle pagine fitte e minute, nelle quali la posterità avrebbe letto il testamento del suo pensiero: tutto era silenzio intorno a lui, tutto era morto dentro di lui. E allora riprendendo la penna, come un romeo antico il bordone in vista del Santo Sepolcro, si rimise sulla traccia di Dio ».

Sono le parole finali del libro; e non si possono leggere senza un tremito di pianto. Così, nel nome del più grande mistero, ha termine questo libro eroico in cui, come in certe composizioni michelangiolesche, di sopra alle persone caduche di misera carne noi vediamo l' urto delle forze elementari.

* * *

Oriani artista è singolare. Ha senza dubbio uno stile suo, energico ma grigio, rotto tuttavia qua e là da baleni accecanti. Ma la lingua e il periodo risentono di quell' infelice tempo della nostra letteratura narrativa in cui la nuova prosa italiana non si era ancora formata. La riforma neoclassica del Carducci si era contentata della prosa oratoria e accademica; cominciava sì a salire l' astro del D'Annunzio: ma l' Oriani, già maturo, non era tale da mettersi sulle tracce di un giovane. Avendo piuttosto l' occhio ai grandi francesi dell' ottocento, egli non si sa sottrarre al loro influsso, e dà alla frase un giro più francese che italiano. Nondimeno, egli è uno scrittore originale ed energico anche nell' espressione formale.

E poi, egli ha alle volte una potenza lirica che trascina il lettore ove egli vuole. Legge e, nella *Disfatta*, il dialogo d' amore fra Bice e De Nittis, nella notte nuziale, quando essi son soli nella campagna e il filosofo enuncia alla sua donna idee solenni. L' ardimento è straordinario; noi sentiamo che la cosa è troppo insolita, ma l' arte dello scrittore ci afferra e ci persuade. La stessa scena, condotta con minor vigore, ci avrebbe fatto sorridere. E la morte di Giorgi dà occasione al nostro scrittore di comporre una pagina piena di delicata reverenza e di accorata tristezza. Par quasi che egli allora, scrivendola, presentisse il proprio destino.

Oggi egli rinasce. Qual che si sia il giudizio che di lui darà la posterità (ma i primi posteri siamo noi), è certo che un artista come questo doveva essere conosciuto e studiato. L' ingiustizia non poteva durare più a lungo. Assai gli nocque in vita l' oblio, inacerbendogli l' indole e vietandogli di darci qualche puro capolavoro ch' egli meditava. Non avendo la virtù del suo Giorgi, che seguitava a compor capolavori per la propria gioia senza curarsi dell' oscurità, egli non seppe sempre serbar l' equilibrio; anzi, si compiacque spesso a gettare in faccia al mondo la propria irregolarità talora esagerandola. Ma quando, come nella *Disfatta*, gli riuscì di costringere il suo odio e il suo amore in una sola materia d' arte, allora egli scrisse il proprio capolavoro.

Giuseppe Lipparini.

LETTERATURA MUSICALE

Scorrendo le recenti pubblicazioni di due bibliotecari (il professor Arnaldo Bonaventura dell' Istituto Musicale di Firenze e il professor Francesco Vatielli del Liceo Musicale di Bologna) si ha come un senso di sollievo. In mezzo alla retorica parolaia che invade pur sempre questo genere di letteratura, un po' di positivismo storico o critico, non pedante, temperato anzi da una forma snella e attraente, non può dispiacere. I due studiosi in questione mettono, è vero, una certa civetteria nel dimostrare che l' assidua consuetudine con gli antichi e polverosi codici non ha punto disseccato o incartapecorito l' anima loro, vibrante sempre ad ogni genuina impressione d' arte. Ma il lettore perdonerà certo questa civetteria innocente che procura loro il vantaggio, non troppo frequente, di erudirsi senza annoiarsi.

Il *Saggio storico sul teatro musicale italiano* del Bonaventura non è né vuol essere — come invece vuol essere ed è quello del Vatielli — un libro di amena lettura. È un libro utile, un libro di consultazione che giunge molto opportuno e che sarebbe giunto opportuno anche molto tempo prima, se qualcuno avesse pensato a compilarlo. Per lo studioso di musica poi è addirittura un ferro del mestiere che, così perfezionato, non s' era ancora pensato di fabbricare.

Certo anche prima non era impossibile il ritrovare un nome o una data relativa alla storia del nostro teatro, ma il materiale di ricerca era quanto mai frazionato e sparso, e un tempo prezioso andava perduto in tali ricerche. Ed è senza dubbio molto comodo avere ora riunita tutta questa materia almeno nelle sue linee principali, in un volume solo di comuni dimensioni. Non si tratta di una cronistoria generale dei teatri italiani né di una storia dell' opera, ma un po' dell' una e un po' dell' altra cosa insieme. Piuttosto che una lista monotona di spettacoli l' autore ha cercato di offrirci una successione di periodi teatrali presentandoceli con semplicità ed evidenza, in modo da far rilevare il naturale procedere di quel maestoso fiume che fu l' opera italiana. In altri termini è questa una storia dell' opera non approfondita tecnicamente e artisticamente che quel tanto che basta perché la fisionomia d' ogni periodo abbia contorni netti e decisi: una storia del melodramma vista attraverso la storia del teatro e dei costumi teatrali.

Partendo da dati di fatto raccolti con lavorio lungo e penoso e controllati con molta coscienza, pur senza scendere a minuzie, il Bonaventura ci ha dato il profilo del nostro teatro d'opera nazionale nelle sue linee più caratteristiche non mancando di animare il disegno con molte pennellate che opportunamente dipingono l'ambiente e le epoche. Dai primordi del teatro italiano noi giungiamo così grado a grado e logicamente sino all' indirizzo e all' atteggiamento attuale attraverso ad una narrazione chiara, agile, perfettamente obbiettiva. Certo il quadro è grandioso e non può a meno che lusingare l' amor proprio di un italiano. E dalle pagine del Bonaventura tale soddisfazione appare evidente. Guastata però verso la fine dalla constatazione — impossibile ad evitarsi — della « crisi visibilissima che anche dal lato artistico il teatro musicale traversa, ma che certamente non dovrà tardare a risolversi ». Constatazione malinconica ma che pure non nasconde una punta di quell' ottimismo che costituisce il fondo di tutto il volume e che gli permette di concludere coll' augurio « che il teatro musicale italiano conservi ancora e sempre quel primato che fin dalle origini sue seppe conseguire nel mondo ».

* * *

Di altrettanta indulgenza per il presente e fiducia nell' avvenire certo non pecca il Vatielli nel suo simpatico volumetto di fantasie musicali in cui ironia e umorismo si dànno la mano per dissimulare quella dottrina musicale ed extramusicale che l' autore — per tema di apparir pedante o fossilizzato — vuol nascondere ad ogni costo. Petronio Isaurico — pseudonimo di sapore arcadico sotto il quale il Vatielli ha voluto celarsi per l' occasione — è dedito alla custodia di un ragguardevole archivio musicale, ma teme troppo di apparire un topo di biblioteca dallo spirito gretto e retrogrado e « allorché sente troppo odor di chiuso pensa bene di spalancar le finestre per osservare il mondo musicale che lo circonda e annotare le proprie impressioni intorno a taluni aspetti appársigli — talvolta risibili, certo caratteristici — che codesto mondo musicale oggi presenta ».

E siccome le debolezze dei musicisti e dei musicologi sono su per giù le stesse in ogni epoca, il Vatielli ha potuto benissimo presentarci la sua gustosa e piacevole « presa in giro » del mondo musicale odierno sotto il titolo *La civiltà musicale di moda*, precisamente come Benedetto Marcello aveva scritto *Il teatro alla moda* per satireggiare i costumi musicali dei suoi tempi.

Varia però il carattere dell' ironia che se nel libretto del Marcello quasi fa già presentire il Parini, nel libro del Vatielli è manife-

stamente impregnata di quell'umorismo petroniano bonario e tutto speciale che Olindo Guerrini e il Testoni hanno messo, con fortuna, in circolazione.

L'autore avverte nel proemio che il suo non vuol essere un libro amaro. Avvertenza affatto superflua: poiché lo spirito della dotta e grassa Bologna sorride argutamente e discretamente da tutte le pagine del volume quanto mai sereno e impersonale. Dai bozzetti di carattere più strettamente musicale come « L'intrusa » (che sarebbe la storia musicale bandita dall'insegnamento universitario), « Il ragno, il tarlo e il clavicembalo », « Il monologo della gran cassa », « A lumi spenti », « L'usignuolo », « Il quadretto simbolico », — in alcuni dei quali è un riflesso della causticità dei dialoghi del Gozzi — si passa all'umorismo più vivo e significativo di « Quanto vale un musicista? » e dell'indovinatissimo « Conversando cogli spiriti » per giungere alla comicità aperta e gioviale di « Ad un congresso musicale » o di « Ménage oblige ». Il professor Partout che in tre diverse sezioni del congresso infligge il suo discorso « La musique au point de vue de l'éducation », e la bella violinista che finisce virtuosa di camera del principe ereditario di Livonia mentre il marito è nominato ciambellano di corte, sono macchiette gustosissime. Non è più umorismo musicale codesto, ma umorismo senza aggettivi che è poi il migliore di tutti. Certo non si può negare che è questo un modo un po' allegro di presentare i problemi musicali. Ma una lunga geremiade sulle condizioni dell'arte e degli artisti odierni avrebbe forse giovato a qualche cosa? Io non credo. Soltanto si sarebbe scritto un libro noioso di più.

* * *

Nell'anno commemorativo di Verdi e di Wagner — i due geni che il destino mise di fronte sin dalla nascita quasi a tutelare i caratteri etnici di due popoli eminentemente musicali in un periodo di radicale trasformazione del gusto artistico — non potevano mancare pubblicazioni di circostanza in onore dell'uno e dell'altro.

In un asticolo breve di mole ma non scarso di notizie, Luigi Neretti ha pensato di raccontare la vita del maestro di Busseto ai giovinetti italiani. Nella scelta di questo pubblico speciale a cui ha voluto indirizzarsi vi è senza dubbio un lodevole senso di opportunità unito a non poca accortezza. Giustamente il Neretti ha pensato che sarebbe perfettamente inutile narrare la vita di Verdi agli adulti e ai vecchi che potrebbero raccontarcela loro coll'autorità della tradizione ed ha fatto benissimo a scrivere soltanto per i giovanetti che non hanno l'obbligo di conoscere direttamente la vita e le opere del nostro grande maestro. Egli ha assolto il compito assuntosi con molta sobrietà e chiarezza. Nel corso di poche pagine e — in omaggio alle sane norme didattiche — in uno stile piano e famigliare, egli ha saputo dire, e dir bene, molte cose interessanti sull'artista, seguendo fedelmente l'evoluzione del genio verdiano dall'*Oberto* al *Falstaff*, e sull'uomo, ricordandone la schietta bontà sotto ruvida scorza, le virtù famigliari e civili, l'illuminata filantropia, esaltandone come si doveva il patriottismo rivelantesi efficacemente nelle opere sue del primo periodo, e mettendone in piena luce la volontà indomita che unita alle straordinarie attitudini doveva condurlo a conseguire « la perfezione artistica e morale ». I giovani lettori troveranno dunque nel piacevole volumetto un Verdi abilmente condensato, ma non perciò meno utile esempio di energia umana diretta ad un fine altissimo.

* * *

Un altro e importante volume su Verdi ha pubblicato pure in questa occasione, Camillo Bellaigue, l'illustre critico francese che non ha certo bisogno di presentazione fra noi. Senza costituire ancora lo studio ampio e fondamentale sull'opera di Verdi che questi si merita e che ancora attendiamo, questa « biografia critica » potrà certo fornire all'opera futura un materiale preziosissimo: specialmente analitico. Non già che lo scritto del Bellaigue difetti di sintesi o che abbia del frammentario. Ma certo non dà l'impressione di uno studio concepito in blocco. Si direbbe quasi un riassunto di brillantissimi articoli di giornale scritti in epoche diverse e poi cementati insieme con innegabile abilità. Non sarà così, ma tale è l'impressione che se ne riceve. A meglio delineare la fisionomia di questo studio aggiungerò che questo ritratto critico del Verdi manca, per così dire, di sfondo. L'autore, che ha il merito di stare rigorosamente all'argomento non si lascia tentare che ben di rado da quelle descrizioni d'ambiente e da quelle digressioni di critica generale a cui il lettore moderno è abituato. La figura di Verdi ci appare così quasi solitaria: un bel ritratto su fondo scuro. Più che di giudicare l'opera verdiana il Bellaigue si propone evidentemente di interpretarla cercando di coglierne lo spirito animatore, e sa far ciò con un'obiettività così serena, con tanta ricchezza di intuizioni geniali e di eleganze stilistiche che non si può non essergliene grati.

Si potrà forse dissentire da lui in qualche particolare. Ad esempio, dopo aver reso omaggio al colore locale dell'*Aida*, alla sua purezza, finezza e sobrietà, il Bellaigue in altro punto dice che « la musica dell'*Aida* come quella del *Rigoletto* si accorda meglio con certe visioni d'Italia, sua madre e nutrice ». Non saprei se qui il Bellaigue ha ragione. Molti, io credo — ai quali io mi associo — continueranno a credere che nell'*Aida*, e specialmente in alcuni punti, la divinazione dell'antico *folklore* egiziano sia semplicemente meravigliosa. E nessun critico.... dell'epoca dei Faraoni risorgerà certamente a darci una smentita! Detto ciò per debito di sincerità, non occorre ripetere che questo libro è quello di un maestro, di uno che possiede una rara conoscenza dell'opera verdiana. È inoltre un'opera letteraria, squisita di per sé stessa, questo *Verdi* del Bellaigue, che anche se non le derivasse luce dall'argomento geniale, brillerebbe ugualmente di luce propria. E non c'è da meravigliarsene. Poiché il Bellaigue, che fra i francesi scrittori di estetica è uno fra i più dotti e i più geniali, è anche — e da gran tempo — uno dei più equanimi estimatori dell'arte nostra e fu intimo di Verdi e di Boito a cui il libro è dedicato. Tutte ragioni per cui il libro si legge con particolare interesse e non lascia certo il vuoto dietro di sé.

* * *

Passando ora a libri di argomento wagneriano e quindi di non minore attualità, non occorre rilevare che a render più chiara l'opera di Wagner, così complessa ed intricata, molti hanno lavorato, ma molto resta ancora da fare. Enrico Fondi — già favorevolmente noto per una esauriente monografia su « La vita e l'opera letteraria di Benedetto Marcello » — ha quindi saggiamente avvisato volgendo in italiano e rendendo accessibile al nostro pubblico uno degli scritti più importanti fra i moltissimi (oltre un centinaio) di cui fu fecondo il maestro di Lipsia: voglio dire lo studio o discorso che sia su *Beethoven* che porta la data di Lucerna 1870. Tanto più che questo lavoro — concepito nelle annate di calma assoluta e di attività creatrice prodigiosa trascorse a Triebschen presso Lucerna (1866-72) mentre il Wagner ancora attendeva ai *Maestri Cantori* e al *Sigfrido* e componeva quasi interamente il *Crepuscolo degli Dei* — è senza dubbio uno dei più profondi per indagine estetica e filosofica.

Chi ricordi quel che di Beethoven scrisse il Wagner in *Opera e dramma*, ben sa la parte decisiva che la sinfonia beethoveniana rappresentò nell'evoluzione wagneriana. Studiare Beethoven attraverso Wagner equivale quindi ad addentrarsi intimamente nel pensiero di entrambi, e costituisce una curiosità artistica singolarmente attraente. Da questa fu certamente sedotto il Fondi nell'intraprendere e nel condurre a termine la bella traduzione di questo *Beethoven* che gli italiani dovrebbero leggere e meditare, soprattutto per quello spirito di ardente nazionalismo che lo pervade, traendone le debite conseguenze, s'intende, in senso italiano.

Troppo abbiamo imitato gli stranieri senza veramente conoscerli, perché non si debba ora cercare di meglio comprenderli senza più imitarli.

Intanto a farci meglio penetrare l'essenza dell'arte wagneriana ha pure contribuito molto efficacemente Vittore Vittori con un suo recente e originalissimo lavoro sulla Tetralogia.

Questo volume dal titolo suggestivo *Simboli wagneriani* è di quelli che, per la dottrina filosofica e storica unita alla perfetta pratica musicale del vasto tema wagneriano, non possono passare inosservati. Libri che, come questo, esauriscano così a fondo l'argomento pur sempre ostico alla gran massa dei lettori, unendo un'impeccabile e varia preparazione alla più simpatica libertà di spirito, sono piuttosto rari in Italia, e meriterebbero fortuna.

Alla parte propriamente esegetica del lavoro l'autore ha fatto precedere un'introduzione — Wagner e l'opera in musica — nella quale riassumendo, non senza vedute proprie, la storia della musica nella storia della poesia sino a Wagner, egli espone brillantemente i propri concetti intorno al tentativo wagneriano. Tali concetti vogliono essere e talora riescono ad essere arditi e originali. Ma a noi poco importa che il Vittori dubiti che Wagner sia un genio completo e che la sua missione educatrice o umanitaria vaneggi nel preconcetto.

Poco importa che « dopo l'opera di Wagner, la Germania e la società abbiano migliorato ben poco » e che Wagner « musico nato, si atteggi spesso a filosofo quando è solo arguto ragionatore ».

« Il popolo, sia pure tedesco — dice il Vittori — in primo luogo afferra di colpo la melodia: l'armonia è penetrata, e non tosto, solo dagli eletti.... Il pubblico dell'età nostra non è il popolo culto e cosciente dell'età aurea greca.... e quanto più il Wagner s'avvicina nell'arte alla natura, tanto meno riesce popolare ad una gente che dalla natura si è allontanata.... A capire Wagner filosofo e musico occorre a noi una fatica improba d'esegesi simbolica in cui c'è da perdere la linea e la testa.... ».

Tutto ciò ha del vero ed ha anche la sua importanza nel campo astratto e speculativo. Ma, in concreto, a noi basta che l'arte di Wagner (qualunque sia la misura e l'essenza vera del genio che la informa), così com'essa è, sappia suscitare tanta ammirazione viva ed operante da far germogliare libri, che come questo del Vettori, aiutino a sempre meglio comprenderlo e giudicarlo.

In che consiste questa esegesi simbolica a cui il Vittori perviene logicamente dopo aver studiate nella storia delle religioni le origini dei simboli e il formarsi dei miti e dopo aver rilevato dalla mitologia tedesca i simboli rozzi e informi che Wagner trasforma ed ordina a rappresentare le varie forze operanti nella società umana?

Il lettore non ha che da aprire a caso una pagina di questi *Simboli wagneriani* e il metodo seguito dal Vittori gli apparirà subito nella sua vivace evidenza, nel lavorio ingegnoso e assiduo con cui al dialogo ed all'azione drammatica si contrappone passo per passo l'indicazione verbale dei vari temi musicali. In tal modo, intramezzando — scena per scena — tali brani analitici con brani esplicativi dell'azione drammatica e della sua intricata filosofia, il Vittori commenta l'*Anello del Nibelungo*. Commento senza dubbio molto utile ai non musici e ai non filosofi ai quali viene così facilitata la lettura del dramma e l'intelligenza della musica, per poco che essi sappiano alle singole indicazioni tematiche associare le relative figurazioni musicali. Commento tematico-critico di un genere sinora non ancora tentato, attraverso al quale sarà facile al lettore musicista di evocare, con suggestiva efficacia, la bellezza austera e selvaggia della gigantesca fra le concezioni wagneriane.

Carlo Cordara.

ARNALDO BONAVENTURA, *Saggio storico sul teatro musicale italiano*. Livorno, R. Giusti, 1913. — FRANCESCO VATIELLI, *La civiltà musicale di moda*. Torino, Fratelli Bocca, 1913. — LUIGI NERETTI, *La vita di Giuseppe Verdi narrata ai giovinetti*. Firenze, Bemporad. — CAMILLO BELLAIGUE, *Verdi*. Milano, Fratelli Treves. — RICCARDO WAGNER, *Beethoven*. Traduzione di Enrico Fondi. Roma, ed. Garzoni, 1913. — VITTORE VITTORI, *Simboli wagneriani*. Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore.

GIAMBATTISTA BODONI

Giambattista Bodoni non è gloria soltanto dei tipografi, omai. La vicenda della sua vita (oggi così nota financo nei particolari meno essenziali) ci dimostra fra altro che l'arte sua ebbe pure un riflesso nel gusto letterario dei suoi tempi; onde già nelle opere degli stilisti contemporanei si rintraccia fra le virtuosità dello stampato e l'espressione del pensiero una certa rispondenza estetica. A distanza d'un secolo vediamo che la gara nei tipografi intellettuali per glorificare viemmeglio il loro grande antenato si ripercuote — sia pure per qualche momento solo — nel pulsare della vita letteraria.

Quale fascino in così singolar figura d'uomo d'azione! Si direbbe quasi che delle tante glorie onde va altera la storia tipografica italiana, il Saluzzese debba da solo rappresentare tra noi il più vivido rinascimento nei mezzi di cultura, a offuscare la fama dei tanti, che dalla val padana alle estreme terre italiche, avevan perseguita e perfezionata la sublime arte del Gutenberg. Quel che più ci meraviglia in tal uomo è l'intima sicurezza assoluta del proprio genio, la concezione lucida e positiva d'una avvenenza grafica speciale, nuova, che traesse vita così dalla foggia dei caratteri come dalla configurazione signorile delle pagine.

E l'arte tipografica fu veramente pel Bodoni un'arte aristocratica, d'una bellezza complessa, che gli occhi dei più non potevan percepire se non imperfettamente. Questa concezione viene oggi esaltata per un bisogno di reazione artistica, poiché va facendosi strada il principio dover la stampa non esser più soltanto mezzo di coltura, ma anche appagamento estetico. Bodoni divien così simbolo d'una tendenza: quella che mira a trasformare il libro in una manifestazione decorativa poggiata sulle linee semplici e severe degli aulici modelli di lui.

Fu fortunato? E sia, se le varie coincidenze dei casi della sua vita hanno talvolta sapore romanzesco; se povero, nato a l'arte semplice e rude d'intagliatore, sulle orme paterne, di poi conobbe miseria e disinganni, gli è certo che se non fosse stato, la sua parte, animoso, tutto l'ingegno di lui poco gli sarebbe valso, anche con sorte benigna. Riaffacciandoci al secolo in cui visse, sembra perdino irreale una siffatta tempra d'indefesso lavoratore; mentre l'accidia e la indifferenza, anche nel ristretto campo tipografico, sempre più lo circondavano.

Non è questo forse il momento, né qui il luogo per tessere la millesima biografia del Bodoni. I fasti della sua esistenza per una gran parte non interessano il grosso del pubblico. Se trovò generosi mecenati nell'abate Ruggeri, nell'altro abate torinese Paciaudi, nel Du Tillot specialmente (il sagace e provvido ministro di Ferdinando di Borbone duca di Parma), è indubbio che l'appoggio di illustri uomini fu ognora un semplice stimolo esteriore, perché la genialità di lui mai tanto s'adeguò come quando poté scapricciarsi sulle sue concezioni artistiche. E per lui la stampa fu veramente e per la prima volta un'arte.

Di pochi si può dire quanto del Bodoni che furon signori del proprio lavoro. Architetto del libro, costruiva que' suoi meravigliosi *in-quarto* con la diligenza stessa d'un sagace edificatore. Intagliava e fondeva da sé i caratteri, componeva e stampava, procedendo con criterio armonico, assoggettando ogni parte del suo lavoro a un meticoloso sistema di organamento, per ottenere che l'insieme rispondesse alle diligenze singole.

Per imprimersi il concetto reale dell'arte bodoniana, basta il raffronto fra le opere stampate da lui con quelle degli artefici del tempo fino ai primi lustri dell'ottocento. Già nel *Saggio tipografico dei fregi e lettere maiuscole*: opera tutta sua di fusione, di composizione, di stampa, vediamo il Bodoni liberarsi dai trattatisti del tempo, dal Fournier su tutti.

Poi dà mano a libri in lingue esotiche, si sbizzarrisce nei poliglotti *Epitalami* di allegra memoria, dimostrandosi noncurante del valore intrinseco de' suoi stampati come manifestazioni di pensiero. Concepisce un *Manuale tipografico*, tratto dal sentimento di amor proprio così vivo in lui; profonde tempo e denari nella stampa di classici, in cui non si sa se più meraviglia la virtuosità o la munificenza dell'artista; si dedica a tante altre iniziative, pur attraverso a mille peripezie economiche; per giungere all'immortale opera sua: a quell'*Oratio Dominica* che vuol essere, non un campionario di 155 caratteri comuni ed esotici, ma l'imagine reale di tutta la concezione bodoniana e cioè l'espressione più pura e più eletta d'un'arte allora nuova: l'arte di rivelare il modo meccanico con cui la universale cultura poteva espandersi per virtù dei caratteri mobili.

Spoglia di apologetiche superfetazioni la memoria di colui che a Saluzzo nel 1740 vide i natali, poi v'ebbe eretto il monumento ed oggi vi viene celebrato in fastosa cerimonia, è lecito affermare che tutta l'opera di Giambattista Bodoni ha pure nella storia dell'evoluzione del pensiero moderno una parte singolare che all'osservatore sereno adesso soltanto si rivela.

* * *

Quando nel 1872 si commemorò solennemente la prima volta, la figura del Bodoni, fu gloria passeggera. Vero è che la sua vita, la sua tecnica, tutto il sorprendente retaggio di ammaestramenti estetici da lui lasciato ai discepoli e dipoi raccolto e trasformato da diversi suoi prosecutori, diedero alimento a una letteratura tipografica, cui si dedicarono ingegni fervidi e robusti di stampatori e di bibliografi. Ma fu un'opera di sola indagine retrospettiva, un seguito di esercitazioni giornalistiche senz'alcun effetto sullo svolgersi dell'arte della stampa. Diffusasi questa, sparitі o quasi gli astri, gl'idealizzatori del bello semplice, tradizionalmente bodoniani, furon detti utopisti e peggio. Poté per assai tempo Salvatore Landi — burbero e fiero maestro d'arte — nella graziosa rassegna *L'Arte della Stampa* — guidare la ristretta schiera dei raffinati tipografi italiani. Il diffondersi della generale coltura rese ognor più facile la formazione di nuclei di tipografi intellettuali perseguenti ognora nuove creazioni e nuove applicazioni nella decorazione del libro.

Ma tutti quegli articoli di riviste grafiche, e le conferenze e le monografie non significavano un vero e proprio progresso e meno che mai un rinnovamento. Ci voleva l'Esposizione di Torino del 1911 con la curiosa e attraente officina retrospettiva dell'arte della stampa per richiamare, sul Bodoni e sui meriti della tipografia, l'attenzione del pubblico.

Il Palazzo del Giornale e l'angusta caratteristica stamperia del secolo XV nel Borgo Medievale erano, così, un primo passo sulla nuova via di azione che i maestri tipografi italiani s'eran tracciata.

Non più, dunque, disquisizioni storiche, non più rievocazioni bodoniane a puro scopo di erudite ricerche, no.

Vediamo così la Scuola Tipografica di Torino porsi a capo d'un moto ascendente tra' sostenitori del rinnovamento estetico del libro.

Il maggior periodico tecnico dell'arte tipografica: il *Risorgimento Grafico* di Milano si pone audacemente sul cammino dei fatti, propugnando un ritorno alle forme elette, semplici e nobili del Saluzzese.

Sorge l'idea di solennizzare con maggior pompa il centenario del celebre restauratore italiano della tipografia.

La grande commemorazione non resta isolata: vi si fanno partecipare gli operai con saggi di nuova tecnica grafica, si promuove la partecipazione italiana alla Mostra internazionale di Lipsia.

Ed ecco le scuole tipografiche moltiplicarsi: ieri Torino, Milano e Firenze, poi Bologna, fra poco Roma.

Ancora. Nasce, si svolge, si rassoda la geniale idea di creare un Museo del Libro, si progetta di farne un centro di cultura biblio-tipografica. V'ha chi esprime l'idea di aggregarvi una Cattedra del Libro.

E non basta.

Ché proprio ora, a cent'anni d'intervallo, sui ruderi di tanti Manuali di tipografia troppo tecnici, asciutti, specializzati, monchi la più parte per riuscir utili — sorge (con quasi gl'istessi intenti dal Bodoni nudriti nel compilare e condurre a termine il *Manuale tipografico* lasciatoci in eredità) un altro bel monumento al Saluzzese, e cioè un *Dizionario Tecnico delle Arti Grafiche* di G. I. Arneudo. Se ne son pubblicate solo poche puntate e nondimeno quanta dovizia di fatti, di preziosi ammaestramenti, di notizie per tutti i lavoratori del libro!

Questo lavoro ci riconduce ai dettami classici del Bodoni in quanto ingenera l'abito dell'ordine e della conoscenza esatta della propria arte.

Adunque l'influenza bodoniana non è più limitata alla esteriorità dell'arte tipografica, non è cioè più letteraria soltanto, ma, venerando la memoria del Maestro insigne, si cerca di operare efficacemente a perfezionar sempre più la tecnica e la decorazione del libro.

Mi è parso notevole rilevare questo fatto che sfuggì a tutti gli apologisti odierni del Bodoni e che ha senza dubbio un grande valore storico.

E se, per analogia di effetti, in grazia di tale nuovo orientamento nell'opera dei tecnici e degli artisti della stampa, questa rifulgerà di nuova luce e promoverà un più grande amore al libro, benedetta sia la memoria di Giambattista Bodoni.

E. D. Colonna.

MARGINALIA

*** I restauri di San Lorenzo Maggiore in Napoli** sono lucidamente illustrati in una relazione contenuta nel fascicolo di settembre di *Napoli*, la nuova rivista di archeologia epigrafia e numismatica che con questo secondo mantiene magnificamente le buone promesse fatte col primo fascicolo. In questa relazione A. Filangieri di Candida, dopo aver fatto la storia del monumento che è il più bell'esempio di architettura gotica che si abbia nell'Italia Meridionale, assegnandone la fondazione a Carlo I d'Angiò e congetturando che ne potesse essere l'architetto Pierre d'Angicourt; dopo averne fatta una descrizione minuta intravedendo quasi attraverso ai raffazzonamenti barocchi le audaci ed eleganti forme primitive, fa la storia dei restauri del tempio, del quale si sta attualmente ripristinando il magnifico coro, coll'ambulacro che lo circonda e le cappelle che s'aprono, come tanti raggi, sull'ambulacro. Già dal 1882 la Commissione Municipale per la conservazione dei Monumenti aveva proposto il restauro di tutta quanta la chiesa; ma le difficoltà sorte, i pericoli minaccianti concessero soltanto il restauro modello di una cappella dell'ambulacro e un saggio di ripristino dell'intonaco con decorazione policroma (188*); lo scoprimento dei dipinti murali superstiti che ancora conservavano l'intonaco (1885); il restauro senza intonaco e senza pittura di altre due cappelle, la cui ossatura antica trovavasi totalmente celata dalla decorazione barocca. Ma la Commissione, dopo qualche anno diede incarico all'architetto Ludovico Romano dell'Ufficio Tecnico Comunale di presentare un disegno di restauro di tutto quanto il coro, disegno, che approvato nel 1907 dal Ministero, fu posto quasi subito in esecuzione sì che ora già può dirsi condotto a buon punto. Di fatto si sono ripristinate tutte le cappelle a raggio dal coro, riaprendovi i finestroni; si è liberato completamente l'ambulacro, scoprendone le volte a crociera; si è quasi del tutto sgombrato il coro, rimettendo alla vista le volte che ad una arditezza sorprendente uniscono una eleganza mirabile, facendolo comunicar tutto attorno coll'ambulacro, illuminandolo novamente coi primitivi finestroni trifori e bifori. Anche nel transetto si è atteso a mettere in luce quanto più era possibile, a cominciare dal bellissimo prospetto in cui s'aprono l'altissimo arco che introduce al coro, e quelli minori che conducono all'ambulacro. E tutto questo si è fatto removendo tutto ciò che fosse inutile superfetazione e lasciando invece a posto i monumenti marmorei, di qualunque epoca fossero « purché completi e di riconosciuta importanza », e rafforzando e risarcendo pilastri ed archi caricati soverchiamente o scarniti barbaramente per applicarvi le decorazioni barocche. Anche se non sarà possibile il restauro di tutto quanto il tempio, manomesso in special modo nel transetto e nella navata, tra non molto però ci sarà dato rivedere il prospetto del transetto, il coro e tutta l'abside con l'ambulacro e le cappelle a raggio, quali le vide Giovanni Boccaccio allorché s'ammirò Fiammetta « ed ebbe parole d'elogio per quel tempio, che, colle sue suggestive architetture, colle prospettive ingegnose, con le istorie pie così vivacemente narrate sulle sue mura da artisti soavissimi, doveva formare uno sfondo impareggiabile alla giovane figura della principessa Maria, le cui seduzioni il gentile poeta doveva così profondamente risentire, nel fascino del cielo di Napoli ».

*** La morte di Francesco I.** — Gli storici ed i memorialisti del secolo XVI hanno tutti riferito brevemente le circostanze della morte di Francesco I, il gran re avversario di Carlo V. Oggi la *Revue Historique* illustra una relazione della morte del re lasciata da Pierre du Chastel, vescovo di Mâcon e suo lettore ordinario. Ciò che costituisce l'importanza di questa relazione è che il Du Chastel, per la sua intimità col re e le funzioni stesse che dovette esercitare presso di lui, assisté ai suoi ultimi momenti. Francesco I mentre soggiornava a Rambouillet vi fu colpito dalla malattia nel mese di febbraio 1547 e da questo momento il suo stato andò sempre peggiorando fino alla domenica 20 marzo in cui fu giudicato disperato. Allora il re cominciò a prepararsi alla morte e dalla relazione del Du Chastel veniamo a sapere che le sue ultime preoccupazioni furono eminentemente religiose. Si fece dire, innanzi tutto, una messa, si confessò e si comunicò con sospiri di perfetta contrizione; fece una professione di fede pubblica completata da una confessione abbastanza lunga delle sue colpe. Poco dopo fece chiamare il Delfino e gli rivolse un lungo discorso religioso-politico. Gli raccomandò il regno « di cui il popolo è il più obbediente e la nobiltà la più leale e devota che mai si siano vedute in alcun luogo », e gli affidò l'incarico di conservarlo e di ampliarlo supplicandolo di non infranger mai le leggi della giustizia e di amar lo Stato più d'ogni altra cosa al mondo dopo Dio; anche più di se stesso. « Noi re, eccettuata la necessità della morte, non siamo punto in questo come gli altri uomini, ma siamo più tenuti ed obbligati degli altri, per aver ricevuto tale potenza e tale incarico di comandare e di governare quelli di cui Dio creatore, senza sbagliar neppur d'uno, ha contati tutti i capelli che hanno sulla testa.... » Lo stesso giorno, nel pomeriggio, il re fu visitato dalla figlia Margherita la cui presenza gli provocò un momento d'emozione. Il re le tese la mano, ma era troppo commosso per rivolgerle un vero e proprio discorso come aveva fatto col Delfino. Dovette voltarsi dall'altra parte del letto, impossibilitato a parlare. Lo stato di Francesco I andò sempre peggiorando. Il 29 marzo, antivigilia della morte, volle l'estrema unzione per morir come un cristiano militante; verso le tre ebbe un altro colloquio col figlio cui ricordò che gli lasciava tutti i suoi beni mobili ed immobili e cui raccomandò Margherita alla quale il Delfino doveva servir da padre. Poco dopo egli fu preso da un fortissimo tremito, volle comunicarsi un'altra volta e cominciò a parlar di cose religiose col confessore. Citava versi dai Profeti, dai Salmi, dal Vangelo. Si affidava a Dio col verso famoso: « Nelle tue mani pongo lo spirito mio ». Morì con un crocifisso tra le mani e la sua ultima parola fu: « Gesù! ». Come si vede da queste notizie, Francesco I era rimasto buon cristiano. Il Rinascimento non aveva alterato la sua fede. Egli dimostra una gran fiducia nella bontà e nel perdono del Cielo; ma non sembra mai ricordarsi che le sue colpe sono state abbastanza numerose e che la sua vita non è stata mai del tutto cristiana.

*** I fornitori di Napoleone.** — Per l'incoronazione di Napoleone si pubblicò il 18 brumaio anno XII un decreto che apriva un credito per le spese di un milione novecentomila franchi, di cui seicentomila franchi dovevano essere spesi per i costumi delle loro maestà imperiali. Gli Archivi Nazionali francesi custodiscono tutti i conti che furono pagati dal Governo per questa solennità grandiosa ai fornitori della casa dell'imperatore e la *Revue des Études Napoléoniennes* in base ad essi fornisce curiosi dati storici intorno alle spese per la corona, lo scettro, gli abiti, le pellicce, i mantelli, i gioielli, gli orologi dell'imperatore e dell'imperatrice. Diciamo solo che il costume dell'imperatrice costò in tutto settantaquattromila e trecentoquarantasei franchi e settantacinque centesimi e che le dodici dame dell'imperatrice che assistettero all'incoronazione ricevettero ciascuna diecimila franchi d'indennità, senza contare che alcune di queste dame, come M.me De La Valette e M.me De La Rochefoucauld, si videro offrire molte migliaia di lire di gioielli. Inutile dire che si spese non solo per le grandi dame, ma anche per i più umili domestici. L'abito di Constant, primo cameriere, costò mille e settecentotrenta franchi!... A questo proposito è interessante ricordare chi fossero i fornitori di Napoleone. L'imperatore aveva due sarti: Chevallier e Lejeune. Il primo era quello che faceva le *redingotes* grigie che Napoleone ordinava sempre in gran quantità. Chevallier serve l'imperatore non soltanto a Parigi, ma anche quando egli è in Italia o in Prussia, cosicché è curioso notare che si potrebbero tracciare gli itinerari di Napoleone soltanto prendendo per base le date dei conti che i suoi sarti presentavano. Pougard si chiamò il fortunato

cappellaio imperiale, mentre un Maneglier forniva alla casa dell'imperatore i berretti di velluto, e mentre Paunier forniva le calze e le ghette. Jacques era il « calzolaio di Sua Maestà e dei suoi equipaggi » e Napoleone pagava un paio di stivali alla scudiera foderati di *peluche* in seta ottanta franchi. La biancheria veniva dalla casa delle signore Lolivé, de Beuvry e C., i merletti venivano dalla casa Lesueur. Il bigiottiere Nitot forniva i *nécessaires* da toeletta e troviamo ch'egli vende all'imperatore gran quantità di spazzole, di pettini, di rasoi, di pennelli per la barba. L'imperatore compra poi dal Gervais-Chardin, suo gran profumiere, una quantità straordinaria di profumeria e di accessori da toeletta. Considerevoli sono le quantità d'acqua di Colonia che l'imperatore compra da un altro profumiere che n'ha un deposito brevettato dalla stessa Sua Maestà. Troviamo poi fornitori di canocchiali, di mobili, di orologi e lavandaie e stiratrici. Nel 1810 la biancheria da stirare è data a Barbier, a Neuilly. In tre mesi egli stira duecento camicie, centotrentacinque panciotti di flanella, mille e duecentotrentanove paia di mutande, quattrocentonovantacinque fazzoletti, e cinquecento ottantacinque asciugamani. L'imperatore ha anche una fioraia speciale, la signora Bernard, incaricata di fornire « un mazzo ogni giorno al gabinetto segreto di S. M. l'imperatore, col compenso di seicento franchi l'anno ». Non è molto.

✱ La Bibbia al teatro. — Un avvenimento d'importanza si è prodotto in questi giorni in Inghilterra. La censura teatrale ha permesso che venisse rappresentato con grande fasto al « Teatro di Sua Maestà » un lavoro di Louis Parker tratto dalla Bibbia: *Giuseppe ed i suoi fratelli*. Questa rappresentazione segna una data memorabile perché sino ad ora la censura teatrale — che in Inghilterra, come sappiamo, esiste ancora e ha dato luogo a dibattiti infiniti — aveva sempre opposto il suo veto ad ogni lavoro drammatico tratto dal Vecchio o dal Nuovo Testamento, considerando come una profanazione trarre dalla Bibbia e portar sulla scena personaggi ed episodi di significato religioso. La censura non si è mai domandata se ponendo il suo veto contro gli argomenti ed i personaggi biblici ella ostacolava in serio modo una possibile fioritura del dramma religioso in Inghilterra; né si è domandata se è giusto od ingiusto togliere ai poeti un campo d'ispirazioni così vasto e portentoso come quello biblico e sacro. Né si è mai chiesta la censura con quale criterio logico, mentre ella proibiva certi drammi, contemporaneamente permetteva certi balli di soggetto altrettanto religioso, per esempio quello innegabilmente evangelico di cui è protagonista una delle solite Salomè che tagliano la testa a Giovanni il Battista. I censori, specialmente quelli governativi ed autorizzati, non hanno bisogno di essere logici e conseguenti, né di scrutare a fondo le ragioni dei poeti e dei drammaturghi. La censura inglese si è spesso difesa — ed in questa difesa è stata molto aiutata dagli ortodossi protestanti — dicendo che essa non può permettere che un drammaturgo od un poeta, prendendo per base del suo lavoro un episodio biblico e per eroe un personaggio dell'uno o dell'altro Testamento indulga, come molto spesso avviene, ad una continua velleità di interpretare con originalità i caratteri, di complicare i fatti, di aviare in qualche modo le situazioni e quindi di adoperare la materia biblica come una qualsiasi altra materia meno divina... La censura difende la Bibbia, così, a suo dire, contro le fantasie calde e contro le diminuzioni di valore che le Sacre Scritture sarebber costrette a subire. La concessione liberale fatta a favore del Parker per il suo lavoro: *Giuseppe ed i suoi fratelli* aprirà un'era nuova? È quello che si domanda una collaboratrice del *Daily Chronicle* Mrs. Percy Dearmer, la quale ha anch'essa qualche dramma religioso sulla coscienza. Le sue previsioni non sono completamente fiduciose. Ella pensa che un nuovo dramma pubblicato in questi giorni *Nazareth* di H. Housman vedrà difficilmente la luce sulla scena perché esso pone dinanzi al pubblico un Gesù fanciullo occupato a fare il falegname in una povera bottega. Permetterà la censura che sia presentato al pubblico un Gesù legnaiuolo? C'è da dubitarne.

✱ La quintessenza dell'ibsenismo. — A trentacinque anni di età G. B. Shaw scrisse una violenta apologia d'Ibsen allora misconosciuto e mal compreso. Ora, dopo venti anni, egli ripubblica il volume cui ha aggiunto i suoi giudizi su gli ultimi lavori del grande drammaturgo ed un saggio sull'influenza che Ibsen ha avuto sull'arte e sul teatro contemporaneo. Il volume ha mantenuto il titolo antico: *Quintessenza dell'ibsenismo* e lo *Standard* occupandosene osserva che esso si legge ancora volentieri sebbene la situazione sia cambiata, Ibsen ormai trionfi e troneggi e G. B. S. abbia l'aria di sfondare delle porte quasi completamente spalancate. Tuttavia anche se Bernard Shaw predica ai convertiti chi non leggerà con godimento spirituale questa che può chiamarsi una cronaca della necessaria battaglia antica? Shaw continua sempre a considerar Ibsen con idee sue speciali. Ad esempio, per lui Ibsen ha valore come il supremo nemico degli idealisti, non degli idealisti nel senso convenzionale della parola, ma di coloro che si ostinano a trovar buono e morale il corso normale della vita e non vogliono accomodarsi a correggerlo. Prendete il caso del matrimonio. Lo Shaw immagina una comunità di mille persone. Di queste, settecento trovano che la famiglia va benissimo per loro. Dugentonovantanove trovano invece che l'ordinamento famigliare del loro paese è un fallimento completo, ma lo accettano perché sono in minoranza. Essendo idealisti così cercano di persuadersi che in ogni modo, qualunque cosa accada, la famiglia è la più pura, la più corretta, la più santa delle istituzioni. L'uno su mille di queste persone, però affronta la verità e propone energici provvedimenti e mutamenti allo stato di cose attuale. Quest'uno è l'eroe di Ibsen. Quest'uno protesta con la voce d'Ibsen. Quest'uno è più importante per Ibsen e per Shaw di tutti gli altri novecento novantanove presi insieme. Si dirà che questi è appunto l'immoralista che disturba le maggioranze e le conturba. Ma a Shaw piace in Ibsen appunto l'immoralismo che egli considera uno stimolo ad abbattere i codici e gli ideali che non corrispondono ai veri ed alti bisogni dell'uomo e della società.... Come drammaturgo poi, Ibsen vien considerato dallo Shaw un innovatore assoluto e il suo padre diretto. Ibsen è colui che ha introdotto nel teatro, non più fatti ed episodi, ma discussioni e discorsi, e per Shaw a teatro sono importanti solo le discussioni e i discorsi. Per lui l'*Otello* è magnifico non per l'avventura tragica che svolge, ma per i pensieri che manifesta intorno al matrimonio, alla gelosia, alla natura umana in genere. L'elemento drammatico o tragico dei fatti a Shaw non importa nulla e nemmeno, egli vuol far credere, importava ad Ibsen. Il teatro deve essere, per essere ibsenista, assolutamente non drammatico, antidrammatico. La perfetta opera d'arte teatrale — dice Bernard Shaw — deve essere un saggio in forma di discussione tra personaggi che si infischiano perfettamente della vita e della realtà intorno a loro. Shaw riconosce nel teatro d'Ibsen un magnifico principio di questo teatro che egli stesso sogna e che egli stesso segue con sorridente fortuna.

✱ De Vigny e la religione dell'onore. — Ricorre in questi giorni il cinquantenario della morte di Alfredo De Vigny e l'opera sua e la sua vita riattirano ancora l'attenzione dei critici e degli ammiratori tanto più che oggi tutti i suoi volumi diventano di dominio pubblico e si ricominciano a pubblicare in nuove edizioni. Nella *Revue* Jules Bertaut approfitta dell'occasione per illustrare il sentimento dell'onore che il De Vigny aveva acutissimo tanto da esser per lui una vera e propria religione. L'onore era per il De Vigny « la poesia del dovere ». Egli diceva che anche le anime meglio temprate hanno bisogno di essere incoraggiate, e rinvigorite da un sentimento che le sollevi sulle attitudini della vita, e dia loro la forza di compiere sino alla fine il loro destino. Ora nessun sentimento più dell'onore, secondo il De Vigny, poteva e può condur gli uomini così in alto. « Non è una fede nuova, egli scriveva, un culto di nuova invenzione, un pensiero confuso: è un sentimento nato con noi, indipendente dai tempi, dai luoghi ed anche dalle religioni; un sentimento fiero, inflessibile, un istinto d'una incomparabile bellezza che non ha trovato che nei tempi moderni un nome degno di lui.... Non è un idolo, è, per la maggior parte degli uomini, un dio, e un dio intorno al quale molti dei superiori sono caduti. La caduta dei loro templi non ha scosso la sua statua.... È una religione maschia, senza simboli e senza immagini, senza dogmi e senza cerimonie ». Questo sentimento purissimo e nobilissimo che trova in sé la sua ricompensa come la sua forza, questo stoicismo oscuro degli umili che reclama l'onore di soffrire in silenzio, non nell'anima dei conquistatori, dei « ciarlatani della storia », come il De Vigny li chiama, il De Vigny lo cercherà in tutta la sua bellezza. Ma la vita gli porge l'occasione di osservare intorno a lui una folla di esseri rassegnati che hanno compreso questa poesia dell'esistenza, questa poesia del dovere cui hanno sacrificato la loro esistenza, « puritani dell'onore ». Essi sono i soldati, non i capi gloriosi, animati dallo spirito di conquista, ma l'ammirevole ed umile folla di coloro che li servono e senza i quali essi non sarebbero nulla. Il De Vigny ha celebrato questi militi dell'onore nella sua *Servitude et grandeur militaire*.... Le origini di questo duro e rigido stoicismo del De Vigny dove dobbiamo cercarle? Nelle sventure, nelle amarezze d'ogni sorta che il poeta dové sopportare. Nessuna esistenza fu più lamentevole della sua e più « mancata » se pensiamo alla vita materiale. La ristrettezza della vita domestica, l'ambiente contrario socialmente e politicamente, la mancanza d'una compagna veramente affezionata e fedele fecero il De Vigny inconsolabilmente infelice. Non restò al poeta che la solitudine e l'onore e l'onore è il faro supremo ch'egli sceglie per rischiarare la sua esistenza. L'onore è il Dio che egli proporrà ad ogni uomo di seguire, mentre alla freddezza ed al silenzio del Dio celeste non si dovrà dall'uomo giusto rispondere che colla freddezza ed il silenzio...

✱ Il corsaro Jean Bart. — La Francia ha dato il nome di *Jean Bart* ad una delle sue ultime e più potenti corazzate. Chi era Jean Bart? L'immaginazione popolare traviata da romanzieri del genere di Eugenio Sue, non si raffigura Jean Bart che nel tipo e sotto le vesti d'un corsaro avventurosissimo. Eugenio Sue non fece, del resto, che dare una forma definitiva e letteraria a tutte le leggende che intorno a Jean Bart cominciarono a correre subito dopo la morte dell'uomo straordinario. I *Débats*, con un articolo di Henri Malo, in cui son pubblicate alcune lettere inedite del gran ministro Vauban, cerca oggi di ristabilire la verità dei fatti concernenti questo personaggio, che se fu corsaro fu anche qualche cosa di più. Si può dire che sia stato proprio il ministro Vauban a scoprire Jean Bart. Mentre il ministro di Luigi XIV faceva eseguire quei grandiosi lavori del porto di Dunkerque ai quali deve tanta fama, egli conobbe un giovane capitano dei corsari che gli fece subito grande impressione. Era un uomo dalla statura possente, dal viso aperto e franco, dagli occhi azzurri. Vauban fu preso da gran simpatia per lui che era sobrio ed onesto, qualità ben rare in quel mondo cosmopolita marinaro, composto per lo più di avventurieri mossi dalla sola avidità del guadagno. Jean Bart era soltanto avido di avventure e di gloria, ambizioso ed intrepido, meraviglioso uomo di mare tanto che tutti gli armatori se lo disputavano. Da poi che Dunkerque era stata restituita alla Francia, Jean Bart era il primo fra i corsari e durante la guerra d'Olanda aveva ricevuto in premio dal re una catena d'oro. Dopo la pace, Luigi XIV lo prese al suo servizio e lo nominò subito luogotenente di vascello il 5 gennaio 1679. Ma durante la pace Jean Bart fu costretto a compier le sue gesta nella marina commerciale e ad aspettar troppo altre promozioni. Per fortuna Vauban non lo perdeva di vista e, quando si strinse la Lega d'Amburgo, Jean Bart ritornò sulla vera sua scena. Il primo suo atto fu la cattura d'una cannoniera d'Ostenda ch'egli prese essendo stato messo a capo d'una fregata ma all'Havre dopo una battaglia disperata, ridotto agli estremi, Jean Bart deve arrendersi col suo buon amico Forbin. Sono fatti prigionieri. Evadono con una fuga celebre. Jean Bart sbarca di nuovo segretamente a Dunkerque accolto con grandi esplosioni di gioia dai pirati suoi amici tuttora. Jean Bart, per intercessione di Vauban stesso, è promosso al grado di capitano di vascello. Sette anni dopo a lui è affidato il comando della squadra e vien fatto cavaliere di San Luigi. Il re lo fa nobile, lo colma di pensioni e di gratificazioni. Egli si batte da eroe. Il mare è il suo campo di battaglia. Il suo nome suona terribile ad inglesi ed olandesi... Jean Bart si rivelò dunque non soltanto un corsaro, ma uno stratega di primo ordine. Le idee che il Vauban aveva sulla guerra da corsa e sulle operazioni navali erano le stesse idee di Jean Bart; probabilmente furono ispirate da lui. Per disgrazia Jean Bart morì presto a cinquantadue anni, proprio nel momento in cui s'apriva la guerra per la successione di Spagna, e la Francia aveva più bisogno di lui.

✱ Un processo contro le donne. — Agli argomenti portati innanzi dalle suffragiste in difesa delle loro richieste si continuano a contrapporre tutti quelli che si possono raccogliere e scagliare contro le velleità femministe. È proprio quello che fa uno scrittore del *Neale's Monthly* affermando innanzi tutto che alle donne manca qualsiasi facoltà creatrice. Consideriamo la storia della filosofia, della poesia, della pittura. Le donne sono madri di creatori, ma non creano. Non vi sono Omeri, Danti, Shakespeare tra le donne; non vi sono tra di loro Fidia o Michelangeli, nè Beethoven, né Wagner, né Copernico, né Galileo, né Platone, né Kant. Qualche nome di donna, affiora, è vero, sul gran fiume del pensiero e dell'arte; ma si tratta di bolle di sapone. Nessuna donna ha mai mutato la faccia del mondo o il concetto che noi ci facciamo della faccia del mondo. D'altra parte è l'uomo, non la donna, che ha creato le città, sviluppate le industrie, fondati i governi, formulate le filosofie, combattute le guerre, inventate le macchine. Anche la religione è puramente d'origine maschile. Si dice che, se anche le donne non hanno fatto tutto, hanno tutto ispirato. Non si può dir questo delle religioni che tengono la donna in secondo ordine, né di molte mitologie che accusano la donna d'ogni misfatto e d'ogni maleficio. D'altra parte l'istinto e la tradizione popolare sono contro la donna. In molti paesi la nascita d'una femmina è dichiarata una calamità e bisogna ricordare che non v'è traccia di vera ispirazione femminile prima di Dante. La grande civiltà dell'antica Grecia era ispirata più dall'amicizia che dall'amore. Aristotele reputava inferiore il sesso femminile e non era il solo tra i Greci a pensarla così. Negli scrittori biblici non troviamo traccia di ispirazione femminile. Scrittori come i Profeti, come il Salmista, come l'autore del libro di Giobbe, non furono certo ispirati dai loro amori femminili, se ne ebbero. E gli scrittori romani? Lucrezio, Virgilio, Orazio, Cicerone, Marco Aurelio s'interessano più dell'uomo che della donna. Si è potuto affermare che, eccettuato l'episodio di Didone nell'*Eneide*, la letteratura latina non ha storie d'amore genuine, e Virgilio, bisogna notarlo, anche per narrare o cantare l'episodio di Didone non consuma molto spazio, lo costringe in pochissime righe ... E ancora: non dimentichiamoci di tutti i grandi uomini che han detto male delle donne, da Teofrasto in poi; ricordiamoci che i più grandi pensatori, i più grandi filosofi non vollero mai prender moglie. Descartes, Hobbes, Leibnitz, Locke, Hume, Smith, Kant, Shopenhauer non si ammogliarono mai.... Questo processo contro le donne finisce col pronunziare, a guisa di sentenza, i due famosi versi del Tennyson: « La donna è inferiore all'uomo. Tutte le tue passioni confrontate con le mie, sono come la luce lunare di fronte a quella del sole, come l'acqua paragonata al vino ».

✱ La contessa di Warwick ed il cinematografo. — Al cinematografo si aprono ogni giorno nuovi e più vasti orizzonti. Il *Daily News* annunzia che una grande dama dell'aristocrazia inglese, la contessa di Warwick, innamorata del cinematografo, dopo aver letto alcune pagine di G. H. Wells sull'avvenire di questa nuova forma d'arte e d'industria, si è decisa a scrivere anch'essa opere cinematografiche. La schiera degli scrittori che hanno abbandonato giornali e teatri per entrare nel nuovo mondo assai più lucroso della cinematografia si arricchisce di una scrittrice il cui esempio sarà certo imitato da un considerevole numero di consorelle forse con molta gioia dei lettori di romanzi, non sempre entusiasticamente pronti ad accogliere i parti sovrabbondanti che la fantasia femminile produce in romanzi ed in novelle sino a soffocare il mercato librario. Però la contessa di Warwick si è già assicurata la collaborazione materiale di due ottimi conoscitori della tecnica cinematografica e si è messa al suo nuovo lavoro con un entusiasmo straordinario. Infatti ella ha posto a disposizione dei suoi collaboratori tutto quanto il suo castello di Warwick con le terre che lo circondano, cioè molte migliaia d'acri di terreno tutto parchi, foreste e giardini, un luogo veramente unico per preparare gli spettacoli. Il primo lavoro della contessa sarà un gran dramma intitolato: *L'affare della collana di perle*, argomento di molta attualità e tale da risvegliare e da spronare in modo eccezionale davvero la fantasia della scrittrice e del pubblico. L'argomento d'attualità storica ha poi suggerito alla contessa di Warwick un'idea molto interessante: ella ha pensato di ricercare materiale e motivi per i suoi drammi cinematografici non nell'immaginazione pura o nei romanzi d'appendice o nelle cronache dei giornali, ma più vicino a lei e più vicino alla realtà documentabile: negli archivi del suo stesso castello di Warwick. Questi archivi custodiscono documenti di famiglia che si riferiscono a molti drammi che la contessa potrà rivelare con fedeltà ai pubblici frequentatori di cinematografi. La contessa di Warwick apre così orizzonti nuovi anche all'aristocrazia, la quale può finalmente uscire dalla sua neghittosità e dalla sua povertà approfittando dei documenti storici degli archivi di famiglia senza venderli o senza cederli; ma semplicemente facendoli interpretare e drammatizzare in scene cinematografiche. La contessa di Warwick, volendo quanto più le sarà possibile seguire un concetto storico e scientifico nelle sue ricostruzioni spettacolose, ha deciso anche di fare appositi studi storici per ognuno dei drammi che ha in mente di scrivere; e per non commettere anacronismi e non errare nel rendere esattamente il colore del tempo, ella ha chiesto ed ottenuto la collaborazione d'un dotto membro della Società Archeologica. Ella spera così di dare almeno all'industria cinematografica inglese un impulso nuovo verso l'arte e la storia.

COMMENTI E FRAMMENTI

✱ A rettifica di un'inesattezza storica.

L'articolo di Giovanni Boine: « Il vero Montaigne » pubblicato dal *Marzocco* in uno degli ultimi numeri (17 agosto), ricco qual'è di citazioni degli « Essais » e di erudizione critica, avrà — speriamolo — suscitato in alcuni almeno dei suoi lettori il desiderio di conoscere da vicino l'opera del Montaigne, che in Italia poco e male si apprezza.

Ed è questa un'azione meritoria, perché il Montaigne va annoverato fra gli scrittori di pensiero, non di vana forma. Le sue pagine, oggi arcaiche nell'espressione, conservano ancora nel concetto la freschezza di pagine appena vergate, giacché lo studio ch'egli intraprese dell'anima umana non ha trovato finora il genio capace di scriverci l'ultima parola, quella che avrà un valore definitivo. Per chi si occupa di tale studio, il libro di Montaigne può quindi essere considerato, a più di tre secoli di distanza, come una fonte viva da cui scende ancora il filo d'acqua che disseta.

Molti, dal XVI secolo a noi, si abbeverarono a quella sorgente: molti, dopo il Montaigne, furono o parvero grandi perché presero da lui le idee da lanciarsi nel mondo, come novatori. Né attinsero a lui i seguaci soltanto, ché i suoi stessi oppositori si mostrano pervasi del suo modo di filosofare, Pascal innanzi tutti, il quale si è tanto deliziato nella lettura degli « Essais » da poterli citare a memoria nella celebre confutazione di Port Royal; Pascal, del quale si può dire con piena coscienza che « prima di combattere Montaigne è stato formato da lui ».

Tralasciando le questioni d'indole artistica le quali si riferiscono alla bellezza di un'opera letteraria, qual'è il pregio che rende immortali gli « Essais »? È il pregio più raro ad incontrarsi in uno studio filosofico.

Di solito l'autore, affiliandosi ad una scuola o ad un sistema, rinuncia implicitamente a se stesso per seguire la via tracciatagli dalla scuola o dal sistema; e studiando sovente le verità che esorbitano dal suo àmbito è incapace di coglierle, quindi di presentarle. Ciò non può accadere al Montaigne. Egli non appartiene ad alcuna setta filosofica. Libero di sé e del suo pensiero prende quanto gli sembra migliore dall'una e dall'altra parte, rigetta quanto gli sembra ingiusto, o lo trascura, o se ne ride. Proponendosi inoltre come unico e solo soggetto di studio, Montaigne sceglie un argomento alla sua portata, che può aviscerare a suo piacimento, senza tema di errare o di intravedere, purché racconti quello che sente e quello che vede. Ecco un libro « vissuto », un libro che non mente. Chi, fra i lettori, si trova in rapporti di dimestichezza coll'opera di Montaigne, sa infatti che nessun libro è più sincero di questo. Parlandone, il suo autore poteva ben dirne: « qu'il soit vray, voicy de quoy ».

E come è raro, pertroppo, che la verità si faccia strada specialmente parlando di sé, è giusto incoraggiare i giovani a rileggere o a leggere l'opera di un autore che ignora la menzogna. Così mi permetto di ripetere una parola di plauso a Giovanni Boine, e mi permetto nello stesso tempo di segnalargli una lieve inesattezza storica di cui pecca il suo articolo e che toglie qualche cosa alla verità del suo Montaigne.

Anzitutto è bene tener conto, citando largamente i critici moderni, della nuova corrente che tende a rimettere nella sua vera luce la famosa « Apologie de Raimond Sebond » considerata a torto fin qui come il cuore stesso degli « Essais ». La critica più recente (e si può col solo nome di Pierre Villey ed il titolo della sua opera: *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne* sintetizzare tutto il lavoro d'indagine compiuto in questi ultimi anni intorno al Montaigne) lumeggiando in modo nuovo l'evoluzione delle idee nel nostro pensatore ci apre l'adito ad una interpretazione fin qui inusata: vale a dire che la citata Apologie, rimanendo un capitolo importantissimo nell'opera montaniana, non ne è il « centro » come il Boine tende a considerarla.

Riguardo poi alla verità storica e non interpretativa, ecco l'inesattezza in cui incorre. « Montaigne — egli scrive — appartiene per razza, sebbene la pacificità della sua particolare natura vi contrasti, a quella nobiltà provinciale che conservò la corazza e la cotta quando già i cortigiani della corte del re portavano spadini e parrucche ».

Montaigne appartiene invece *per razza* ad una famiglia di mercanti arricchitisi onestamente a Bordeaux in molti generi di traffico, e più specialmente nel commercio delle aringhe salate, coi paesi del Baltico. Il padre del filosofo, Pierre Eyquem, alla nascita del suo primogenito che fu appunto Michele (28 febbraio 1533) aveva comperato da pochi anni soltanto il castello di Montaigne, sito ai confini del Bordolese e del Périgord; castello in cui il piccino visse felice i suoi primi anni, ricevendovi quella forma « d'institution exquise » continuata poi al collegio, che la tenerezza previdente di suo padre aveva sognato per lui. La madre di Michele Montaigne era invece una spagnuola d'origine ebrea, Antonietta des Louppes o Lopes; ed è forse da lei, per eredità di stirpe, che il figlio derivò in parte il suo spirito vagabondo che si compiace di girovagare in ogni dominio delle conoscenze umane, à *l'aventure*.

Cito a questo proposito, come autorità, un solo volume che raccoglie le indagini più minute e più intelligenti e ci permette di conoscere in Montaigne l'uomo e l'ambiente che lo formò. Il volume, edito nel 1892 in occasione del centenario montaniano, s'intitola: *Montaigne, l'homme et l'œuvre*, ed appartiene all'insigne studioso francese, professore Paulo Bonnefon, il quale attese a comporlo con vero ed alto « intelletto d'amore ».

Ricostruita così la genealogia del filosofo, la derivazione della sua personalità intellettuale e morale ne risulta singolarmente diversa da quella che il Boine tratteggia. Mi par qui doveroso il segnalarlo, poiché è appunto dalla giusta conoscenza di tutti gli elementi concorsi a formarla che il pubblico imparerà ad apprezzare quella eccezionale ma umanissima figura di pensatore che l'articolista definisce: « il vero Montaigne ».

Voghera.

M. DELL'ISOLA.

✱ Ancora per l'uso dell'italiano in Italia.

Signor Direttore,

Leggo nell'ultimo numero del *Marzocco* la relazione del discorso di Enrico Corradini al Congresso della « Dante Alighieri » proponente di non curare la nostra lingua più all'estero che in Italia, idea più che giusta e di cui avevo in animo di scrivere lo però, udendo qui all'estero le osservazioni di una quantità di stranieri in « vagabondaggio », come dice l'egregio Corradini, per il nostro bel paese. Di questi giorni appunto un egregio professore polacco dell'Università di Cracovia, mi diceva che, scorsa ora l'Italia da Venezia a Napoli, ebbe l'impressione di

441

trovarsi sempre in mezzo a tedeschi. A Napoli specialmente capitò in un albergo tedesco; tutti vi parlavano tedesco ed egli andatovi per avere impressioni locali e goderne, ne fu sommamente contrariato e deluso.

Inoltre la maggior parte delle mie alliеve, appartenenti alla sfera più ricca ed intelligente di Varsavia, ritornano dal mio paese dicendo: « Cara signorina, è inutile studiare l'italiano per andare in Italia, perché non lo si può mai parlare ». Quasi tutti gli alberghi appartengono agli stranieri e l'italiano vi è parola morta. Così l'Italia va perdendo a poco a poco quel carattere suo speciale che la fa tanto ricercata non solo per la natura e per l'arte, ma anche per l'armonia, la vivacità del suo « idioma gentile ». Già vi sono i tanti dialetti di ogni regione che deturpano il puro italiano non mai abbastanza curato, perciò la « Dante Alighieri » sarà la benemerita se vorrà energicamente porre un argine all'invasione barbarica, diffondendo in pari tempo l'uso della corretta lingua italiana a preferenza del dialetto che rappresenta l'amore ristretto alla croce del proprio campanile, piuttosto che alla grande stella d'Italia. Non siamo ora più che mai tutti italiani? Uno solo dunque ne sia il linguaggio che ci unirà sempre più di fraterno amore...

Con tutta stima, l'assidua lettrice del *Marzocco*

Cahsa-Krassowice, 18 settembre 1913.

Prof. Gemma Schibsari.

• Per un insuccesso verdiano.

Signor Direttore,

« L'Italico » nel suo geniale scritto sulle rappresentazioni verdiane di Parma prende abbaglio

Non è l'opera *Il finto Stanislao* che ebbe successo totalmente negativo al suo tempo, tutt'altro, ma bensì l'opera *Un giorno di regno* che cadde alla Scala in modo catastrofico.

Uno che ricorda e non è il solo

Milano, 14 settembre 1913.

Dev.mo
Cesare Romano.

Abbiamo pubblicato questa noterella perché altri non pensasse alla possibilità di un equivoco, ma l'opera portava in realtà entrambi i titoli come usavasi allora frequentemente. (N. d. R.)

BIBLIOGRAFIE

G. Lipparini, *Francesco Francia.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913.

Con grande ed accurato studio con vivissimo amore dell'opera del maestro bolognese è condotto questo volume, copiosamente e nitidamente illustrato; volume, che pur venendo dopo quello assai recente del Williamson, giunge opportuno a sfatare ancora leggende ed a correggere errori fioriti attorno alla vita del nostro pittore. A cominciare dal nome di Francia, il Lipparini dimostra chiaramente che esso non deriva, come anche il Williamson accetta sull'autorità di Antonio Bolognini Amorini, dall'esser stato maestro di lui « meister Duc detto il Francia »; ma che Francia non è altro che una forma dialettale di Francesco la qual forma si trova assai frequente nei documenti bolognesi, come in quello che ricorda un certo « Francesco detto Francia appiccato per bigamia e furti ». In quanto alle date, il Lipparini accetta quella vasariana del 1450 per la nascita, osservando che il Raibolini doveva avere almeno trent'anni per esser matricolato all'arte degli orefici nel 1482; mentre quella della morte, avvenuta secondo il biografo aretino per lo sbigottimento datogli dalla *Santa Cecilia* di Raffaello giunta nel 1518 a Bologna, va invece riportata — come era già noto — al 5 gennaio del 1517, innanzi cioè all'arrivo della celebre tavola raffaellesca. Ma anche un'altra data vasariana, quella dell'anno 1494, nel quale soltanto il Francia avrebbe eseguita la sua prima pittura, è dal Lipparini acutamente e sottilmente corretta: poiché se già si erano riconosciute opere sicure del Francia anteriori, per stile e per fattura, alla Pala Felicini che porta appunto la data 1494 non si era però finora raccolta così larga mèsse di dati e di osservazioni quanto il Lipparini ne raccoglie e ne offre nel suo volume.

Tra i dati, sono della maggiore importanza: un verso di un epitalamio composto nel 1487 da Angiolmichele Salimbeni per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este, verso nel quale è detto del Francia: « Lui Polignoto con pennello avanza »; un ricordo del 1486 conservato nei libri della Zecca bolognese e nel quale egli è chiamato « il Pittore Franza »; finalmente quel disegno che è agli Uffizi, per un ritratto di Alessandro Achillini, il quale essendo morto nel 1512 di quarantanove anni, ed avendo ventitrè anni quando fu disegnato dal Francia — come dice una scritta — *però*, diremo così, nel 1486.

Ma con osservazioni sottili e accurati confronti il Lipparini cerca di dimostrare che la più antica pittura del Francia fu compiuta verso il 1480, e di ricostruire un *periodo ferrarese* nell'arte del Francia, periodo che andrebbe da tale anno 1480 al 1494. Per far ciò egli, con buoni argomenti, riporta innanzi al 1480 la *pace della Crocifissione*, ed al 1481 la *pace della Resurrezione*; poi confronta con la prima delle due paci, tre crocifissioni dipinte dal maestro ed esistenti al Museo Civico, alla Pinacoteca di Bologna, ed al Louvre: e le riavvicina a quella, cronologicamente, assegnando anzi al 1480 il quadretto del Museo. Finalmente pone fra l'altro, in questo primo periodo, che chiama *ferrarese* per l'influsso del Cossa, il *Battesimo* di Hampton Court, il celebre *Santo Stefano* della Borghese, il *San Francesco* della raccolta Frizzoni e pur quel *San Giorgio* della Corsini a Roma, che andava un tempo col nome di Giorgione, e che il Lipparini attribuisce al Francia d'accordo col Morelli e col Frizzoni. In questo periodo ferrarese comincierebbe inoltre più che l'influsso, lo scambio con Lorenzo Costa, giunto a Bologna soltanto nel 1483, quando cioè, secondo il Lipparini, Francesco Francia aveva già uno stile e una maniera. Anzi, secondo il Lipparini, questo scambio non si avvertirebbe prima del 1490 e sarebbe rivelato specialmente dalla Pala fatta per Giovanni Scappi attorno al 1492. Segue a questo ferrarese il periodo che il Lipparini chiama bolognese (1494-1500) « perché è fra tutti quello che fu meno turbato dall'influsso di pittori venuti da fuori »; poi al bolognese, un periodo peruginesco (1500-1505) e infine un periodo raffaellesco (1506-1517) separati dall'esecuzione degli affreschi della chiesa di Santa Cecilia (1505-1507). Ma per questi ultimi due periodi il Lipparini avverte che non bisogna pensare ad una derivazione dal Perugino o da Raffaello. Dal primo, il Francia, tolse specialmente la disposizione dei personaggi su di una linea; al secondo si avvicinò quasi inconsciamente « con quel tipo di bellezza più ricca ed energica che appunto si suol dir raffaellesca ». Tutti questi periodi studia accuratamente il Lipparini inquadrandovi le opere del maestro e cercando di stabilirne la cronologia e la successione con osservazioni e confronti che alcuna volta sembrano fin troppo sottili. Per quanto la quieta e fredda fantasia del Francia possa permettere di scorgere un graduale e misurato svolgimento dell'arte sua, qualche volta esitiamo a seguire il Lipparini nella precisa datazione di un'opera rispetto ad un'altra sul solo confronto, per quanto fatto acutamente, di un atteggiamento, di una movenza, di un panneggio.

Due capitoli a parte sono dedicati ai ritratti e alle Madonne del maestro, di cui è detto giustamente nella conclusione: « Tra il Perugino e il Raffaello egli occupa un posto intermedio; non per grandezza, ma per natura. Qualche cosa dell'idealismo raffaellesco è in lui anche prima di Raffaello; qualche cosa della grazia mistica peruginesca è in lui anche senza il Perugino ».

N. T.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Molti che ragionarono fin qui dell'Albania hanno dimenticato, tra l'altro, che in Italia vivono circa duecentomila albanesi, i quali, non solamente all'atmosfera più civile si sono adattati e accostumati, ma formano colonie e aggruppamenti umani esemplari per disciplina, per amor del lavoro e per virtù civiche e familiari.

A una di queste colonie, quella di Piana dei Greci, appartiene il dottor Gaetano Petrotta, che in una conferenza pronunziata a Palermo nel febbraio corrente ed or pubblicata pure a Palermo, ha voluto esaminare qual veramente sia lo stato dell'*Albania e degli albanesi*, enumerando e controbattendo uno per uno i rimproveri mossi alla sua patria d'origine e dimostrando come e quanto sia giusto e possibile che essa venga a godere dei benefici della indipendenza e della civiltà.

Interessante, tra l'altro, è quel che il Petrotta afferma intorno alla dibattuta questione della lingua albanese, e ai suoi dialetti, la differenza tra i quali, secondo alcuni, sarebbe tale da impedir di riconoscere all'Albania una lingua omogenea e nazionale, mentre, secondo il Petrotta, si ridurrebbe presso a poco a quella che esiste tra il francese del settentrione e quello del mezzogiorno, tra l'italiano subalpino e quello del Vesuvio o dell'Etna.

Anche intorno alla letteratura albanese ci dà in questo studio il Petrotta interessanti notizie, ricordando come il paese dello Skanderberg culti opere stampate dal 1555 senza interruzione fino ai nostri giorni, e domandandosi per legittimo raffronto, quali opere abbiano stampato coi loro torchi i montenegrini e i serbi.

Non è questo del Petrotta uno studio politico compiuto e definitivo, né vuole esserlo, ma sia come riunita conferenza, sia ora come opuscolo, ha certamente servito e serve a diffondere intorno all'Albania un po' di quella conoscenza e a creare molta di quella simpatia delle quali il nascente principato ha senza dubbio bisogno. Come ad esse ha per parte degl'italiani indubbiamente diritto.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Ulivi, *gerente responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . . L.	5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . . »	10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco,** *Via Enrico Poggi, 2, Firenze*

Anno XVIII, N. 39 — 28 Settembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Maestri e maestre in Svizzera

Centoventi fra maestri e maestre, dell'Unione Magistrale Italiana, piombarono allegramente in massa, durante la prima decade di questo mese, in Isvizzera.

L'intenzione originaria, a dir vero, era stata di andare in Libia, e gli aderenti eran saliti al bel numero di cinquecento; ma pare che l'incoraggiamento del governo mancasse all'ultima ora: così la colonna per incanto si assottigliò — e fu scelta la Svizzera.

Io non saprei, proprio, che cosa abbiano potuto essi osservare e studiare, in una così rapida corsa collettiva, ficcati a rifascio nei treni, presi alla gola dall'orario delle partenze, dalla necessaria brevità delle fermate, dalla — posso dirlo?... — esiguità della somma destinata alle spese del viaggio.

Passarono per Lugano, Bellinzona, Lucerna, Zurigo, Sciaffusa sul Reno, Berna, San Gallo, Ginevra. A Zurigo si fermaron due giorni: il tempo di ammirarla a volo d'uccello, non certo di penetrarla nel suo possente meccanismo scolastico. Un'occhiata alla vecchia scuola femminile in Kirchegraben e a una maschile modello, e un'altra alle colossali costruzioni nuove della nuova Università, — nel quartiere così detto «degli studenti», che domina dall'alto l'intera conca di Zurigo ingemmata dal lago, corsa da due fiumi, chiusa dalle cime dell'Huttliberg e del Rigi, — non possono certo aver lor dato che un'idea ben sommaria della ricchezza dei templi dedicati alla pubblica istruzione, gioia ed orgoglio della città.

Zurigo trabocca di scuole classiche e tecniche, cantonali e private, di giardini d'infanzia, di palestre, d'istituti d'applicazione e tutti questi palazzi bianchi e nitidi, aperti al sole e cinti di giardini, son pieni di acerbe adolescenze ridenti, solide, sane, felici. Fra la casa, la scuola e la vita pratica esiste qui uno stretto legame, che direi consanguineo. L'armonia fra l'indirizzo pedagogico e l'indirizzo familiare è perfetta. Da questo io credo derivi (e prima e meglio di me, lo disse in queste stesse colonne Romolo Caggese) la forza dell'Elvezia, la sua bellezza un poco massiccia di popolo vittorioso.

I maestri italiani avrebbero dovuto rimaner qui almeno un mese, per veder tutto, studiare ambienti, programmi, metodi, prendere appunti, partire perfettamente illuminati sulla dinamica scolastica della Svizzera. Pazienza!... Per compenso, durante due giorni, la calma e silenziosa città che specchia le grigie torri gemelle della sua cattedrale nel più verde fiume d'Europa, sfavillò della loro gaia, spontanea, chiassosa cordialità, della loro arguzia, della loro fresca esuberanza tutta italiana.

Io li vidi una sera, raccolti nella grande sala dell'albergo San Gottardo, per un ricevimento offerto loro dall'Università Popolare, italiana, s'intende. Ottanta maestre, quaranta maestri, dei più svariati paesi d'Italia: il vice-console cavaliere Grossardi: i pezzi grossi della «Dante Alighieri»: il comitato della Università Popolare: commozione, fermento, discorsi, paroloni e paroloni dei quali gli animi si inebriavano, come di sorsate del più spumante Champagne: evviva, applausi, l'inno di Savoia, di Garibaldi, di Tripoli. Mancavano, alla riunione appassionatamente italiana, coloro, o almeno una rappresentanza di coloro che formano il vero nucleo della nostra colonia in Zurigo: gli operai. Eppure, attivi, sobrii, collegati in salde cooperative, costituiscono una potenza: in ispecie i muratori, ai quali sono quasi esclusivamente affidate le nuove costruzioni di case.

Quante volte udii, nei discorsi di quella serata, pronunciate con tono sinceramente fatidico, le parole: progresso della scuola, distruzione dell'analfabetismo, aumento di stipendi, migliorie di programmi, avvenire dei maestri!...

Io mi guardavo intorno, mi cacciavo fra i gruppi, scrutando le fisonomie, respirando il fluido e l'anelito dell'umanità pedagogica che mi circondava. Fra gli uomini stavano due sacerdoti: uno di essi, don Arcangelo Rotunno, ispettore didattico, veniva da Salerno. Annibale Tona, il sagace direttore dei *Diritti della Scuola*, freddo e corretto in apparenza, vigile ed infaticabile in sostanza, dalla tavola centrale ove era seduto, badava a tutto, era presente a tutto Elsa Nerina Baragiola, insegnante d'italiano in questa Scuola Superiore Femminile, adorata dalle allieve come una madonna, e popolare in Zurigo, sorrideva agli ignoti colleghi della lontana patria, con un'espressione di gioia e soavità nuova nel bel viso latino, ove gli occhi sono come due nere fiamme.

Il padovano professor Pizzo del Politecnico, che occupa qui la cattedra donde nel secolo scorso risuonò la voce di Francesco De Sanctis, teneva circolo fra i maestri italiani, fiancheggiato da figli e discepoli, serenamente paterno nella florida canizie.

E le maestre!... Venivano da città e da villaggi, giovani, vecchie, di mezza età, belle, brutte: una fanciulla in mezzo ad esse, forse nemmeno diciottenne, rosea, bionda, fresca come un bocciuolo, — assistente, io credo, in un Asilo Infantile dell'Umbria, — pareva stesse a rappresentare, fra tanti pedagoghi, le scolaresche. Venivano da Torino, da Firenze, da Milano, da Biella, da Roma, da Bologna, dalle Puglie, dalla Sicilia. Le cittadine si distinguevano dalle altre per una maggior grazia e nobiltà di linea nel vestire: quasi tutte mostravano il viso affaticato, l'espressione un po' inquieta, ansiosa, *sopra tono* di chi è costretto a passare cinque o sei ore della giornata frenando, dirigendo, dominando un'assemblea di piccoli. Negli uomini lo stesso stato d'animo si scolpiva in una maschera d'autorità professionale; nelle maestre più attempate, in una tensione dei nervi facciali e visivi, che dava a tutto il volto una singolare [illegible] concentrazione.

Mi attiravano, in ispecie, le facce rugose e stanche, le bocche sciupate, le schiene curve un poco, per la consuetudine di chinarsi sui banchi; le creature, insomma, che più recavano impresso il segno esteriore dell'enorme diuturna fatica sostenuta durante tant'anni, in paesetti quasi ignorati dalla carta geografica, in aule non troppo ariose, tra la diffidenza dei parenti, l'indisciplina degli scolari, l'aridità dei programmi, l'incubo dell'ispettore e degli esami, la massacrante noia dei compiti da correggere. Io, che fui maestra, rivivevo in esse il supplizio che ben pochi forse suppongono nella vita degli istitutori: deporre ogni mattina alla porta della propria classe ogni pensiero anche il più caro, ogni preoccupazione anche la più dispotica, per non appartenere che agli allievi; esercitando su di sé, allo scopo di dominare altrui, una pressione che assai volte fiacca l'organismo e lo conduce lentamente alla neurastenia.

Varie di quelle fragili e forti donne scendevano da rossi villaggi di montagna, ove le uniche persone cólte sono il medico e il parroco: altre venivano da comuni quasi anonimi dell'Italia meridionale, ove la lotta dei maestri contro l'analfabetismo, la superstizione, tutte le brutalità dell'ignoranza e della miseria, dura tuttora, insaziabile, più acerba che mai, corpo a corpo. Una di esse, nativa di Cotrone, insegnante in un paesello della provincia di Catanzaro, mi colpì così profondamente che non credo la potrò dimenticare mai più. Vestita di nero, piccola, magra, ancor giovane, colla pelle cotta dal sole, con crespi capelli fra il nero e l'argento, con un asciutto viso aquilino illuminato da due occhi pungenti e da due barbari cerchi d'oro appesi alle orecchie, mi ricordava in singolar modo certe teste di Francesco Paolo Michetti.

Per venir dal suo paese in Isvizzera s'era messa una rivoltella carica in tasca. Me la mostrò, con un lampo di fierezza nel breve sorriso. La consuetudine della quotidiana difesa personale si leggeva nel suo atteggiamento, fiero, concentrato, diffidente, come in vedetta.

Nel paesucolo ove era stata chiamata a maestra, ella aveva trovato la scuola relegata in una specie di capannone sporco ed umido, che non possedeva nemmeno un tetto in muratura. Per ottenere i tegoli, dovette, per anni, spendere fiato, tempo, suppliche, minacce, coraggio. Ah, non fu certamente il coraggio, che mancò alla piccola donna dai larghi cerchi d'oro. Ebbe nemici, ebbe dileggiatori: i ragazzi venivano, non venivano, senza controllo alcuno da parte delle famiglie. Ella fu sola, di fronte a tutti. Comprendo bene come la rivoltella le fosse divenuta inseparabile com[pagna]. Ella ama, tuttavia, il villaggio ove [è relegata], e non se ne allontanerebbe per nulla al mondo, legata com'è ad esso dalle battaglie sostenute e dai mille vincoli della sua missione.

A me apparve come la più caratteristica incarnazione di quella classe di maestri elementari della bassa Italia, che, mal pagati, mal compensati moralmente, attendendo qualche volta per mesi e mesi lo scarso stipendio, affrontando senza tregua l'oscuro pericolo che sempre esiste ove si trovano ignoranza e superstizione da vincere, vanno compiendo, di pari passo coi medici condotti, fra difficoltà senza nome, un'opera che, per la sua portata morale e pei trabocchetti ai quali va esposta, è simile a quella dei missionarii.

Mentre l'ascoltavo parlare, a bassa voce, ma sottolineando ogni frase con tratti ideali di penna, ribadivo nella mia testa il chiodo che c'è sempre stato: non vi può essere buona maestra rurale che non sia una specie di monaca laica, capace, per sé, di tutte le rinuncie; per gli altri, di tutte le dedizioni. Colei che non sente la poesia e la forza senza limiti dell'abbicì che insegna, non è degna del suo mandato, è una mestierante, è una cieca.

Gli insegnanti che intorno a me, quella sera, nella gran sala del «San Gottardo», ciarlavano, ridevano, gettandosi alla testa come palle di *tennis* frasi come questa: «Evviva le sorti della Scuola italiana!...» erano, sono ben consci dell'arma terribile che sta nelle loro mani?... Non tengono essi forse nel pugno del loro pensiero, sotto l'incanto della loro parola, l'infanzia e l'adolescenza della nazione?... No... sono essi, più del prete, e meglio del medico, a vivo contatto colle piccole anime in formazione?... Quanta parte della coscienza e del carattere popolare è a loro dovuta, e in qual misura tale pensiero li consola del meschino stipendio, delle oscure battaglie, delle lunghe stanchezze?...

Nell'ora del saluto, stringendo fraternamente tutte quelle mani che tante lettere e cifre segnarono e segneranno su ardesie e quaderni, che tante volte accompagnarono e accompagneranno col gesto il racconto, o la favola, o l'evocazione storica destinata a sommuovere nell'animo del fanciullo energie che forse diverranno creatrici, — io pensai che in umiltà e povertà di vita si può gioire con grande ricchezza di amore.

E certamente anch'essi lo pensano, i maestri e le maestre d'Italia.

Zurigo.

Ada Negri.

VISITANDO GLI ARCHIVI FRANCESI

Poiché lo Stato italiano, in cinquant'anni di vita nazionale, non ha sentita la necessità di creare Istituti storici all'estero, così come ha creato le Ambasciate, è necessario che gli studiosi italiani vadano per conto proprio peregrinando di qua e di là per compiere, il meno imperfettamente che sia possibile, il proprio dovere. È una semplice verità, questa, che ogni giorno più si illumina di luce nuova nel nostro spirito. L'esperienza quotidiana la conforta e la presidia magnificamente. Che se, poi, la fortuna ci consente di visitare i principali archivi di Francia o d'Inghilterra, noi ci sentiamo trasportati in un mondo assolutamente nuovo e siamo costretti a domandarci per quale straordinaria virtù di stirpe la grande maggioranza degli storici italiani abbia potuto segnar tracce così luminose nel cammino degli studi ignorando quasi completamente gl'inestimabili tesori di storia italiana custoditi nei grandi come nei piccoli archivi stranieri. Lavorando, anzi, negli archivi francesi, mi si è venuta profondamente radicando la convinzione che un nuovo risveglio degli studi storici italiani, con o senza l'aiuto dello Stato, dovrà essere caratterizzato, anzitutto, da una metodica e intensa esplorazione dei ricchi fondi archivistici della Francia. Verrà poi la volta dell'Inghilterra, dell'Austria, della Germania, della Spagna.

Le ragioni della storia italo-francese fortificano questa convinzione. Dalla metà, infatti, dell'ottavo secolo, su gli albori della costituzione dello Stato Pontificio, fino al fatale 1870, in undici secoli ininterrottamente, i rapporti franco-italiani sono stati tali e tanti che soltanto per forza di arbitrio o per necessità di lavoro metodico è possibile trascurarli più o meno di proposito e più o meno completamente. Talvolta nessuna trascuratezza è tollerabile, nessun oblio sarebbe perdonabile. Bisogna, anzi, riconoscere subito che il trecento, il cinquecento, il settecento e l'ottocento, per non dire dei due secoli che precedono il mille, attendono appunto che le ricerche erudite sian dirette verso gli archivi francesi; attesa che comincia ad esser lunga e triste, molto lunga e molto triste. Ma è sperabile che non diventi disperata.

* * *

Naturalmente, solo un lungo, paziente, metodico e *collettivo* lavoro di tutta una legione di ricercatori entusiasti può dirci quanto ci sia che ci riguardi direttamente in Provenza, a Parigi, a Lione, a Digione, in Turingia, in Bretagna; e solo un inventario sistematico, un accertamento coscienzioso e particolareggiato del contenuto dei fondi archivistici può segnare un passo decisivo su la via delle conoscenze precise utilizzabili dallo storico. Io non posso qui che tracciare qualche fugace impressione, qualche linea, forse fondamentale forse secondaria, del grande lavoro che si attende, per contribuire comunque alla soluzione di un altissimo problema di cultura o, almeno, per contribuire alla dimostrazione della gravità e dell'interesse di un problema sì fatto.

Marsiglia e Parigi debbono costituire, necessariamente, il campo sperimentale per una qualsiasi dimostrazione di questo genere; non che non vi siano archivi dipartimentali più ricchi di quello delle Bocche del Rodano, ma perché, come è noto, Marsiglia raccoglie oggi quanto di meglio e di più diretto interesse italiano sia stato un giorno disperso per tutta la Provenza, anzi per quasi tutta la Francia meridionale. Montpellier, Aix, Avignone, Grenoble, che pur tanti ricchi ricordi serbano con gelosa cura, non possono gareggiare con la grande città mediterranea, ricca di storia e di opere. Ebbene: noi italiani abbiamo dimenticato a lungo l'archivio delle Bocche del Rodano, anche dopo che il celebre «cartulario» di San Vittore e gl'inventari e le ricerche infinite di L. Blancard ne fecero conoscere agli studiosi la grandissima importanza. Esso, ormai sotto la vigile cura del nuovo direttore, M. Raoul Busquet, non può non richiamare l'attenzione e i cupidi sguardi dei ricercatori italiani, sol che si pensi alla intimità di rapporti corsi tra la Provenza e l'Italia meridionale dall'avvento di Carlo I d'Angiò al trono di Sicilia alla caduta della dominazione angioina, a mezzo il quattrocento. Sono due secoli di vita italiana per i quali l'archivio di Marsiglia riserba delle mirabili sorprese. Lettere dei re di Sicilia ai siniscalchi di Provenza e Forcalquier, ordini di natura militare e commerciale, imposizioni di tributi, leggi eccezionali, statuti e concessioni a città e borgate, delimitazioni di giurisdizioni diverse, definizioni di vertenze svariatissime, notizie di commercianti toscani e lombardi, spagnuoli e napoletani, di uomini politici e d'intriganti, di fiere e di convegni in tutta la bassa valle del Rodano ai quali traevano d'ogni parte d'Italia legioni intere di speculatori e di audaci pionieri; e, poi, formulari e zibaldoni diversi di cospicuo interesse, anche per la storia sveva nell'Italia del Sud, come il famoso Cartario Napoletano della fine del dugento o dei primi del trecento, a cui il Winkelmann prima e lo Stamer poi hanno attinto il più completo elenco di castelli svevi nel Mezzogiorno d'Italia: è tutto un prezioso cumulo di materiali destinato a fornire aiuti impensati. Che dire dei periodi storici a noi più vicini? Le tracce dei primi ribelli e martiri italiani, primo fra tutti Mazzini, sono colà numerosissime. I rapporti della polizia borbonica e orleanista e gli ordini che vi piovevano dal governo centrale costituiscono una serie magnifica che non è più lecito ignorare; come non possono più essere ignorate le carte di Grenoble, di Montpellier, di Lione se vogliamo avviarci allo studio scientifico della storia del nostro Risorgimento.

E lasciamo da parte il ricordo della bella collezione di carte provenienti da monasteri che, se può rendere preziosi servigi al diplomatista, può non avere immediato rapporto con le vicende della storia italiana. E lasciamo anche da parte gli atti giudiziari della vicina Aix, che pur sono, per tutta l'età angioina e per i secoli seguenti, ricchi di notizie e d'insegnamenti per il giurista e per lo storico; e gl'infiniti trattati commerciali, per terra e per mare, che si trovano sparsi qua e là nell'archivio marsigliese e che già alimentarono nobilmente i due ben noti volumi del Blancard, *Documents sur le commerce de Marseille* (1885).

* * *

Ma, com'è naturale, gli «Archives Nationales» di Parigi debbono conquistare maggiormente l'attenzione dello studioso. Pur troppo, bisogna avvertire subito che gli inventari degli «Archives» parigini non sono fatti proprio per mettere sotto gli occhi del ricercatore ciò che essi posseggono. Numerosi e voluminosi regesti (e basta appena ricordare quelli del Boutaric) a stampa, e numerosi inventari manoscritti, la maggior parte recentissimi, hanno la lodevole intenzione di supplire ai difetti, veramente gravi, dell'inventario generale che circola per le mani degli studiosi con la stessa assai scarsa utilità con la quale si consultano a Napoli la guida del Trinchera e gli spogli angioini del Capasso; ma praticamente è ancora desiderabile che la Direzione Generale, a cui presiede da qualche mese appena M. Langlois, faccia per gli «Archives» ciò che è stato fatto per la sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale, ciò che in Italia han saputo fare gli archivi di Siena e di Firenze e l'archivio del Vaticano. Ciò non ostante, e non ostante il criterio alquanto discutibile che è servito di base all'ordinamento, gli «Archives» di Parigi sono per noi italiani assolutamente indispensabili. Alcune serie sono d'importanza capitale; altre promettono meno; ma si può dire che tutte servono a qualcosa per noi, tutte ci prestano servigi ai quali non pensavamo quando ci siamo determinati a un esame minuto e sistematico. È appena, infatti, il caso di ricordare ciò che in una bella relazione fu già ricordato all'ultimo Congresso della Società per la Storia del Risorgimento, a Napoli, che per gli anni 1815-1860 Parigi possiede il meglio di quanto si possa desiderare da chi crede sia giunto il momento di passare dal dilettantismo al lavoro scientifico nel campo della storia del Risorgimento. Io ho dato appena uno sguardo, ahimè!, a questo materiale svariatissimo, e mi son domandato con grande tristezza se e quando l'Italia voglia e possa cavarne ciò che idealmente le appartiene, cioè il documento vivo delle sue glorie più pure, delle macchinazioni infernali degl'intrighi, dei sospetti, delle persecuzioni, delle resistenze passive attraverso le quali e contro le quali si formò lo Stato unitario. Non ripeteremo, dunque, ciò che gli studiosi già sanno; e aggiungeremo soltanto che fortunatamente la sezione moderna degli «Archives Nationales» è particolarmente curata e che funzionari di alto valore, come il Bourgin, che ama e conosce a fondo la storia del nostro paese, spendono tempo e fatica per un razionale ordinamento.

Non meno ricca è, per noi, la infinita serie di atti riguardanti il medioevo e l'età moderna fino a Luigi XIV, specialmente i registri della cancelleria regia dalla metà del dugento a tutto il secolo seguente, fonte inesauribile di notizie, di accenni, di ricordi di storia italiana. E tutta la serie *K* e la serie *J*? Sono buste e «cartoni» innumerevoli nei quali si trova un po' di tutto: lettere pontificie su uomini e cose italiane e francesi, documenti veneti, fiorentini, lombardi, napoletani, siciliani, raccolti, è vero, senza alcun criterio direttivo, talvolta senza ordine neppure apparente, ma interessantissimi tutti. Per esempio, si potrebbe ricostruire la storia dei nostri mercanti e dei nostri uomini d'affari del Rinascimento senza eccessiva fatica, sicuri di trovar cose nuove e di scrivere un capitolo brillante di quella storia degl'italiani all'estero che è ancor tutta da scrivere e che ci riserba, senza dubbio, sorprese senza fine e gustose. E si potrebbero seguire, per il dedalo degli avvolgimenti complicatissimi, le fila della politica estera delle corti italiane dal quattrocento al settecento; e sarebbero chiariti molti atteggiamenti ora inesplicabili. Poiché infatti, in codeste due serie preziose e nelle altre due *P* e *JJ*, insieme con documenti staccati, si trovano non infrequentemente de' lunghi memoriali, allegazioni voluminose e compilazioni ufficiali o ufficiose a proposito delle più controverse questioni della politica estera del tempo, che forniscono subito, anche a una lettura frettolosa, un cumulo di informazioni tali che le scene più buie si illuminano improvvisamente ai nostri occhi. Così in qualche altra serie. Per esempio, nella serie *KK* si trova un innocentissimo «Cartulario dei re di Maiorca», il quale non è affatto un «cartulario» nel senso scientifico della parola, ma è una specie di memoria legale, con posizioni di fatto e allegazioni, in favore di Ludovico d'Angiò e dei suoi vantati diritti sul regno di Maiorca, che può offrire allo storico un materiale tutt'altro che trascurabile, poiché fu compilato con ogni cura, intorno al 1360, da un Raimondo B. Flamene, dottore in legge, dimorante in Avignone, informatissimo dei documenti e dei fatti di cui si occupa...

E la enumerazione e la esemplificazione potrebbero continuare. Ma non è necessario per

gli studiosi e non sarebbe utile per le persone colte, alle quali non importa affatto sapere quali argomenti di storia italiana potrebbero arricchirsi di dati interessanti da uno studio sistematico degli archivi francesi. Basterà ricordare soltanto che il ricchissimo archivio del dipartimento della Costa d'Oro, in Digione, che ha indici e cataloghi assai ben fatti — su lo stampo di quelli di Marsiglia — possiede dei veri piccoli tesori che, se conosciuti e sfruttati, ripagherebbero lautamente la fatica di un qualsiasi paziente ricercatore. E basterà avvertire, infine, che gli archivi francesi sono fatti per gli studiosi e non per gl' impiegati: che cioè essi sono aperti al pubblico dalle dieci del mattino alle cinque del pomeriggio, per dar modo anche a quei disgraziatissimi intellettuali che sono i professori di scuole medie di frequentarne la sala di studio. In Italia, i lettori lo sanno bene, gli archivi sono uffici doganali che si chiudono alle tre pomeridiane, cioè proprio quando studenti universitari e professori medi potrebbero essere liberi dalle non piacevoli cure del loro mestiere; ed hanno, talvolta, la funzione di terrorizzare gli scarsi studiosi che vi si avventurino, per non scuotere la polvere dei secoli e la dolce inerzia di chi la custodisce!

Parigi, settembre.

Romolo Caggese.

Un eccitatore di energie

Il marchese Giacomo D'Oria di Montaldeo

Quando si scriverà la storia del Risorgimento della nostra nazione (il quale ha oltrepassato di assai il limite del fatto storico-politico) e che i venturi lo studieranno sotto l'aspetto di rinnovamento morale ed intellettuale di un popolo le cui energie erano state sopite, ma non mai soffocate, verranno in luce alcuni *valori* sin qui trascurati e che ne sostituiranno altri già tenuti in altissimo pregio, per causa di momentanea e talora fuggevole contingenza. Così, per spiegarmi meglio mediante un esempio, rimarrà fuor di discussione che alla formazione di una maggiore Italia avrà contribuito maggiormente Pasquale Villari che Giovanni Nicotera, Giuseppe Verdi che Marco Minghetti, Giosuè Carducci che i diversi, e pur degnissimi ministri della Pubblica Istruzione. Tra gli uomini che hanno giovato alla rinnovazione dell' italiano non esito a situare in luogo cospicuo il marchese Giacomo D' Oria, nato a Genova il 1° novembre del 1840, e morto il 19 settembre dell' anno corrente, nella sua villa di Borzoli presso Genova, non dirò dimenticato, né tampoco trascurato dai suoi concittadini, ma lasciato nell' ombra in cui da qualche anno sembrava compiacersi.

Per la maggioranza egli era il maestro in iscienze naturali, forse sorpassato da altri di lui più giovani: una minoranza, alla quale appartengo, la quale si compose di suoi coetanei che ebbero seco lunga dimestichezza, lo ritenne assai più che uno scienziato munifico nel dotare la sua Genova nativa di un ricco museo. Di questa minoranza per cui egli era il *Rajah*, il dominatore, talvolta imperiosissimo, mi studio oggi di essere l'interprete.

Dal tempo glorioso del Redi, dello Spallanzani e del Vallisnieri a quello della nostra rivoluzione politica, la maestranza della Storia Naturale ci era sfuggita, non già perché le mancassero cultori ingegnosi e talora anche gloriosi, tutt' altro. I componenti la dinastia dei Targioni-Tozzetti, Paolo Savi ed Emanuele Repetti basterebbero ad onorare qualsivoglia periodo della vita italiana.

L'èra della incubazione del nostro risorgimento politico era stata anche segnata da una sosta nella tendenza della stirpe che la spinse nel passato a viaggiare in contrade lontane. L'Italia, terra di celebri viaggiatori sino dall' antichità più remota, erasi mutata in terra di sedentari. Viaggiavano per causa forzata di proscrizioni e di esilio i così detti *ribelli*, i virtuosi di musica per beare gli innamorati del bel canto italiano; e gli artisti per trovar lavoro più apprezzato ed equamente rimunerato; ma, per lo scopo diretto di acquistare cognizioni scientifiche e indagare il vero alla sorgente prima, niuno, per così dire, viaggiava. L'egittologo Rosellini, per quei tempi è una eccezione, quantunque egli sia contemporaneo di Lamartine, di Chateaubriand, di Victor Hugo e di Alessandro Dumas che viaggiano per assorbire impressioni e trasmetterle a numerosi lettori; e di Alessandro Humboldt, viaggiatore e naturalista.

Ignoro quanto alla formazione mentale di Giacomo D' Oria fanciullo e giovinetto abbiano contribuito le lezioni e le conversazioni del suo precettore che fu Ferdinando Rosellini fratello dell' egittologo famoso, ma nemmeno ne escluderei l' influenza. E nemmeno voglio tacere che, in quei primi anni di tirocinio scolastico, il D' Oria ebbe a compagno un coetaneo, oggi senatore, cioè il professor Cappellini di Spezia, illustre nelle scienze naturali.

In breve, correndo il 1861, Giacomo D'Oria, dottore di scienze naturali, graduato all' Università di Genova, è partecipe della missione diplomatica che, sotto la guida del Cerruti, si reca in Persia ad annunciare al sovrano di colà l' esistenza di un'Italia, non più in pillole, quantunque tuttavia non integrata. Gli sono compagni Michele Lessona e il senatore Filippi che morì cinque anni dopo in Australia sulla corvetta *Magenta*, capitanata dall'Arminjon che portava per la prima volta intorno al mondo il tricolore italiano.

Sulla *Magenta* il Filippi era accompagnato dal giovane Enrico Giglioli che al D' Oria fu uno tra gli amici più fidi. Tornata la missione in Italia, Giacomo D' Oria non la seguì. Rimase in Persia e vi si trattenne due anni, raccogliendo saggi di flora e di fauna, formando così il primo nucleo delle collezioni di cui è composto il Museo Civico di Storia Naturale in Genova.

La Persia, sezione eterodossa dell' Islam e sede di una specie di protestantesimo musulmano, interessò vivamente il D'Oria, che ne apprese l' idioma, ne sfiorò la ricchissima letteratura e ne studiò il popolo. Ivi gli occorse apprezzare uno degli uomini maggiori del nostro tempo e che lo ha preceduto di quattro giorni nella tomba: Arminius Vambery, che egli conobbe in circostanza anormale e drammatica. Il D' Oria, girovagando nei *bazars* di Ispahan, si era spesso imbattuto in un uomo robusto e maturo, sordidamente vestito alla turca come i dervisci. Gli uomini gli sputavano in viso, i monelli gli gettavano manate di fango sulla barba, e le donne lo colmavano di vituperi. Informatosi, il D' Oria seppe che quel meschino era un dervisclo uscito da un *medressé* (seminario) di Costantinopoli, che si accingeva per non so qual pellegrinaggio a valicar la frontiera del Turkestan. Una notte, mentre il D' Oria non si aspettava alcuna visita, fu bussato all' uscio di casa sua e Kherim, fedele servitore persiano che seguì il padrone in Europa e vi divenne tassidermista notevole, introdusse il dervisclo. Rimasti soli, questi posò sul tavolo due lettere indirizzate ad amici in Europa e pregò in francese il D' Oria di farle recapitare. Poi, in brevi parole, si rivelò per ungherese, ebreo di origine, studioso di lingue orientali (ne sapeva ventisei), propostosi di penetrare nella Boccaria ermeticamente chiusa agli europei; e gli disse che, per meglio studiare il paese ortodosso, si tratteneva nel paese eterodosso per subirvi umiliazioni e mali trattamenti, affinché questi gli servissero di passaporto. Vambery, frequente ospite d' imperatori e di re, professore in Oxford, già consigliere ascoltato di Abdul Hamid, è morto ottantaduenne il 14 settembre di quest' anno a Budapest.

Il soggiorno in Persia maturò nel D' Oria il naturalista e il viaggiatore. Rimpatriato, compose monografie sugli anoftalmi e sui chirotteri di Liguria che lo resero noto ai naturalisti esteri coi quali si pose in rapporto, anche mediante la pubblicazione di un *Archivio per la zoologia, l' anatomia e la fisiologia*, al quale tenne dietro a suo tempo la raccolta degli *Annali* del Museo Civico di Genova. Al ritorno del D' Oria dalla sua peregrinazione persiana, le liete accoglienze in Genova, gli incoraggiamenti di sua madre Teresa, una tra le cospicue donne del nostro Risorgimento, e il natural talento, contribuirono a che egli intraprendesse un viaggio a Borneo, insieme a un compagno che gli diventò vero fratello di elezione: ho nominato Odoardo Beccari. Verso il 1864 le ipotesi manifestate da Darwin circa le origini delle specie rendevano necessario lo studio integrale delle scimmie antropomorfe. L'Insulindia, ma Borneo in ispecial modo, ecco il paese ove meglio poteva condursi a termine siffatto studio. D' Oria e Beccari lo intrapresero, cacciatori e zoologi entrambi. Ma il primo dovette interromperlo; perché, quantunque robusto, non era temprato al clima micidiale anzichenò delle foreste di laggiù. Le febbri si complicarono del mal della pietra, onde fu costretto a tornare in Europa e andò a farsi operare a Parigi. Nondimeno il raccolto era stato bellissimo e ricchissimo, e per albergarlo la città di Genova concedette l' uso della Villetta Di Negro sopra l' Acquasola, la quale divenne la sede del Museo Civico di storia naturale di cui Giacomo D'Oria fu nominato direttore e i cui *Annali* divennero in breve libro da consultare presso tutti i naturalisti contemporanei.

Non più atto a esplorazioni lontane, ma negli studi sperimentali maturatosi, il D' Oria incominciò un' azione duplice, internazionale e nazionale. La prima mirava a riporre l'Italia al suo luogo tra le nazioni che studiano la storia naturale con criteri moderni. A ciò giovò la sua sostanza, non smisurata, ma sufficiente per esercitare ospitalità signorile, nonché la rinomanza legata al suo nome ed alla sua opera tra gli scienziati. La seconda fu assolutamente italiana e merita un esame particolareggiato.

Il viaggiare costa. Il D' Oria lo sapeva per esperienza propria. Se nel Medio Evo gl' italiani furono i più stupendi e sicuri descrittori di paesi lontani lo si deve attribuire alla loro condizione economica. O furono agenti di case bancarie e commerciali, oppure frati sovvenuti dal loro Ordine per portare lontano la parola evangelica; oppure esuli rifugiati all' estero ove seppero persuadere i principi a far loro le spese. I Belzoni, i Réné Caillé, i Carlo Piaggia, viaggiatori scarsi di pecunia, sono eccezioni gloriose, non sono la norma. Il D' Oria si propose di essere un suscitatore di energie prive d' impiego tra gente fornita di mezzi economici bastevoli. Il sentimento di baldanzosa audacia cui si può dar nome di *garibaldismo*, non ebbe, dopo Mentana, modo di manifestarsi, quantunque esistesse. Né ancora i giovani italiani si erano volti verso l' industria la quale allora non esisteva. Ad alcuni di questi il D'Oria si diresse. Primo ad ascoltarlo fu Enrico D' Albertis. Già ufficiale di marina, partecipe di una ricca casa di tessitori di Voltri che trae origine dal ceppo fiorentino degli Alberti, egli erasi fatto costruire un piccolo *yacht* a vela, il *Violante*. Il D' Oria si può dire s' impadronisse di questo giovane e della sua barca, perché Enrico D'Albertis si diè a correre il Mediterraneo per raccogliere saggi di fauna per conto del Museo Civico. Per quanto ristretta la barca, ospitò Arturo Issel, D' Oria e Raffaello Gestro (oggi direttore del Museo Civico) in un viaggio alla Galita e a Tunisi. Siccome il *Violante* era troppo piccolo, Enrico si fece costruire il *Corsaro* con cui a suo tempo rifece il viaggio dalla Barra di Saltes all' isola Watling (la Guanahani di Colombo) seguendo precisamente l' itinerario dell' immortale scopritore e verificando la perfetta esattezza della relazione del *Primer Viaje*. Per quanto le crociere del D'Albertis e del suo *Corsaro* alle Madere, alle Canarie ed alle Azzorre non siano state dirette dal D'Oria come quelle del *Violante*, pur nondimeno il D'Oria suscitò nel suo amico la passione per i viaggi lontani, in uno dei quali accompagnò Beccari nell' Insulindia.

Era allora in Genova un cugino di Enrico D' Albertis, per nome Luigi-Maria, bellissimo e fortissimo giovane. I nostri scrittori classici lo avrebbero chiamato *feroce*, nel significato che un tempo il vocabolo ebbe. Osiava. Il D'Oria lo distinse, lo persuase e lo convinse di andare a caccia nella Nuova Guinea. La esplorazione nell' interno di questa grande isola risalendo il fiume Fly su di una barca a vapore fornita dal direttore del Museo di Sidney (il famoso von Mueller) è degna del canto di un poeta.

Trofeo di quella campagna che ebbe episodi tragici è una testa di papuano recisa da Luigi-Maria e custodita dentro l' alcool nel Museo Civico di Genova. Frutto di un altro soggiorno di Luigi-Maria nella Nuova Guinea è la collezione di paradisee e di colombi dell' isola che vuolsi la più completa in Europa.

Lo stuolo si accresce: ecco Leonardo Fea che va in Birmania e vi muore: Giacomo Bove che, raccomandato dal D' Oria, accompagna Nordenskyold sulla *Vega* attraverso l'Oceano Glaciale Artico e percorre la strada indarno tentata da tanti predecessori. Ecco Roncagli andare alla Terra del Fuoco; e Bove continuare la sua vita di esploratore che il suicidio, tuttora inesplicato, troncò. Ecco lo Stato italiano iniziare la politica coloniale ed, essendo presidente del Consiglio Cairoli, D' Oria e Beccari andare a prendere possesso di Assab, ove il padre Sapeto li aveva preceduti. Ecco Sebastiano Martini, fiorentino, già audace ufficiale di ussari, penetrare dentro il cerchio magico del D' Oria. L' ho visto prepararsi alla pratica dell' astronomia all' Ufficio Idrografico della Marina in Genova e venire al villino del D'Oria e della marchesa Laura consorte di lui a riferire sui progressi fatti nell' uso del sestante e delle tavole astronomiche. Chi gli sfugge, il D' Oria rimpiazza: Elio Modigliani e Lamberto Loria, quegli colla esplorazione dell'isola Nias abitata dai tagliatori di teste, questi col soggiorno nella Nuova Guinea, sono docili discepoli del suscitatore di energie, il cui museo diventa esiguo per cagione delle ricchezze che vi si accumulano e che Raffaello Gestro cataloga ed illustra.

La esaltazione a Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia, la Presidenza della Società Geografica, il laticlavio e la carica di Sindaco di Genova che diè modo al D'Oria di accantonare la somma necessaria a coprire le spese del Centenario Colombiano nel 1892 furono le ricompense successive del lavoro intellettuale del mio amico. La edificazione in riva destra del Bisagno del grandioso Museo che ind'innanzi piglierà nome da Giacomo D' Oria per deliberazione del Comune di Genova e dove sono state trasferite le collezioni un dì custodite nella Villetta Di Negro, fu la prova di stima che Genova gli ha dato. Nella direzione del lavoro scientifico dentro le mura del Museo egli ha avuto successore degnissimo nella persona del mio Raffaello Gestro. Purtroppo non scorgo in Italia alcun successore del D' Oria nell' ardua e delicata missione di eccitatore di giovani ad imprese in cui la forza mentale ha bisogno di essere accompagnata dalla forza fisica. Non vedo nemmeno alcuno che con l' alternazione geniale di preghiere, di sarcasmi, di carezze e di ironie, sappia indurre (come il D'Oria sapeva) i miei concittadini di oggi a muoversi ed a correre rischi per la scienza.

Jack la Bolina.

Romanzi e Novelle

Anthy di Guido Milanesi — **L'amore e suo figlio**, di Ugo Ojetti — **Cuore in gioco**, di Carola Prosperi — **Diversa vita**, di Ercole Rivalta — **Il picchio batte la quercia del trivio**, di Adelmo Berozzi.

Guido Milanesi è stato felicemente ispirato quando, anziché donarci la solita coppia adultera sulle solite colline o lungo il solito lido, ha scelto come mezzo l' italo-greca Rodi e vi ha inscenato un tragico idillio fra un ufficiale italiano e una fanciulla rodiota in cui egli ha impersonato l'anima della città nella quale sono così frequenti i segni del nostro passato più glorioso. *Anthy*, cioè Flora, è il nome della ragazza ed è anche il titolo del libro (Milano, Treves). Ed Ezio Sangardi, tenente di vascello sulla *Climene*, è un uomo ben fortunato, poi che proprio a lui tocca l'onore di essere amato da una così deliziosa creatura.

Deliziosa veramente. Il Milanesi, guardando a un modello ma serbandosi originale, ci ha dato una figuretta esotica degna di stare accanto ad Aziyadé o a madama Chrysanthème. C' è forse in lui meno arte, ma in compenso una maggiore verità. Se le trecentocinquanta pagine del volume fossero ridotte alla metà, e l' idillio di Ezio e di Anthy fosse liberato da troppe pagine accessorie, noi avremmo un romanzetto breve ma nel suo genere quasi perfetto. Avvertite che qui il nostro autore si è in parte liberato da quella diffusione che era, fra pregi notevoli e reali, il difetto più evidente dei volumi di novelle pubblicati finora. Ma parlando di fatti accaduti in Rodi nel tempo della guerra italo-turca, egli non ha saputo resistere alla tentazione di esserne qua e là il cronista. Ora, o questo sfondo storico doveva essere molto più ampio, oppure voleva costretto in ciò che era puramente necessario. La via di mezzo, nel nostro caso, non è stata la più giusta. Per esempio, la descrizione del *raid* nei Dardanelli, a cui Ezio partecipa, è scritta con bell' impeto e condotta con focoso ardore; possiamo volentieri consentire che sia una pagina degna di antologia, e ognuno di noi la legge con piacere e con orgoglio: ma nel romanzo è inopportuna. Perché l' ufficiale turco dai Dardanelli scrivesse ad Anthy annunciandole falsamente la morte di Ezio, e perché poi Anthy per disperazione si gettasse da una rupe nel mare, bastava sapere che Ezio era sulle torpediniere del *raid*; il resto potrà essere anche stupendo, ma è inopportuno.

Potrei recare altri esempi. Ma dovrei, comunque, conchiudere che il romanzo del Milanesi, così com' è, è notevolissimo e degno di lettura e di lode. Certi sfondi di paese rodiota sono indimenticabili; e l' amore di Ezio e di Anthy è ricco di grazia mesta e voluttuosa. E certe piccole figure accessorie, come quel ragazzo turco Sain Cin Alì e quel gustosissimo Papà Kiriasis, sono segnate con mano ferma e delicata e con piacevole ironia. Bisogna leggere questa storia d' amore che, pur nel suo leggero artificio, non è delle solite e in cui qualche cosa della grazia greca veramente sospira.

* * *

Fra i molti che si sono dati alla breve novella per i quotidiani, uno dei pochissimi che pure intendendo le necessità del genere sanno conservargli dignità d' arte e piacevolezza di stile, è senza dubbio Ugo Ojetti. Se mi fosse lecito usare un termine di pittura, direi che egli è in questo genere paragonabile a quei «petits-maîtres» che alle volte ci attraggono e ci interessano e ci divertono più dei grandi.

L' ultimo suo volume di novelle, *L' amore e suo figlio* (Milano, Treves), né è la prova più chiara e più recente. L' Ojetti ignora, o almeno finge di ignorare, le grandi passioni (c' è una donna che si uccide; ma questo serve solamente a ironizzare l' egoismo di una madre); la violenza dell' amore e del dolore non lo attrae. Egli è un cronista ironico e beffardo, un pittore dal segno preciso e crudele; ma le sue donne son femmine e i suoi uomini sono, com' egli stesso li chiama altrove, veri e propri burattini. Ora, le femmine ci sono e piacciono, e noi potremo spesso nella vita preferirle alle donne, ma anche queste ci sono, così come ci sono ancora alcuni uomini accanto a' moltissimi burattini. In questo volume c' è una donna, Teta; ma è una serva: e anche questa è una terribile ironia. Di uomini ce ne sono due o forse tre; e non si può dire che la proporzione non sia rispettata.

Ma non tutti gli scrittori son tali da vedere tutta la vita; ed è più facile essere Franco Sacchetti che Giovanni Boccaccio; il che non toglie che il Sacchetti non sia un grande scrittore.

Questo volume dell' Ojetti è notevole anche per la sua varietà, vi è la novella mondana e il bozzetto rustico, il racconto da grande ostello e la novelletta borghese. Ho tuttavia notato che l' ironia del nostro scrittore si è fatta un poco più amara; e se il marchese Talleri è un magnifico tipo da schiaffi e un idiota blasonato satireggiato con magnifica verità, gli altri burattini del libro ci lasciano un poco amari, e le femmine, nella loro perfidia, danno anch' esse qualche amarezza al nostro sorriso. C' è, in ultimo, nell' ultima novella, finalmente, un uomo, e la storia d' amore a cui egli è mescolato è una delle pagine più leggiadramente sentimentali ch' io mi conosca.

* * *

Ma Carola Prosperi in questo *Cuore in gioco* (Milano, Società Editoriale Italiana), anch' esso fatto di novelle da quotidiano, non riesce, come l' Ojetti, a dominare un genere che di per sé è inferiore; ma ne è più spesso dominata e travolta. Ben raramente io riesco a riconoscere in queste pagine frettolose e sciatte l' autrice di uno dei più bei romanzi femminili di questi ultimi dieci anni. Talora, sì; per esempio, *Benedetta*, *Il cuore in gioco* (l' ultima novella, da cui è intitolato il volume), e, soprattutto, *Due vagabondi*, sono racconti molto notevoli e che dimostrano nella loro autrice una scrittrice, come si suol dire, di razza. Bisogna che la Prosperi scriva meno, e cerchi di imprimere sulle sue figure il segno dello stile. La sua lingua è così comune, che avvicina troppo la novella alla cronaca; e il suo stile segue, sì, la logica ma non l'arte del racconto. Ora, questa povertà dello stile e del vocabolario è tollerabile in un romanzo, dove nondimeno può essere permessa una analisi profonda, ma la novella nella sua brevità deve essere quasi perfetta. Certe trascuranze che non si avvertono neppure in un quadro rovinano una miniatura.

* * *

Ercole Rivalta è il rovescio della Prosperi. Questa *Diversa vita* (Roma, Bontempelli e Invernizzi), porta per sottotitolo «Studi e novelle». Infatti, molti di questi brevi scritti non hanno la struttura della vera novella; né, in generale, il Rivalta cerca quell' interesse immediato che viene dalla stessa condotta del racconto. Direi quasi che talvolta egli la trascura a bella posta, con certe sprezzature che non mi piacciono sempre. Ma gli piace la buona prosa e, se alle volte è quotidianamente affrettato, più spesso gli piace di pesar la parola e la frase e di cercare uno stile che non può ancora dirsi incisivo ma che non è comune. Così le sue persone hanno vita e rilievo e certi caratteri si svolgono compiuti, anche nel breve giro di una novella. Così, il vecchio prete cacciatore che acceca con gioia feroce il falchetto che gli ha disturbata la caccia, e poi, con le mani ancor lorde di sangue porge la candida ostia alla beghina; così, quel vice-cancelliere di una piccola città meridionale ch' io ho riconosciuto attraverso le pagine del Rivalta, gustosissimo nella sua posa di scostumato; così, la vecchia moglie del poeta inedito e ignoto, la quale affronta la miseria per far pubblicare le opere del marito. E vi sono fatti pieni di orrore, come la storia di un ciabattino figlio dell' ultimo boia, o di amara tristezza, come il racconto della cortigiana e del figlio adottivo; né manca la snella novelletta mondana, come *Musica italiana*, in cui è con efficace brevità narrata una curiosa storia di voluttà sentimentale.

* * *

Parliamo un poco, dopo questi scrittori già noti, di un esordiente; ma di un esordiente che ha già fatta molta strada, e che, se non si smarrisce, moltissima ne farà. Gli esordienti, ahimè, sono molti; né passa giorno senza che qualcuno mi si faccia vivo con un sottile o un folto volume. Io ho la malinconia di leggere questi volumi, con la segreta speranza di trovare qualcuno al quale aprire la via; ma come aprire la via a chi non ha gambe? Ma l' esordiente d' oggi le ha veloci e sane, e vince già alla corsa molti che non sono più esordienti da un pezzo.... *Il picchio batte la quercia del trivio* di Adelmo Berozzi (Bologna, Beltrami-Cappelli), è un libro sincero e impetuoso, scritto con solida vigoria da un giovane che sente lo stile e che ama una sua rappresentazione, talvolta artificiosa ma più spesso efficacissima, dei paesi e delle persone. L' eroe del volume è Fiordo, ucciso un giorno ai piedi di una quercia per contese d' amore nella pingue e calda terra di Samoggia ove l' uva e il sangue fermentano al sole. «Non era né un Don Chisciotte, né un Don Giovanni; sarebbe stato uno splendido avventuriero nei tempi di mezzo...; sbagliò secolo e vagò pel mondo: sonnambulo, avvolto di romanticismo, bizzarro e sforzato dalla bravura. Fu chierico, fochista, studente, soldato; ma non trovò mai il suo posto, né lo poteva trovare». Nondimeno, l' autobiografia di questi episodi è evidente.

Respiriamo, almeno, ampiamente, in queste pagine ove non si cercano passioni mondane o complicate psicologie, dove l' amore è semplice, sano e violento e pure capace di delicatezze profonde. I primi episodi del volume ci narrano la prima avventura amorosa di Fiordo con una bionda e procace massaia, stupenda femmina contadina che si è innamorata del cherichetto «bianco e rosso e ricciolino» e, quand' egli è tornato al secolo, tenta di averlo in una scena di seduzione osservata e resa con magnifica verità. Ma nello studentello innamorato le idee morali del seminario sono ancora così radicate, che egli non sa risolversi al peccato, e la fugge. Tre anni dopo, tornando al paese, la trova ancora desiderabile e bella; e gli scrupoli antichi sono passati con l' università. Ma Annetta non vuole, a sua volta, perché nel frattempo è divenuta madre: senonché, la bimba si chiama Fiordina...

Leggete questo libro caldo e sano, troverete dei difetti ch' io mi risparmio di notare, e che, comunque, sono leggeri e veniali: ma avrete l' impressione di qualche cosa di nuovo, ossia di uno scrittore che vede con i propri occhi e scrive con la propria penna come egli vede.

Giuseppe Lipparini.

Un teatro nazionale di musica?

L' idea di fondare un teatro stabile di musica, da tenere in azione tutto l' anno, sul modello dei teatri di Corte tedeschi o dell' Opéra di Parigi, sembra destinata ad essere di nuovo discussa; se per poco tempo o per molto non sappiamo. Ma noi rediamo — e lo crediamo fermamente — che l' idea, ridestata per l' occasione, si risommergerà certamente, prima o poi, nella profonda catalessi nella quale ha vegetato in questi ultimi anni. Il Comitato ordinatore del prossimo Congresso musicale didattico di Busseto, fissato per il quattro ottobre, ha fatto bene, ad ogni modo, ad inscrivere la questione nel suo programma. La discussione servirà indubbiamente a far concludere che l' Italia non è ancora matura né finanziariamente, né socialmente, né artisticamente per la fondazione di un simile istituto di cultura. E, a meno che non ci si mettano di mezzo la consueta retorica congressistica e la non meno consueta mania italiana di trasformare a viva forza le alte questioni di cultura in questioni politiche, per imporle più facilmente alla massa dei neutri e dei nonpensanti, il Congresso si limiterà certamente ad emanare un voto molto platonico e la cosa finirà lì.

Ma c' è un pericolo, uno solo, sebbene alquanto lontano. E, ad evitare in tempo questo pericolo, io credo opportuno di schizzare alcune molto umili e molto pratiche osservazioni, dettate dall' esperienza che ho del pubblico musicale italiano e straniero e dalla pratica fatta frequentando assiduamente i teatri dell'estero; e intonate al programma di cultura che io credo più urgente per l' Italia musicale. A quel programma al quale si sono inspirati come è naturale, tutti i miei saggi di storia, di estetica, di critica e di questioni pratiche riguardanti l' arte dei suoni.

Il pericolo è semplicissimo: che in un giorno non lontano si trovino la cassa dello Stato così ben ricolma di danaro e la mente di un Ministro della Pubblica Istruzione tanto fremente di amore per la musica (spettacolo sinora mai veduto!) che basti una sapiente agitazioncella giornalistica, magari nel tempo delle magre estive, perché venga finalmente elargito alla sacra fame musicale del pubblico italiano il modesto obolo di un milioncino o giù di lì.

* * *

Perché, ad essere modesti nei calcoli, un milioncino almeno occorre affinché un teatro stabile di musica possa funzionare in città come le nostre che non superano, o superano di poco, il mezzo milione e che hanno una insufficiente organizzazione di servizi tranviari e ferroviari, nemmeno lontanamente paragonabile alle straniere.

Il raggio di azione di un teatro si trova, così fatalmente limitato dalle difficoltà delle comunicazioni, soprattutto per quanto riguarda quella agiata media borghesia che, mentre predilige sempre più le abitazioni dei quartieri eccentrici, non ha poi a sua disposizione il mezzo di locomozione più comodo e più rapido: l' automobile. Ora proprio questa borghesia fornisce i clienti più convenienti al teatro d' opera.

Ma vogliamo abbondare. E ammetteremo senz' altro che una delle nostre città, ad esempio Roma o Milano — le sole, del resto, attualmente in predicato come probabili sedi del teatro o dei teatri nazionali di musica (sicuro, dei teatri, perché si spera persino di poterne fondare due!..) possa rendere di cassetta quanto, poniamo, la capitale della Sassonia, Dresda.

Dresda, città ancora quasi italiana artisticamente, celebre per la sua galleria di quadri e per le sue architetture, ricca di bei dintorni, piena sempre, soprattutto l' inverno, di forestieri, in maggioranza americani e inglesi, e abitata da gente per tradizione appassionata per la musica e per il teatro; e però paragonabile, a meno di infinitesimi di ordine superiore, come dicono i matematici, ad una città italiana.

Appassionata per il teatro ho detto e aggiungo: ma non troppo o almeno non ugualmente in tutte le classi sociali: proprio come da noi. Con la differenza che da noi è specialmente l' operaio e lo studente che va a teatro, mentre a Dresda i frequentatori dell' Opera sono in maggioranza studenti e piccoli borghesi, oltre al solito pubblico elegante e benevolo, ma capriccioso e intellettualmente pigro, comune a tutti i teatri di questo mondo.

Orbene, il teatro di Dresda ha bisogno annualmente di un milione di *Zuschuss* — di buona giunta si dovrebbe quasi tradurre — che la cassetta privata del re generosamente gli regala. E il milione basta a mille stenti; e vedremo quello che si è costretti a fare perché basti.

Ora, un teatro italiano se la caverebbe con meno? No di certo e vediamone rapidamente, e anzi telegraficamente, le ragioni.

1.° Un teatro, in Italia, non può restare aperto né dieci né undici mesi dell'anno, come un teatro tedesco. Il caldo estivo riduce l' attività utile a otto o nove mesi, al più; mentre l' orchestra, i cori, i cantanti (naturalmente tutti stabili in pianta, per necessità pratiche e artistiche) i direttori ecc. vanno pagati per tutto l' anno.

2.° — I tre o quattro mesi di chiusura vanno utilizzati, almeno in parte, per lo studio delle opere nuove di repertorio: quindi è impossibile ridurre gli stipendi concedendo al personale di allogarsi altrove, durante questo periodo.

3.° — Il pubblico italiano, ancora feticista della bella voce fresca, giovane e quotidianamente sicura di sé, non tollererebbe mai quei cantanti vecchi o mediocri che permettono ai teatri stranieri di scritturare, a caro prezzo, qualche divo o qualche diva.

In Italia un ottimo attore fornito di voce anche passabile — poesia un artista che renda ancora molto ma costi poco — è necessariamente destinato ad essere fischiato e rimandato a casa, dopo pochissimi giorni di prova.

4.° — L' oculatezza amministrativa, la sicurezza di organizzazione, la meticolosa preparazione propria dei tedeschi sono qualità pur troppo sporadiche in Italia. E le qualità oppose sono, come è chiaro a lume di naso, la fonte principale degli inevitabili sperperi che si lamentano continuamente in molte amministrazioni, soprattutto artistiche e, se è lecito precisare, anche teatrali. Come è evidente, parlo di pure qualità economiche, non faccio questione di onestà.

La mirabile organizzazione, che siamo soliti citare a confusione dei brontoloni, della guerra libica è un altro paio di maniche. (Che bella cosa, tra parentesi, se si potesse diventar tutti in Italia militari o militarizzati, anche soltanto per vent' anni!).

5.° — Da noi scarseggia il pubblico che rende di più: quello delle poltrone e delle ultime file di palchi, il pubblico della media borghesia agiata e avida di «cultura divertente». In Italia né l' industria né il commercio sono riusciti sinora a creare una massa imponente di questo ceto borghese; proprio sinora delle grandi città straniere.

Concludendo, un milione di dote annua, mi sembra, ad occhio e croce, piuttosto scarso che abbondante. E, del resto, i fautori del teatro nazionale non hanno che a presentare un serio bilancio preventivo, se vogliono che la proposta sia discussa più minutamente e più tecnicamente.

D'altra parte, l' Italia può veramente fare questo enorme sforzo annuo di un milione, in pro di un' istituzione tanto complessa e tanto grave di incognite finanziarie e di responsabilità artistiche?

Non mi pare, visto che non riesce ancora a trovare cinquantamila lire per sussidiare un teatro stabile di prosa.

* * *

Ma è poi il pubblico di una grande città italiana, come Roma o Milano, artisticamente preparato a frequentare ogni sera, per otto o nove mesi dell'anno, il teatro d' opera e a gustarne un repertorio che dovrà necessariamente essere quanto mai eclettico?

Se volgiamo uno sguardo alla cronaca teatrale più recente, ci accorgeremo del contrario. E innanzi tutto, diciamo che il repertorio di un teatro nazionale consisterà, per necessità, di tre categorie di opere: opere antiche, soprattutto italiane, opere dell' ottocento italiane e straniere, opere più propriamente moderne dall' ultimo decennio dell' ottocento sino ad oggi; le quali sono in maggioranza straniere.

Ebbene, ricordiamo alla rinfusa alcuni stupefacenti insuccessi o mezzi successi (il che è peggio perché dimostra nel pubblico mancanza di passione e di volontà) degli ultimi anni: *Barbiere di Siviglia* del Paisiello, *Medea* del Cherubini, *Freischütz* e *Oberon* del Weber, *Pelléas et Mélisande* del Debussy, fischiato a Roma, *Crepuscolo degli Dei* sbadigliato un po' da per tutto. E passiamo ad altro: forse che si è osato di offrire agli italiani il *Fidelio* beethoveniano? E quale impresario vorrebbe mettere in iscena l' *Orfeo* del Gluck o il *Portatore d' acqua* del Cherubini o il *Flauto magico* de Mozart? Mozart: ci siamo! Provate a dare il *Don Giovanni* o le *Nozze di Figaro*, musiche italianissime su libretti italiani, e vedrete che avverrà! Teatro mezzo vuoto proprio come accade (diciamocelo all'orecchio perché c' è il centenario!) quando si rappresenta, per esempio, il *Falstaff*! Non è così? E allora, messo in azione il famoso teatro stabile, che succederà mai? Succederà che, dato e non concesso che una città italiana sia capace di fornire ad un teatro stabile un pubblico facilmente rinnovabile e tanto animoso e curioso da riempire ogni sera almeno la metà dei posti, la Direzione sarà costretta ugualmente a fare quello che fanno gli stessi teatri stranieri di Corte o altrimenti sovvenzionati: ricorrere a musiche che chiameremo fuori programma e ripeterle quanto più spesso è possibile per far cassetta e compensare così gli insuccessi finanziari delle altre opere e degli stessi cicli wagneriani.

E allora addio tanto magnificata funzione di cultura del teatro stabile, se esso dovrà scendere a fare la concorrenza al teatro d' opera popolare nel quale si dànno — ed è bene ed è giusto che si diano — precisamente quelle musiche già ricordate: perché è giusto ed è bene che ogni mente si abbia quel tanto di luce che può sopportare e ogni orecchio quel tanto di energia musicale che può assimilare.

Ma supponiamo (guardate se son longanime!) che tutto quanto ho obbiettato non sussista per nulla, che le critiche degli avversari abbiano trionfato di ogni mia osservazione. Ebbene, cedo le armi perché ho buon giuoco e posso riprenderne subito altre in mano e combattere su di un altro campo. Ammettiamo che il pubblico abbia danari a iosa in tasca, cultura e buon gusto a bizzeffe nel cervello. Ma, ditemi un po', chi vi sceglierà con cognizione di causa il repertorio antico? Credete sul serio che noi si conosca la storia dell' opera tanto da poter presentare al pubblico, come molti vorrebbero, una specie di svolgimento storico a tappe serali dell' opera italiana?

Ma né in Italia né all' estero è possibile far questo!... All' estero sono scarsi gli uomini solleciti dell' italianità musicale, come Edward Joseph Dent, e in Italia manca tutto quello che occorre a fare degli studi seri di storia musicale. Basta leggere i più recenti lavori, che pretendono di essere di storia, per avvedersene.

Dico che manca *tutto*, assolutamente tutto: mancano libri nelle biblioteche; mancano collezioni complete, o anche solo importanti, di manoscritti o di stampe musicali riguardanti le epoche meno studiate; mancano uomini che non siano aridi e meschini specialisti, ma capaci di signoreggiare dall' alto un materiale artistico immenso e disperso ai quattro venti per tutto il globo terrestre; manca il mecenatismo intelligente dei ricchi privati; mancano editori solleciti delle nostre antiche musiche.

Tutto questo che io dico non è fola, non è vaniloquio; è parte viva della mia vita di studioso, è dolorosa esperienza quotidiana, quotidianamente patita e superata.

Il pubblico colto italiano — non parlo degli studiosi che in Italia contano pochissimo come forza viva, poi che né il governo né le masse sono usi a rispettarne i più umili e urgenti *desiderata* — il pubblico italiano, al quale volete offrire un corso annuo di storia dell'opera in azione, non può leggersi, ad esempio, né le sei *opere* del Corelli, né le sinfonie dello Haydn nella biblioteca governativa romana di Santa Cecilia perché la biblioteca non le possiede. Né potrebbe studiarvi Jommelli o Scarlatti, Traetta o Vinci. Gli stessi studenti di Conservatorio non hanno ancora un solo manuale completo e decente sul quale poter leggere, in italiano, la storia della nostra musica: perché nessuno storico italiano potrà mai scriverla nelle nostre miserabili biblioteche e perché, se anche potesse, egli non vorrebbe acconsentire a morire lentamente di fame per parecchi anni, a rischio di non trovare poi un editore per il suo lavoro.

L' insegnamento potrebbe permettergli di vivacchiare? Ma, sino a qualche anno fa, i professori di storia della musica erano pagati a *novanta franchi al mese*: onde è troppo naturale che un concorso recentemente bandito a Napoli con duemilacinquecento lire annue, e nessuna prospettiva di carriera, abbia sortito esito completamente negativo. Chi volete che si dedichi in Italia alla storia della musica? Un pazzo o un idealista. Ma la pazzia non crea e l' idealismo finisce per cedere dinanzi alla dura realtà.

E così la storia ce la scrivono gli stranieri a modo loro; e gli stessi libri di cultura generale della musica o non sono prodotti in Italia o sono poco letti. (E qui ci sarebbe un monte di cose da dire, ma la nostra chiacchierata è di già abbastanza lunga!). E ad un pubblico che legge poco, che non sa nulla, che è oggidì il più misoneista e il meno musicale del mondo — dove sono le riunioni di dilettanti contadini e signori, operai e professionisti della Boemia o della Germania o della stessa Inghilterra? — ad un pubblico che non ha quasi società corali ed orchestre di amatori, che frequenta raramente i concerti, che è il meno preparato e anche il meno suscettivo di seria istruzione — data la sua indisciplina e il suo amore dell' improvvisazione negli stessi giudizi artistici — voi volete offrire un repertorio teatrale che vada dal Monteverdi a Riccardo Strauss?

Mi fate pensare non ad una grande nazione avida di una maggiore cultura, ma a un qualche povero e megalomane comunello del mezzogiorno, pronto a votare l' impianto di un magnifico giardino pubblico con giuochi di acqua e boschetti; e che si accorga, a cose fatte, di non avere ancora né l' acqua né l' acquedotto per alimentare le fontane e le piante.

Un comunello poi, si intende, che, come tutti i comunelli che si rispettano, sappia fare a meno, con spagnolesca fierezza, di scuole, di ospedali e di fognature.

Fausto Torrefranca.

I CARRACCI E LA LORO ACCADEMIA

Due buoni volumi sono venuti in luce quasi contemporaneamente sui tre cugini e sulla loro scuola: uno di Gabriel Rouchès (1), chiaro, ordinato si legge piacevolmente, anche se non porta gran novità di contributo all' ardua quistione del carraccismo; l' altro, di Aldo Foratti (2), un po' disorganizzato nella partizione, un po' oscuro e contorto nella forma, non di rado, qua e là, quasi incomprensibile, si legge con qualche fatica, ma lo sforzo è compensato dalla novità di vedute del giovine autore e dal frutto che se ne trae.

Ma le conclusioni alle quali giungono i due scrittori, che hanno studiato con molta cura l' opera dei Carracci, dei loro precursori e dei loro continuatori, sono presso a poco le stesse. Conclusioni negative per quanto riguarda i pregiudizi fabbricati — diremo così — artificiosamente dal Malvasia ed accettati poi comunemente per quella pigrizia che è stata una delle caratteristiche della critica dell' arte del sei e del settecento, accolti anche, in parte, da Marcel Reymond in quel suo mirabile quadro da Michelangiolo al Tiepolo, già qui nel *Marzocco* giustamente esaltato. Pregiudizi che si possono riassumere nel creduto asservimento dei Carracci allo spirito del Concilio di Trento e della Controriforma; nell' eclettismo inteso come una ricetta prestabilita e immutabile; nella pretesa reazione ai loro predecessori con la fondazione dell'Accademia. Conclusioni positive, poi, riguardo ad alcuni atteggiamenti realistici che i Carracci e i loro prendono non di rado, e riguardo all' innovazione portata dalla scuola bolognese nel modo di concepire e di trattare il paesaggio.

Cominciamo dalla Controriforma.

Già due anni or sono Henry Lemonnier — discutendo in una sua comunicazione alla «Société de l'Histoire de l'art français», l'opinione di Marcel Reymond che dà, nel rammentato volume, ogni ed esclusivo merito ai Carracci d' aver creato quasi una nuova arte religiosa - rivendicò questo merito a Federico Baroccio, chiamandolo il vero rappresentante della pittura gesuitica e mistica, per quanto pur questa affermazione debba essere accettata con qualche riserva.

Ora il Rouchès dimostra che anche Prospero Fontana e Pellegrino Tibaldi avevano indicato quale dovesse essere la pittura religiosa in corrispondenza alle prescrizioni del Concilio Tridentino: pittura contenuta, fatta di pietà devota, senza misticismo e senza patetico. E i Carracci saranno pur calmi, discretamente composti, schietti, senza enfasi, senza eccessive declamazioni; rifuggiranno anzi di proposito da tumultuose e disgustose scene di supplizi e di martirii cruenti, o almeno le tratteranno con misura e con sobrietà. Ma non si porranno anima e corpo a servizio dei papi riformisti. Per persuadersene basta rammentare del resto alcuni passi di un *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, composto dall' arcivescovo di Bologna, Gabriele Paleotti, che fu uno dei quattro esecutori delle riforme tridentine, discorso uscito in pochi esemplari nel 1582 e più tardi nel 1594, e opportunamente riassunto dal Foratti nel suo volume; basta accennare come per l' insigne prelato tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, non abbiano altra mira «che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità»; come certi atti come quello di Gesù bambino che giuoca con San Giovannino o si trastulla con una rondine causino «piuttosto bassezza che devozione»; come infine l'ideale del pittore sia rappresentato per lui da quel tal bolognese che a giovani chiedentigli un ritratto dell' amata dava in cambio un *Cristo flagellato* o una *Madonna* restando quelli «stupefatti del santo inganno e soddisfattissimi del cambio».

I Carracci dettero altro che *Crocifissi* e *Madonne* ai committenti! Ché non solo Annibale, specialmente nella galleria del cardinal Farnese, celebrò gli amori degli Dei; non solo Agostino, in una certa raccolta di stampe, gareggiò in lubricità con Giulio Romano, pur non avendo neppure da incolpare dell' ispirazione Pietro Aretino; ma anche il buon Lodovico, si compiacque forse un po' troppo nel ritrarre le forme procaci della nutrice nella *Nascita del Battista*, che è nella Pinacoteca di Bologna, e certo si indugiò eccessivamente nel pennelleggiare le grazie delle *male femmine* che nel Chiostro di San Michele in Bosco tentano inutilmente la salda continenza di San Benedetto e dei due fraticelli fuggenti davanti a quella pericolosa esposizione di solide e fresche nudità.

Anche a Monsignor Paleotti doveva sembrare un peccato veniale quello di Annibale, che nella *Madonna della rondine*, ora a Dresda, aveva dipinto il Bambino nell' atto di morsicchiare una mela.

Se questo accade per l' arte religiosa dei Carracci, non molto di diverso avviene pel loro eclettismo. Studiando senza preconcetti le opere della scuola bolognese tra la metà del secolo XVI e i primi anni del XVII, si viene alla conclusione che l' eclettismo non fu una novità dei tre cugini, e che il loro eclettismo fu — come vedremo — un eclettismo *sui generis*.

Che non fosse una novità, aveva già accennato il Serra parlando del Domenichino. Anche Federico Zuccari del resto — uscendo per un momento dalla schiera bolognese — aveva vagheggiato di praticare la formula assurda: disegno di Michelangiolo e colorito di Tiziano. Ma specialmente Prospero Fontana, Pellegrino Tibaldi, Dionisio Calvaert furono degli eclettici. Possiamo dire anzi che tutta la scuola è eclettica pure innanzi al predominio dei Carracci, per la stessa posizione geografica di Bologna. Anche ai suoi pittori s' imponevano i modelli michelangioleschi e raffaelleschi; ma il Correggio e il Tiziano, così vicini, non potevano fare a meno di interessarli e di modificarli. Inoltre, da che il manierismo era apparso in tutta la sua paurosa e pericolosa vacuità, si può dire che l' eclettismo fosse considerato quasi generalmente come l' unico mezzo di salvezza. Così il Lomazzo vagheggiando nella sua *Idea del tempio della pittura* edita nel 1590 una perfetta rappresentazione dei progenitori immaginava che Adamo fosse disegnato da Michelangiolo e colorito da Tiziano, Eva invece, da Raffaello e dal Correggio.

L' eclettismo era quindi nell' aria, e non fu una trovata dei tre cugini. Per di più — come abbiamo più volte accennato — il loro eclettismo va inteso in un modo ben diverso da quello che si è fatto finora, seguendo il Malvasia e prendendo troppo sul serio l' ormai famoso sonetto, senza guardare direttamente alle opere dipinte dai tre.

Specialmente nella Vergine tra i santi Giovanni Evangelista e Caterina, che Annibale dipinse per la chiesa di San Giorgio e che ora si trova nella Pinacoteca bolognese, l'autore della *Felsina Pittrice* vide messa mirabilmente in pratica la comoda ricetta composta di molto Tiziano e di molto Correggio, d' un po' di Veronese e d' un po' di Parmigianino, ricetta che volle autenticare colla firma di Lodovico, facendogli dire al cugino che gli mostrava l'opera compiuta: «Oh questo è lo stile, Annibale mio, che mi piace; questo hai da tenere, perché l'imitare un solo è un farsi di lui seguace, e il secondo; ché il tor da tutti e scegliar dagli altri, è un farsi di essi il giudice e il caporione».

Ma facilmente di questo bel giochetto Lodovico ha la minima colpa; e il sonetto a Niccolò dell' Abate, attribuito ad Agostino e spacciato per il *credo* dei Carracci e della loro accademia, appena letto spregiudicatamente appare quello che il Rouchès lo definisce: un complimento a Niccolino. Complimento un po' scherzoso e burlesco se vogliamo, non «satira o inganno teso ai contemporanei ed a' posteri», come vorrebbe il Foratti.

Dato il dissidio d' opinioni, è meglio rileggere il tanto discusso sonetto:

> Chi farsi un buon pittor cerca e desia
> il disegno di Roma habbia alla mano,
> la mossa coll'ombrar veneziano,
> e il degno colorir di Lombardia.
>
> Di Michel' Angiol la terribil via,
> il vero natural di Tiziano,
> del Correggio lo stil puro e sovrano,
> e di un Rafel la giusta simmetria.
>
> Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
> del dotto Primaticcio l'inventare
> e un po' di grazia del Parmigianino;
>
> Ma senza tanti studii, e tanto stento
> si ponga solo l'opre ad imitare,
> che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Basta l' ultima terzina per scoprire lo scherzo; non la satira, ripeto, ché a Niccolò dell' Abate i Carracci dovevano pur qualche cosa, almeno per le decorazioni dei palazzi bolognesi.

L' eclettismo carraccesco non consisté dunque in una formula; consisté piuttosto nello studio dei loro predecessori quali si fossero, compresi il Fontana, il Tibaldi e *Nicolino*, non per portarne via i *pezzi* migliori per poi riconnetterli in una specie di mosaico appena uguagliato da una inverniciatura personale; ma per impadronirsi, attraverso a loro e per mezzo di loro, di quelle che potremmo chiamare la grammatica, la sintassi ed il lessico pittorico, così come un prosatore o un poeta studia i prosatori e i poeti che lo han preceduto. In Michelangiolo o in Raffaello, nel Correggio o nei veneziani, nei bolognesi stessi, essi cercarono di perfezionare i loro mezzi tecnici, pratici, aiutandosi contemporaneamente con lo studio del *modello* e del vero.

Inoltre lo studio dei grandi maestri fu diversamente condotto dai tre cugini.

Forse Lodovico solo, per quella sua ostinatezza famosa, ricercò con metodo le forme feconde nelle tavole, nei disegni, nelle stampe che gli capitò di vedere in Bologna e nelle sue peregrinazioni a Parma e a Venezia. Agostino, nell' interpretare col bulino i capolavori di quei maestri, a poco a poco, forse senza accorgersene, li assimilò. Annibale si lasciò trascinare dall' entusiasmo, senza quasi vigilarsi: a Parma si esaltò per il Correggio e scrisse a Lodovico che non avrebbe barattato una delle sue opere con la *Santa Cecilia* di Raffaello: e s' innamorò di Tiziano fino a dire di non poter morir contento se non ne vedrà le opere che stanno a Venezia. Qui — se si ha da credere ad una lettera di Agostino — rimase «attonito e stordito» e confessò esser Paolo Veronese il primo uomo del mondo e superare anche il Correggio «perché più animoso e più inventore» di lui.

Ma quando si esamina l' opera dei tre cugini, se all' osservatore che mal li conosce vengono alle labbra i nomi di Michelangiolo, del Correggio e di Tiziano, a quello invece che ne sa la maniera e lo stile appar chiaramente come essi volta a volta, pur anche adoperando materiale d' imprestito, abbiano saputo dargli la

(1) Gabriel Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle*. Paris, Alcan, 1913.
(2) Aldo Foratti, *I Carracci nella teoria e nella pratica*. Città di Castello, Lapi, 1913.

loro impronta. Accade un po' come per i così detti plagi dannunziani: questa tale immagine, questo tale scorcio si trovano già in quel tale prosatore o in quel tale poeta; ma il D'Annunzio, appropriandosene, ne ha fatta cosa sua, forse per una sfumatura impercettibile, per un non so che quasi inafferrabile.

Se i Carracci avessero inventato del musaico pittorico, applicando la ricetta *malvasiana*, inutilmente avrebbero fondato un'Accademia: dall'Accademia non sarebbe uscita la bellissima schiera dei numerosi discepoli.

Poiché neppur l'Accademia, in sé stessa, era una novità. A Firenze il Passignano aveva fatto qualcosa di simile; a Bologna anche il Fontana aveva riunito attorno a sé una folla di discepoli, di letterati, di *virtuosi*, e il Calvaert aveva istituito una scuola ove si copiavano gli antichi e si studiavano i grandi maestri.

Chi può dire, anzi, quale sarebbe stata la fortuna dell'Accademia carraccesca degli *Incamminati* se Dionisio Calvaert avesse avuto meno brutali maniere, e non avesse fatto scappare dalla sua scuola più di un discepolo?

Ad ogni modo i tre cugini, pei primi, seppero dare al loro insegnamento una organizzazione completa, unendo alla pratica, affidata specialmente ad Annibale, la teoria, divulgata dottamente da Agostino, mentre Lodovico si riserbava l'alta direzione di tutto.

A proposito dell'*Accademia degli Incamminati* tanto il Rouchès che il Foratti — questi anzi più specialmente — ricercano quali trattati vi poterono esser commentati e letti, da quelli del Cennini e dell'Alberti a quelli di Leonardo, del Lomazzo, dell'Armenino. Il quale ultimo in un passo dei suoi *Veri precetti della pittura* venuti in luce a Ravenna nel 1586-87, consiglia di fare proprio quello che in quegli anni avevano fatto i Carracci: di andar cioè peregrinando per studiare le pitture antiche e «a minuto considerarle, e se egli è possibile provarsi ad imitarle con i colori, o in tavolette, o in carte, o parte le cose più belle e con i pastelli, o con altra materia haverne copie per servirsene poi ne lor bisogni».

I Carracci, di fatto, non insegnarono ai loro discepoli un nuovo verbo; insegnarono a studiare pazientemente, ad educarsi con lunga e rigorosa disciplina per poter poi, padroni dei proprii mezzi, sicuri della tecnica, oprar magari rapidamente, ma senza ricadere nel manierismo. E poiché ai loro discepoli potevano offrire il frutto delle proprie faticose ricerche e dei lunghi pellegrinaggi, quelli poterono approfittarne con non poco risparmio di tempo e di energia. «Il frutto della triplice opera — osserva giustamente il Foratti — fu raccolto e studiato senza sottostare alla sequela di copie che lo avevano reso maturo e nutriente, il lavoro di scelta e d'assimilazione era ormai compiuto quando l'Emilia educava, col magistero del suo *archiginnasio* artistico, Guido e l'Albani, il Domenichino e il Tiarini, il Cavedone e il Guercino».

Dopo quello che si è detto, è quasi superfluo distruggere il terzo pregiudizio: aver cioè i Carracci fatto opera di reazione in confronto dei loro predecessori immediati.

Come osserva il Foratti «lo stile degli *Incamminati* si riattacca a quello della scuola di Fontainebleau e nel Primaticcio della *Galleria d'Ulisse*.... riconosciamo l'origine del gran risveglio bolognese». Lodovico studia del Passerotti i sapienti disegni; Agostino non disdegna alcuna volta i morbidi cangianti del Calvaert; Annibale, anche quando ha visto Michelangiolo, non dimentica del tutto quegli che essi chiamarono — non senza una punta d'ironia — *Michelangiolo riformato*, non dimentica cioè Pellegrino Tibaldi che la terribilità michelangiolesca aveva maneggiato con audace spavalderia. Tutti e tre i cugini, poi, ben poco si distaccarono nelle decorazioni dei palazzi Fava, Magnani, Marescalchi e Sampieri, in Bologna, dal tipo che già avevano adottato il Tibaldi e il Dell'Abate nei palazzi Fava, Poggi, Ferretti, Marchesini, e nella Loggia dei Mercanti. Annibale stesso, nell'immaginare la partizione della Galleria Farnese, fonderà sapientemente la solidità costruttiva della Sistina col pittoresco dei suoi predecessori bolognesi.

* * *

Rimane ora a toccare delle conclusioni già dette positive: del realismo carraccesco, cioè, e dell'impulso dato al paesaggio dai tre cugini. Nota giustamente, a proposito di realismo, il Rouchès che forse Annibale, pel suo carattere, pel suo temperamento e per le sue abitudini, si sarebbe accostato al Caravaggio, se non avesse avuto d'appresso Lodovico, che lo tenne a freno almeno per qualche tempo.

Certo si è che le accuse che si fecero alle sue prime opere, furono di trivialità, di realismo. Gli si rimproverò specialmente di non aver idealizzato, trasformato i suoi *modelli*.

I modelli si adoperavano anche nelle scuole del Passerotti e del Calvaert; ma il Carracci li aveva trasportati in chiesa, offrendoli alla venerazione dei fedeli così come li aveva visti nella sua bottega.

Lo scandalo si quietò; e i Carracci seguitarono con gran cura a ritrarre i loro modelli, non però prendendoli a caso, come capitavano, né compiacendosi anzi dei più deformi e volgari, come amava il Caravaggio. Lodovico però pose un bambino un po' malescio nelle braccia della Vergine degli Scalzi; Agostino prese a modello uno schiavone pel suo San Girolamo disfatto, consunto e grinzoso perché il santo era nato in Dalmazia; Annibale infine nell'*Elemosina di San Rocco* si indugiò non senza compiacenza a riprodurre la miseria di una folla di straccioni, e nel *Mangiatore di fave* della Galleria Colonna si accostò risolutamente al Caravaggio, almeno per il motivo.

Inoltre Annibale stesso nelle *Arti di Bologna* intagliate da Simone Guilini osservò e riprodusse dal vero gli atteggiamenti degli artigiani e dei rivendugliòli non senza un po' di caricatura; e dal vero colse le particolarità caratteristiche nelle numerose caricature, nelle quali non risparmiò neppure il fratello e il cugino. Tutti poi, nel ritratto, cercarono di rendere oltre che fedelissimamente le forme esteriori, anche, acutamente, l'interno atteggiamento dell'anima. Allo studio del vero, dice il Foratti, gli invitò anche Leonardo. Certo con lui, per quanto sia audace il confronto, han comune lo spirito di osservazione. Sappiamo che quando cercavano un po' di riposo al lungo lavoro, si recavano in campagna, di quelle passeggiate serbando ricordo nei loro quadri. E vediamo anche come essi, dopo i veneziani, intendano il paesaggio come una cosa a sé, o almeno come l'elemento principale, preponderante dell'opera pittorica.

Ché se Niccolò Dell'Abate aveva già dipinto nel palazzo Poggi dei paesi senza figure, se il Cort aveva insegnato ad Agostino in qual modo interpretassero la natura gli incisori olandesi, ben presto i tre cugini dettero grande importanza al paesaggio e lo trattarono originalmente nelle storie di Roma affrescate nel palazzo Magnani Guidotti.

Ma Annibale specialmente doveva in Roma dare il tipo del paesaggio come lo intese, tra gli altri, il Poussin. Si è detto che ad Annibale facesse i più bei paesaggi Paolo Brill; ma osserva il Rouchès che il bolognese aveva trattato largamente ed originalmente il paesaggio anche prima di giungere a Roma, e che in quelle opere nelle quali si è creduto ad una tale collaborazione tutto è così unito e fuso — personaggi e fondi — da escluderla assolutamente.

Chi ha dipinto, ad esempio, la *Samaritana* di Vienna non aveva bisogno del paesista che lo aiutasse. Si è affermato poi dal Desjardins che la *banalità* accademica dei Carracci fu interrotta dal Poussin e ripresa dopo di lui; ma tanto il Rouchès che il Foratti fanno notare giustamente come il francese molto debba ad Annibale pel paesaggio. Basta guardare alla meravigliosa serie di lunette coi fatti di Cristo e della Vergine, che il Carracci dipinse aiutato dai migliori allievi, e che si trovano nella Galleria Doria Pamphilj, per persuadersene.

Così, anche se mutate da quello che erano nella tradizione, non certo diminuite balzan su da questi due recenti volumi, le figure dei tre Carracci, e d'Annibale in special modo, d'Annibale che tra il manierismo del Cav. d'Arpino e il realismo del Caravaggio trovò sicuramente la sua strada, conducendosi dietro una folla di discepoli e dominando lungamente l'arte italiana del secolo decimosettimo e l'europea del decimottavo.

Nello Tarchiani.

Il Congresso delle scienze

Siena ha accolto in questi giorni i soci della Società Italiana per il progresso delle Scienze, convocati per la loro VII riunione annuale. Dopo Parma e Padova, Firenze, Napoli, Roma e Genova ben spettava alla minore e gloriosa città universitaria, il cui Studio occupò da secoli un posto tanto onorevole nella storia del pensiero scientifico, l'onore di ospitare gli studiosi italiani che la nuova e ormai gagliarda associazione ha avvicinato e contribuisce sempre più ad avvicinare, spezzando le barriere artificialmente erette fra loro. E Siena ha da pari sua assolto l'onorevole ufficio con quella dignità, signorilità e gentilezza innata che la distinguono fra le consorelle italiane. Nessun ambiente meglio di questo può convenire infatti ad un convegno di studiosi. Qui dove tutto parla allo spirito, in mezzo alle manifestazioni più elette di un'arte purissima che dalle facoltà dello spirito trasse appunto le sue inspirazioni, fra i ricordi di un passato glorioso sapientemente mantenuti intatti senza che nessuna profanazione bottegaia sia venuta a contaminarli; qui dove l'arte e la natura si accoppiano in un connubio armonioso che la purezza del linguaggio e la incomparabile gentilezza del costume rendono ancora più compiuto, in questa terra sacrata alla libertà del pensiero e dell'attività umana, la cui storia è una lotta continua per la conquista e la difesa di questa libertà: qui, dico, meglio che altrove i cultori delle scienze di osservazione come di quelle storiche e morali possono a buon diritto stimarsi e sentirsi in casa propria.

Non senza ragione quindi Siena fu per la seconda volta scelta a sede di un congresso di dotti; e dico per la seconda volta poiché gli annuali convegni della Società Italiana per il progresso delle Scienze siano per comune consenso da considerare come la continuazione naturale di quei congressi scientifici che ancora in tempo di servaggio stabilendo e mantenendo rapporti fra gli studiosi di ogni regione d'Italia, tanta parte ebbero nel promuoverne l'unificazione politica. A Siena toccò l'onore ben meritato di accogliere nel 1862 il X di quei congressi che fu il primo adunatosi dopo l'Italia risorta. Questo singolare onore le perveniva di diritto per deliberazione del IX congresso tenuto a Venezia nel 1847; senonché gli avvenimenti del 1848 e la lunga parentesi che seguì a quell'anno glorioso e sfortunato in ogni manifestazione di vita nazionale, doveva portare anche nell'istituto dei congressi scientifici un arresto da cui la vita nazionale trarrà poi nuove e più valevoli e fattive energie.

Il Congresso di Siena del 1862 cui presiedette, con l'alta autorità del senno e della dottrina universalmente riconosciutagli, Francesco Puccinotti, proclamava unanime il principio della libertà dell'insegnamento senza la quale è parola vana la libertà del pensiero e designava, a sede del futuro congresso, Roma, come affermazione solenne di un voto che era allora l'aspirazione più viva dell'Italia risorta. Coll'evocazione di questo ricordo glorioso il prof. Pietro Rossi, rettore dell'Università, la mattina del 22 settembre apriva la cerimonia inaugurale in quella storica sala del Mappamondo nel Palazzo Comunale dove era ancor vivo il ricordo della riunione di oltre cinquant'anni addietro.

Oggi, dopo mezzo secolo, aggiungeva il prof. Rossi, quel voto e quelle speranze sono divenute realtà. Né è qui il caso di indagarsi a rilevare i progressi compiuti dall'Italia sotto il regime nuovo di libertà; progressi che per universale consenso non sono minori nel campo scientifico di quello che lo siano stati nel campo sociale ed economico.

Dai convegni di una società che si intitola per il progresso delle scienze si potrebbe forse credere che la generalità del pubblico dovesse attendersi il riconoscimento formale di nuovi veri che tale progresso confermassero. Chi sotto questo aspetto volesse considerare l'attuale Congresso di Siena, come del resto la generalità dei passati come dei futuri congressi, cadrebbe in un sicuro errore. La scienza progredisce per l'opera assidua che si compie nel silenzio dei laboratori, degli osservatori e dei gabinetti o per le speculazioni di menti privilegiate, né i progressi compiuti con lena assidua e continua hanno bisogno del riconoscimento di convegni troppo necessariamente disordinati e affrettati. Si deve forse per questo dichiarare l'inutilità di siffatti convegni che ogni dì più si moltiplicano? No certamente, giacché sarebbe egualmente ingiusto negare l'efficace opera indiretta che essi per compiono e di cui talvolta può sfuggirci la portata.

Il prof. Garbasso che della Società è tanta parte, riferendo al Congresso di Genova sul lavoro compiuto dall'Associazione, definì con preciso concetto quali fossero i compiti che essa si propone. «Di stabilire intanto delle relazioni più intime e più frequenti fra i cultori delle varie discipline e soprattutto di mettere i professionisti in contatto con l'infinito numero di quelli che senza fare della scienza l'occupazione esclusiva, amano seguirne lo sviluppo e conoscerne i resultati. Il primo scopo — aggiungeva — era quello di avvincere la scienza alla vita; ma il secondo di avvicinare la vita alla scienza. Avvicinare la vita alla scienza vuol dire portare nelle questioni della pratica lo spirito sereno e obbiettivo della ricerca scientifica, abbattere i sistemi e le ideologie che formano la ragione di essere e la ragione di successo dei partiti politici, eliminare, non il sentimento che è una forza reale, ma il sentimentalismo che è un artificio rettorico; richiamare gl'italiani a quella visione delle cose realistica e positiva che fece di loro nel Rinascimento il primo popolo del mondo».

La Società dunque nel concetto di chi in nome suo così parlava, non è un'accademia né un consesso di uomini che amino qualificarsi cultori della scienza pura e stranieri ed ogni manifestazione che sfugga alla loro obbiettiva ricerca. La Società è un grande istituto nazionale che la scienza e i suoi progressi cura e promuove con particolare riferimento alla grandezza ed alla prosperità della nazione. «Chi affermasse che un indirizzo nazionalistico di qual genere è buono — sono ancora parole del prof. Garbasso — direbbe troppo poco; in realtà è il solo buono perché è il solo che non sia contro la natura o almeno fuori della natura».

Così considerata nei suoi veri fini, la Società adempie efficacemente coi suoi annuali convegni al suo ufficio di avvicinare gli studiosi nostri dei campi più diversi, colla grande visione della patria nel cuore e nella mente.

E questo di Siena non meno dei congressi precedenti ha, sotto questo punto di vista, ben conseguito il suo scopo.

Non è infatti senza grande utilità che il supremo moderatore dell'insegnamento in Italia tragga opportunità da un convegno di studiosi per esporre e chiarire i suoi concetti sulle più urgenti e opportune riforme nell'insegnamento secondario e magistrale e in quello superiore. Comunque possano essere accolti e giudicati i propositi del ministro Credaro nelle riforme da lui propugnate, è certo che nessun ambiente più adatto poteva a lui offrirsi capace di ascoltarlo con interessamento e competenza.

E quale grande efficacia in quegli elevati discorsi che su soggetti tanto svariati, ma pur sempre di altissimo interesse, hanno pronunziato nelle riunioni comuni personalità che si impongono per la loro dottrina, la loro efficacia oratoria, la loro posizione ufficiale!

Il pubblico, composto in limitatissima parte di specialisti capaci di seguirlo in certi elevati concetti, ascoltò pure con interesse vivissimo la parola ornata, scorrevole e limpidissima del prof. Garbasso, che nel suo discorso inaugurale trattò dei principî della meccanica, o quella del prof. Millosevich che con somma dottrina trattò dei servigi che l'astronomia rende alla cronologia ed alla storia o del prof. Pighini che ci parlò dell'energia nervosa e della chimico-fisica del protoplasma. Ma il consenso più largo, l'attenzione più viva e una vera e propria commozione animò tutti, cultori di scienze dall'indirizzo e dai fini più diversi, dinanzi alle parole calde ed eloquenti di un dotto giurista, il prof. Rossi, che discorse dei caratteri dell'arte senese dal Medio Evo al Rinascimento mostrando in quale intimo rapporto stiano le manifestazioni mirabili di quest'arte gloriosa colla storia cittadina. Così tutti, matematici e naturalisti, economisti ed eruditi, seguirono con ben legittimo interesse il prof. Sclavo che con la sua ben nota competenza ci parlò dei diritti dell'igiene o il colonnello Caviglia che, già capo di stato maggiore del comando delle truppe operanti in Tripolitania nel periodo glorioso dell'occupazione del Gebel da lui con tanta avvedutezza predisposto nelle pazienti e laboriose trattative coi capi turchi ed arabi, ed ora vice-direttore dell'Istituto Geografico Militare, ci parlò delle nuove operazioni di rilevamento topografico compiute nella regione e ce ne annunziò prossima la riproduzione pel pubblico: o il prof. Valenti che ci intrattenne sulle condizioni e i problemi della Colonia Eritrea da lui con altri visitata e studiata sotto gli auspici della Società; o il prof. Manasse sulle risorse minerarie del territorio senese; e così di altri.

Taccio del lavoro delle classi e delle singole sezioni in cui il Congresso per necessità di cose dové pur suddividersi. Classi e sezioni che, riuscendo spesso volta un duplicato di altri congressi speciali tenuti fra i cultori di particolari studi, non rispondono forse ai fini più generali della Società e dei suoi convegni; ma che pure costituiscono parte tanto notevole dei suoi lavori.

Ma non voglio chiudere questo cenno necessariamente incompleto sul Congresso di Siena senza insistere su di un punto che a molti del pubblico sfugge intorno all'opera della Società Italiana per il progresso delle Scienze; senza dichiarare cioè che la Società non limita il suo compito a promuovere annualmente queste utili riunioni, ma le alte influenze e i mezzi materiali di cui può disporre impiega nel conseguire risultati più diretti e immediati.

Ho accennato alla missione economica che il prof. Valenti ed altri compirono per suo mandato in Eritrea. Altra missione con intenti scientifici ed economici insieme da essa pure promossa attende ora ad un utile lavoro di ricerche e di studi in Albania. La grandiosa spedizione scientifica che il De Filippi conduce nell'Asia Centrale e della quale fan parte tanti cultori egregi di studi diversi, ebbe nell'Associazione valido appoggio; la pubblicazione delle opere di Eulero con le note del nostro Mascheroni, è pur opera sua.

Tale per sommi capi il lavoro che all'infuori dei Congressi la Società compie, mirando sempre al fine ultimo suo che può riassumersi in questo concetto: il progresso della scienza pel maggiore vantaggio della nazione.

Attilio Mori.

Civiltà e inciviltà di una linea tranviaria

A Roma si riparla di via Condotti. Se ne riparla da qualche giorno, dopo l'ultima e definitiva deliberazione della Giunta Comunale che ha deciso le sorti della storica via secondo quelle buone norme moderne di rispetto alla storia e all'estetica che ormai le dànno il diritto al primato fra le emule sorelle delle altre città d'Italia. Voi sapete che la sorte di via Condotti fu sospesa per parecchio tempo come quella di un condannato a morte che sa di dover morire e che, tuttavia, per una raffinata crudeltà degli aguzzini, è sottoposto all'attesa della grazia che non verrà.... Qualche anno fa, i giornali annunziarono ai cittadini romani il progetto di una nuova linea tranviaria che, per congiungere il quartiere dei Prati di Castello alla Roma alta, avrebbe dovuto tagliare il Corso all'altezza di via Condotti, girare a Piazza di Spagna e proseguire fino a Piazza dell'Indipendenza. Questo annunzio segnò il principio di una serie di polemiche, combattute da pochi in nome della tradizione di Roma, e da moltissimi in nome di tutte quelle altre ragioni strane vaghe indefinibili che sono messe in circolazione a Roma come a Firenze, a Venezia come a Napoli, ogni volta che una trasformazione edilizia, una rete tranviaria o, magari, un chiosco giapponese per la vendita delle acque minerali, minaccino di violare il carattere di una vecchia strada o di distruggere una casa che abbia il torto di essere né moderna né brutta. Queste ragioni, sintetizzate da un'unica suprema ragione — «i bisogni della città moderna» — furono tutte elencate giorno per giorno dai fedeli giornali della maggioranza capitolina, i quali non mancarono, come è loro costume, di schernire i poveri difensori di via Condotti con una parola che per essi comincia ad essere ingiuriosa e che potrebbe anche — secondo loro — rendere necessaria una sfida: li chiamarono esteti. Poi, forti della loro maggioranza, sicuri dell'indifferenza del pubblico, convintissimi che basta votare un ordine del giorno per risolvere una questione d'arte, formularono con commovente concordia il desiderio che si passasse dalle parole ai fatti, e che «i bisogni della città moderna» avessero finalmente il loro libero sfogo. La Giunta Capitolina non si fece ripetere l'ammonimento e indisse un *referendum* che naturalmente le diede ragione, perché ad esso parteciparono compatti tutti i buoni intenditori d'arte che vivono a Roma e che, sebbene figli della Ciociaria, hanno impresse sul berretto le quattro fatali lettere di Roma antica: dal pizzardone allo spazzino e all'accalappiacani. Un vero trionfo per l'Amministrazione Capitolina, alla quale — intanto — cominciarono a giungere degli altri progetti che avevano lo scopo di conciliare le due tendenze in contrasto, di salvare cioè via Condotti senza privare la città dinanzi della linea tranviaria. In uno di questi si proponeva il passaggio del tram per via Frattina, parallela a via Condotti. In altri tre, quello Cinelli, quello Beni Stabili-Piacentini, quello Bazzani, si proponeva con qualche diversità di particolari il percorso sotterraneo che non solo avrebbe evitata la devastazione di via Condotti, ma avrebbe lasciato intatto il Corso, dove il passaggio del tram non potrà che aumentare le difficoltà del transito alle vetture e ai pedoni, le quali già sono cresciute in questi ultimi anni sì da renderlo in certe ore addirittura impraticabile. La Giunta Capitolina, dopo essersi molte volte riunita, dopo avere troppe volte discusso, ha concluso una settimana fa il suo immane lavoro con una deliberazione che autorizza il passaggio del tram da via Condotti per ora, e rinvia ad una Commissione lo studio degli altri progetti. Questa deliberazione non è priva di garbata ironia. C'erano a Roma due partiti, quello di via Condotti col tram e quello di via Condotti senza il tram, che non riuscivano a mettersi d'accordo. La Giunta era iscritta al primo partito e ha strenuamente combattuto con tutte le armi, tecniche e giuridiche, per dargli la vittoria, ma ha pure voluto concedere agli altri una speranza per l'avvenire, considerando che il tempo porta consiglio, e che se pure la Commissione si deciderà un giorno, potranno sorgere nuove difficoltà d'ordine tecnico o giuridico per consigliare la nomina di un'altra Commissione. La Giunta è stata unanime, nel prendere questa deliberazione, fino a un certo punto, poiché una voce di dissenso si è levata in difesa di via Condotti: la voce del Sindaco. Bisogna credere, qualche volta, all'inverosimile. Ernesto Nathan, l'uomo del congiungimento dei Palazzi Capitolini, si è riconciliato con la tradizione ed ha spezzata una lancia, senza viltà e senza paura, per una causa degna soltanto del favore dei codini. Che scherzate? Via Condotti è antica, il Blocco è moderno, come il tram a dieci centesimi e la corsa che andrà dai Prati di Castello, posti all'ombra del Vaticano, verso la stazione in cui si riassumono tutte le conquiste della civiltà. Ora il Sindaco, a rigor di logica, avrebbe dovuto vedere in via Condotti né più né meno che un avanzo di barbarie e in Piazza di Spagna fiorita di violette il centro più adatto ad una fragorosa stazione di tram. Invece.... Invece, sfidando il suo passato, e lo spirito dei tempi, egli ha giurato di credere nell'assurdo, senza battere ciglio e senza temere di essere confuso con i soliti esteti. I maligni dicono che egli — se è lecito il paragone — abbia rappresentata la parte dell'avvocato del diavolo: quella parte che nei processi di beatificazione un ecclesiastico assume per far meglio emergere le virtù di un sant'uomo, condannandosi spontaneamente a perdere la causa. Senza dar ragione ai maligni, si può osservare che il Sindaco di Roma, quando vuole ottenere qualche cosa dai suoi assessori, dispone di un'arma formidabile: la sua volontà, con cui spezza tutte le opposizioni e supera tutti gli ostacoli. Questa volta la volontà di vincere gli è mancata al primo urto con i suoi devoti avversarii ed ora le rotaie del tram si avanzano trionfalmente verso via Condotti. Protestare ancora? È inutile. Roma è fra le città italiane quella che perde ogni giorno i suoi lineamenti antichi, più che per le necessità del suo sviluppo, per l'avversione inverosimile che tutto ciò che è antico ispira alla gente nuova che vi è piovuta da ogni parte. Roma non ha più una sua cittadinanza, ma una moltitudine mista, indifferente alla sua bellezza e alla sua storia, che se ne considera padrona soltanto perché vi resterà dieci o venti anni come in un campo di ventura. Chi, dunque, può impedire che essa si muti giorno per giorno sotto i nostri occhi e che non rassomigli più a sé stessa? Oggi abbiamo il tram in via Condotti, l'impianto di un *garage* in Piazza Barberini, la cintura di enormi case modernissime intorno a Villa Borghese. Domani — chi sa? — avremo da deplorare una nuova devastazione o una nuova deformazione. C'è ancora tanto da fare per sopperire «ai bisogni della città moderna» verso il Palatino e verso il Campidoglio ...

Luigi Bottazzi.

MARGINALIA

Da Platone all'on. Credaro

Socrate ha detto: « Le città e l'uman genere non avranno posa dai mali di cui soffrono se non il giorno in cui il potere politico e la scienza s'incontrino. Allora soltanto lo Stato potrà svilupparsi e vedere la luce del giorno ». E il ministro italiano della Pubblica Istruzione in un recente discorso tenuto a Siena, dopo questa citazione, non si perita di proclamare, facendo chiara allusione al nostro paese: «.... È uno scambio continuo di aiuti tra chi amministra la cosa pubblica e chi con quotidiano sforzo ricerca il vero; è una solidarietà sempre più intima che ovunque si afferma e conferma tra la politica e la scienza ». E più avanti: « ... Non è lo scienziato che va incontro all'uomo di governo, è l'uomo di governo che va allo scienziato per attuare quell'armonia tra la facoltà governativa e la scientifica che aveva invocato il grande Platone ». Con questo po' po' d'esordio si comincia a intravedere quale e quanta sia stata la fortuna nostra di essere contemporanei di ministri che alle lente e ottuse formule della burocrazia hanno saputo sostituire la disinvolta sicurezza del procedimento scientifico. O noi beati che vediamo come « tra la attività instancabile degli scienziati e la funzione del potere legislativo e esecutivo si è venuta stabilendo una rete di scambi intellettuali onde ogni governo può trarre forza ecc. »!

Tali gaudiose constatazioni dell'on. Credaro rispondono per siffatto modo al convincimento universale che in verità non si sentiva il bisogno di una successiva dimostrazione, coi fatti alla mano, che il Ministro ha pur ritenuto suo obbligo di fornire. Che la Repubblica di Platone sia ormai instaurata fra noi è provato segnatamente da due avvenimenti: dalla riforma della scuola media per la quale si collocò « a fianco dell'antico istituto classico il ginnasio-liceo moderno che entra pieno di speranze nel suo terzo anno di vita (così dicevano di sé stessi una volta i giornali giovani) e dal nuovo istituto magistrale « che ripopola i silenziosi ginnasi isolati volgendoli alla soddisfazione di un grande bisogno del nostro paese » e, aggiungiamo noi, dando loro quella rumorosità che ormai è considerata condizione indispensabile per l'efficacia didattica della scuola. Vi par poco? E sia pure. Ma se si mettano a fronte le premesse e le promesse con i risultati accertati, chi non vede la sostanziale affinità che corre fra i dialoghi del divino filosofo e il monologo ministeriale? Il programma del ministro Credaro è stato e continua ad essere straordinariamente platonico.....

G.

＊ Per le onoranze a Bodoni. — Oltre alle cerimonie e ai discorsi di Torino e di Saluzzo, G. B. Bodoni ha avuto nella prima celebrazione del centenario della sua morte un buon omaggio di nuove biografie. Il Barbèra, il Bonasci, il Fumagalli hanno ritracciato la vita del grande tipografo e l'han fatto rivivere dinanzi agli occhi del pubblico in un modo assai più preciso e con una collocazione nel tempo e nella scala dei meriti assai più giudiziosa di quel che avessero fatto i biografi antichi del Saluzzese. A queste biografie merita di essere aggiunto con parole di vivo elogio il volume che ha dedicato all'opera ed all'arte del Bodoni Raffaello Bertieri, il direttore del *Risorgimento Grafico*, che ha tanto contribuito col suo spirito d'iniziativa ed il suo apostolato di rinascenza tipografica, al buon esito di queste onoranze. Il Bertieri ha pubblicato intorno al Bodoni un magnifico volume composto a seconda dei migliori esemplari bodoniani, con splendore di carta e con bontà d'inchiostri, adoperati per mettere in valore caratteri tipografici bodoniani, disposti nella simmetria, nella classica ordinanza, nella ricca marginatura voluta dalle norme e dagli insegnamenti del maestro. Il volume consta di due parti distinte, ma entrambe essenziali, perché si lumeggiano a vicenda. In una il professor G. Fumagalli, con la competenza che lo distingue per tutto ciò che riguarda gli studi bibliografici e la storia dell'arte della stampa, ha tracciato un rapido e vivace profilo critico di Giambattista Bodoni, considerandolo nelle vicende sommarie della sua vita, nella sua cultura, nella sua indole, nelle sue più belle edizioni. Il Fumagalli vi conferma il suo giudizio intorno al tipografo saluzzese, al quale egli annette assai più valore appunto come tipografo che come dotto editore, poiché anzi gli nega ogni soda e profonda cultura. La seconda parte è tutta dettata dal Bertieri, il quale vi studia il Bodoni nella tecnica della sua arte di incisore, di fonditore, di impressore. Il Bertieri compie finalmente quello studio approfondito dell'arte bodoniana che attendevano tutti coloro i quali hanno letto le antiche biografie del Bodoni senza trovarvi colta, tra le ampollosità dei panegirici, la vera essenza del suo magistero artistico e le vere finalità del suo lavoro. Il Bertieri mette il lettore a contatto col vero Bodoni, l'operaio, il tipografo e mostra in azione, tra i torchi, i punzoni, le matrici, l'estetica di lui. I concetti dell'arte bodoniana sono così esplicati e tradotti nella presentazione della stessa pratica bodoniana e vengono opportunamente lumeggiati da molte riuscitissime riproduzioni di tipi e di frontespizi tolti dalle più celebrate stampe del Saluzzese. Il volume del Bertieri resterà come il più gradito e probante ricordo di queste onoranze e, ce lo auguriamo, come uno stimolo duraturo a perseguire ancora nel campo della tecnica libraria e della stampa in genere quell'austera mèta di bellezza che il Bodoni raggiunse.

＊ Le donne sole possono viaggiare in Sicilia. — Nel *Giornale di Sicilia* si va sfatando opportunamente la leggenda che una donna sola la quale viaggi nell'isola corra speciali pericoli, a cui non sarebbe esposta altrove. Scrive un collaboratore di quel giornale:

« Se pur è vero che una donna sola — bella o brutta che sia — suscita in Sicilia una certa impressione — tra gli uomini, le donne ed i fanciulli — ciò non toglie che questa impressione non si tradurrà mai in atti di molestia per la persona che la desta.

« Se è pur vero che una forestiera, arrivando sola in un nostro paesello di montagna susciterebbe la meraviglia degli sfaccendati, che aspettano la corriera, e delle comari in vena di chiacchierare, è pur vero, verissimo che questa stessa forestiera potrebbe girare dappertutto, indisturbata e salva da ogni pericolo ».

Ma di un interesse straordinario sono le considerazioni in proposito di una signorina olandese che porta nel dibattito il contributo efficace dell'esperienza personale. La lettera è così calda di simpatia, così vibrante di sincerità che ci duole di non poter riportarla per intero. Eccone ad ogni modo i brani sostanziali. Scrive dunque questa signorina che la prima volta che in una pensione di Roma — parecchi anni fa — manifestò l'intenzione di compiere sola un viaggio in Sicilia, « tutti gli stranieri e specialmente le signore anziane se ne spaventarono »: le dissero che si sarebbe trovata in mezzo ai briganti e le ricordarono gravemente i suoi doveri verso i fratelli e le sorelle d'Olanda. Ma la signorina preferì di seguire il consiglio datole da un eminente siciliano che, interrogato su tale argomento, rispose:

« Lei, signorina, vada tranquillamente a Palermo. Se al suo arrivo là si sentirà poco tranquilla, allora ritorni subito. Ma se invece quel popolo le ispira fiducia, allora prosegua il suo viaggio, senza badare a quello che hanno detto qui gli altri ».

La giovane viaggiatrice avendo riportato una prima impressione favorevolissima, non soltanto girò l'isola in lungo e in largo, ma vi tornò poi ben sei volte; né volle fermarsi alle grandi città, ma si spinse nei piccoli e trascurati paesi dove il forestiero è ignoto. Ed ecco la conclusione che dopo tante peregrinazioni in Sicilia la scrittrice, che pure ha « girato mezzo mondo », non si perita di ricavare dalla propria illuminata esperienza: « In nessun paese del mondo — nemmeno nel mio — una donna che viaggia sola è così rispettata da tutti, come proprio in Sicilia, in Calabria e nell'Abruzzo, dove il sentimento dell'ospitalità è stragrande ». Questa donna e giornalista dichiara di portare con tanto maggior piacere il contributo della propria testimonianza, in quanto conosce « tutte le calunnie che in Italia e all'estero si divulgano intorno alle provincie meridionali e specialmente alla Sicilia e alla Calabria.... ».

＊ Il fonografo nelle Gallerie e nei Musei. — Sembra che le autorità francesi preposte alla conservazione delle Gallerie, dei Musei, dei monumenti storici, abbiano preso la determinazione di proibire ai custodi di far da ciceroni ai visitatori. Essi, d'ora innanzi, non potranno più « fare la spiegazione » alle comitive che conducono di sala in sala ed alle quali eran soliti d'aprir gli occhi sulle meraviglie e le bellezze che formano il patrimonio e la gloria della patria. Si tratta di una nuova regola vessatoria escogitata contro i poveri custodi, carcerieri modesti nelle prigioni dell'arte, per continuare quel regime di assolutistici rigori inaugurato dopo la scomparsa della *Gioconda*? Oppure si tratta di un omaggio reso agli esteti puri i quali predicano che i frequentatori dei musei debbono esser lasciati alle loro elevate ed estetiche contemplazioni e non venir costretti ad ascoltare le filastrocche che i guardiani e le guide hanno imparate a memoria e ripetono con un linguaggio stereotipato da dove esula qualsiasi presentimento e sentimento della bellezza? Oppure si tratta di un omaggio reso agli eruditi puri ed ai puri archeologi dell'arte i quali chiedono che nei musei e nelle gallerie i ciceroni non bestemmino in pubblico falsi giudizi e false attribuzioni e non diano per sicura una dottrina che invece tradisce, ad ogni periodo pronunziato, ad ogni data rievocata, la buona fede dei visitatori? Non si sa giusto quale di questi motivi abbia mosso o stia per muovere il provvedimento del sottosegretariato delle Belle Arti in Francia; è probabile che si voglia solo costringere i custodi a custodire, i sorveglianti a sorvegliare, impedendo loro di smarrire in concioni storiche quell'attenzione che debbono portare sui ladri che sono oggi i più consueti frequentatori di musei. In ogni modo il *Matin* già si lagna della nuova proibizione. Il novanta per cento di coloro che si recano nei musei hanno, secondo il giornale, bisogno di spiegazioni perché non sanno assolutamente nulla di storia dell'arte o di storia semplicemente. Le guide e i custodi alzavano, almeno, dinanzi agli occhi della maggioranza, un lembo del velo. Evidentemente confondevano un po' le date, storpiavano qualche volta i nomi, ma infine, con una parola, indicavano ai visitatori, poco desiderosi di dissertazioni dotte, la pietra sulla quale colò il sangue del Duca di Guisa, l'incisione fatta dal temperino di Napoleone sul tavolo ove l'imperatore firmò l'abdicazione del 1814, la pietra su cui s'inginocchiò Giovanna d'Arco, la porticina per la quale fuggirono a Varennes Luigi XVI e Maria Antonietta. Il *Matin* propone che, almeno, si sostituisca ai custodi un buon fonografo che ripeta alcune frasi delucidative di qualche storico dell'arte o di qualche esteta estetico, riconosciuto, apprezzato, addottrinato. Il fonografo parlerebbe durante le contemplazioni dei visitatori. È una proposta tanto geniale quanto poco estetica. Se invece si distribuissero alla porta d'ogni sala delle spiegazioni stampate in un foglietto a mano? Si fa così nei cinematografi, templi dell'arte moderna!...

＊ La politica del Lamartine. — Più volte abbiamo avuto occasione di parlare delle idee politiche del Lamartine. Queste idee sono state eloquentemente rievocate e riassunte nel discorso che Paul Deschanel, presidente della Camera francese, ha pronunziato a Bergues, collegio elettore di Lamartine, nell'occasione dello scoprimento della statua eretta al poeta. Il Deschanel, tra l'altro, ha ricordato la difesa che il Lamartine fece del suffragio universale. Egli domandò il suffragio universale, una riforma dell'industria, l'istruzione gratuita, la separazione della Chiesa dallo Stato, l'abolizione della pena di morte. Alto, grande, con la sua signorilità imponente egli salì alla tribuna da dove i suoi periodi, larghi, abbondanti, si spiegavano come onde correnti verso terre ignote. Resistere, reprimere — egli grida — non è tutta la scienza di governo! E pensando a sé stesso: « Questi uomini impossibili saranno un giorno necessari. Essi oseranno fondare il governo, non più su la base stretta di una classe; ma sulla base d'una nazione intera ». Guizot, suo avversario, gli grida che il suffragio universale è impossibile e Lamartine risponde: « Una oligarchia di trecentomila elettori non può rappresentare una nazione di trentasei milioni d'anime. Che cosa è un sistema elettorale in cui Mirabeau e Pitt non avrebbero potuto votare? » E Guizot: « Tutte le grandi conquiste sono fatte, tutti i grandi interessi sono soddisfatti! ». Ma Lamartine replica: « Organizzare la democrazia in governo, ecco l'opera d'un potere che avesse compreso la sua epoca, ecco il problema che perseguita tutti i governi e che rovescerà tutti quelli che si rifiuteranno di risolverlo ». « La questione dei proletari — egli soggiunge — è quella che ci stringe, è quella che farà l'esplosione più terribile se i governi rifiuteranno di scandagliarla e di risolverla. Bisogna ai governi l'amore del popolo, lo zelo della felicità delle masse ... ». Quando la monarchia di Luglio, per cercare di guadagnare il favore del popolo, fa riportare in patria le ceneri di Napoleone, Lamartine, che quasi solo tra i poeti ed i letterati del suo tempo ha denunziata la strana e pericolosa confusione tra il culto del gran capitano e la libertà pronunzia uno dei suoi più bei discorsi, anzi uno dei discorsi più belli — dice il Deschanel — che siano stati pronunziati in ogni lingua. « Ricordatevi — egli gridò tra l'altro — di scrivere sul suo monumento: *A Napoleone solo!* Queste tre parole, attestando che questo genio militare non ebbe eguali, attesteranno nello stesso tempo alla Francia, all'Europa, al mondo che, se questa generosa nazione sa onorare i suoi grandi uomini, ella sa anche giudicarli, sa separare da essi le colpe dei loro servitori, sa separarli dalla loro razza e da quelli che potrebbero minacciare la libertà in loro nome, e che innalzando questo monumento, raccogliendovi nazionalmente questa grande memoria essa non vuol suscitare da questa cenere né la guerra, né la tirannia, né legittimità, né pretendenti, né imitatori ».

＊ La maschera di Nietzsche. — Gli ammiratori di Nietzsche — scrivono i *Débats* — si sono sempre compiaciuti di attribuire alla fisionomia del grande pensatore qualche cosa di particolarmente tormentato. La fronte enorme del filosofo, le sue scompigliate sopracciglia che sormontavano occhi di miope affondati in orbite profonde, i suoi terribili mustacchi ricadenti sulla bocca, tutto ciò è apparso come l'espressione caratteristica d'una energia feroce, sempre in lotta con la disperazione. Sotto i lineamenti del viso poi tutti naturalmente si sforzavano di ravvisare il creatore di *Zarathoustra* e la maschera del Nietzsche immaginario richiamava altre maschere celebri, come quelle di Napoleone e di Beethoven. Il dottor Richard Oehler di Bonn si vuole opporre oggi a questa concezione di Nietzsche in una lettera inviata ad un giornale tedesco. L'immagine esteriore ed interiore di Nietzsche — egli scrive — quale ella è rimasta dinanzi agli occhi e nello spirito dei contemporanei conserva singolarmente poche linee che corrispondano alla verità. Non esiste in commercio la vera maschera mortuaria di Nietzsche. La sola vera che si possiede si trova attualmente nell'Archivio Nietzsche in Weimar. Il dottor Oehler afferma di averla spesso contemplata in quest'ultimi dieci anni e di aver trovato gli indizi di ciò che meglio caratterizzava il Nietzsche vivente, quelli di « una grazia piena di misura ». Il filosofo anche durante la sua lunga e tormentosa malattia aveva conservato tutta la nobiltà del suo aspetto e del suo portamento. « Durante sei anni — scrive il dottor Oehler — tra il 1891 e il 1897 ho veduto Nietzsche una volta ogni tre settimane, l'ho inteso parlare e gli ho rivolto la parola ed ho conservato di quelle ore l'impressione di una dignità regale. Chi ha potuto veder Nietzsche entrare nella camera, alto di statura, eretto nel portamento, al braccio di sua madre devota e rivolgersi alle persone presenti con una espressione di nobile condiscendenza, alzando la testa sempre e rivolgendo i suoi occhi come alla contemplazione di uno spettacolo lontano e parlando sempre con precisione d'accento e con voce armoniosa, costui non ha potuto nascondere l'impressione di trovarsi dinanzi ad una personalità che aveva conservato le tracce di questa abbondanza di spirito e di cuore di cui Nietzsche quando era nella forza prima della sua salute si faceva generoso dispensatore ». Ecco dunque che non abbiamo più il solito ritratto del Nietzsche in preda a terribili crisi di follia. Ma il dottor Oehler concede che a queste ore di armoniosa lucidità succedessero ore di crisi e di esasperazione nervosa. Nessun ritratto, tuttavia, ha saputo rendere l'espressione vera di Nietzsche. In ognuno i lineamenti sono ingrossati, esagerati. Anche il Klinger che ha scolpito di lui un celebre busto non ne ha dato la migliore interpretazione benché facendo del filosofo « una posa spiritualizzata » affermasse d'aver colto da vicino la verità.

＊ Gli scrittori inglesi contro la censura libraria. — Tutti gli scrittori inglesi sono in guerra contro la censura libraria esercitata dal Comitato dirigente l'Associazione delle Biblioteche Circolanti. Come i lettori sanno già, la pietra dello scandalo è stato il nuovo romanzo di Hall Caine, *La donna che mi desti*. L'Associazione delle Librerie circolanti ha posto questo romanzo tra quelli che non si offrono al pubblico, ma si concedono dietro richiesta speciale, perché, a loro dire, esso contiene pagine un po' troppo crude intorno al problema delle condizioni fatte oggi alla donna dal matrimonio e dalla legislazione civile. Hall Caine ha incominciato da sé la campagna contro la censura pubblicando in giornali e in riviste lettere lunghissime di protesta e d'accusa. I colleghi lo hanno seguito per difender la libertà dell'arte di scrivere. Il *T. P.'s Weekly* ha aperto tra gli scrittori una specie d'inchiesta sull'argomento e le risposte han cominciato a piovere. Il primo a rispondere è stato naturalmente G. B. Shaw pel quale la censura del Comitato librario è « una corruzione ed una impertinenza ». Una libreria pubblica — egli dice — non deve fornire ai lettori ciò che essa crede sia adatto ai lettori, ma ciò che il pubblico dei lettori domanda. Se fa altrimenti, essa vien meno alla sua propria ragione d'essere. Se un lettore chiede l'ultimo romanzo di Hall Caine, il libraio non gli deve dire: « Questo libro per voi è dannoso. Vi consiglio di leggere Rabelais o Shakespeare o la Bibbia! ». Le librerie non devono più avere un assurdo *index expurgatorius* come la Chiesa Romana. « La sola consolazione che abbiamo in tutta [illegible] faccenda — conclude G. B. Shaw — è che quando il Comitato ignoto assicura al mondo che Hall Caine è pericoloso, il mondo si mette a ridere alle spalle del Comitato; ma quando Hall Caine dice al mondo che gli uomini del Comitato sono degli idioti, il mondo crede ad Hall Caine!... ». Arnold Bennett è anche lui d'accordo nella protesta contro la censura sia essa letteraria, sia essa drammatica. Il Bennett non ammette, se mai altra censura che quella della polizia e della questura, esercitata però direttamente con mezzi legali e solo dopo la rappresentazione o la pubblicazione.... Louis Parker vuole senz'altro l'abolizione di tutte le censure e lo stesso vuole H. G. Wells il quale però pensa con sincerità che l'ultimo a protestare questa volta dovrebbe essere proprio Hall Caine. Il tentativo fatto contro l'opera sua gli ha offerto l'opportunità di cui egli ha saputo benissimo approfittare, di strombazzarla ai quattro venti e migliaia e migliaia di lettori si son

precipitati sul romanzo con una curiosità così infiammata quale certo prima non avrebbero avuto. La censura può dunque talvolta essere utile, se gli scrittori censurati son del tipo di Hall Caine.... Austin Harrison, il direttore dell'*English Review*, lascia invece da parte Hall Caine e dice che la censura su i libri è un assurdo in un tempo in cui si lasciano le suffragette parlare in piazza sulla questione sessuale !...

★ **Le Università americane.** — Un collaboratore della *Revue Bleue*, Firmin Roz, che ha visitato le Università americane, studiandole a fondo, le descrive assai brillantemente nella sua rivista. Innanzi tutto — egli dice — quel che colpisce di più nelle Università dell'America è che tutte hanno una organizzazione tecnica impareggiabile, un numero enorme di strumenti di lavoro, di gabinetti e di musei di lavoro. Mentre in Europa spesso avviene che il professore dotto sia costretto a far conto soltanto sulla sua parola, sulla sua influenza personale, in America si comincia con l'organizzazione degli strumenti, prima che con la presentazione della personalità. Le Università sono ricche, talune ricchissime, e possono facilmente ottenere questo organamento strumentale. D'altra parte lo spazio di cui possono disporre è sempre immenso. Esse sono situate in veri palazzi, anzi in città intere composte di palazzi e di prati e di campi, di cappelle e di dormitori. Qualche volta, anzi, un parco vastissimo, un lago, forma il complemento quasi necessario dell'Università. È inutile dire che per tutto ciò che riguarda la parte larghissima data allo *sport* ed ai giuochi come il *foot ball* che son diventati giuochi nazionali, la vastità dell'ambiente è indispensabile e provvidenziale. Ma non bisogna tener conto solo dello spazio; anche in questa parte ginnastica, la ricchezza degli strumenti di cultura fisica è senza paragone e senza risparmio. Talvolta sembra di trovarsi invece che in una Università in uno stabilimento di *sport* e d'*idroterapia* scientifica. Ma le Università americane sono perfezionate in tutto. L'ordinamento delle biblioteche è una meraviglia. Le ricerche vi sono facilitate da repertori bibliografici d'ogni sorta, che restano in permanenza a disposizione e a portata dei lettori. Ogni professore rimette al bibliotecario la lista delle opere riferentisi alle questioni che egli tratta e queste opere, messe a parte in una sala di lavoro, formano una sezione distinta, facilmente accessibile e rinnovata senza tregua, nella quale gli studenti prendono da loro i volumi di cui hanno bisogno. Quanto alle diverse sezioni esse sono disposte su immensi scaffali metallici che occupano tutta l'altezza dell'edificio. Una sala a chiocciola dà accesso alle piattaforme successive. Qui delle piccole celle permettono allo studioso di isolarsi con le opere che consulta e di sfogliarle comodamente. Ognuna di queste cellette è munita di lampada elettrica e di apparecchio telefonico, per comunicare col bibliotecario.... Ogni Università, ogni collegio ha il suo giornale, redatto da studenti e spesso anche un *magazine* in cui gli studenti stessi pubblicano i loro articoli e le loro illustrazioni. I redattori sono scelti per candidature, saggi e selezioni. Gli studenti americani hanno il culto della competenza. Una curiosità delle Università americane sono poi i famosi *clubs* o società quasi segrete che vi si formano tra studenti di varie famiglie o caste. Una « fraternità » possiede o prende in affitto una casa e qui i suoi membri formano un circolo. Questa organizzazione è considerata come antidemocratica ed in certe Università dello Stato la legge le interdice perché appunto tengon vivi i pregiudizi di casta.

★ **L'educazione della donna giapponese** — Per molti secoli l'educazione della donna giapponese è stata basata sulla dottrina delle « tre obbedienze ». Fanciulla, essa doveva obbedire ai suoi genitori. Maritata, al marito. Nonna, al maggiore dei suoi figli. Questi precetti — ricorda l'*Oriental Review* — avevano una base religiosa. Il buddismo, introdotto nel Giappone mille anni or sono, comprendeva tra i suoi dogmi un precetto oltraggioso per la donna: la donna è una creatura « piena di peccati ». Confucio le cui dottrine, negli ultimi secoli, han fatto tanto progresso nel Giappone, non aveva neppur lui un buon concetto delle donne e delle attitudini femminili. Egli diceva che la donna, come tutti gli altri esseri di poca intelligenza, è difficile a guidarsi e a dirigere. Il risultato logico di queste insegnamento fu che la donna giapponese non poteva compiere alcun atto capace di affermare la sua responsabilità e la sua personalità. L'istruzione della fanciulla, in pratica, si riduceva alla ripetizione continua di questa regola: siate buone, dolci e sottomesse. Naturalmente questo sistema d'educazione sviluppava nelle donne qualità straordinarie di riserbo, di disciplina, di rispetto verso lo sposo e così la storia nipponica registra numerosi atti d'abnegazione eroica compiuti dalle donne. Ma con l'introduzione della cultura occidentale, idee più avanzate cominciarono a penetrare nel Giappone. Queste idee prima incontrarono una certa resistenza tra le persone attaccate alle tradizioni nazionali; col tempo, tuttavia, finirono coll'imporsi. Attualmente, vi sono nell'Impero del Sol Levante più di duecento scuole femminili superiori che, in media, contano ciascuna cinquecento studentesse. Molte di queste scuole cercano di preparare le fanciulle a guadagnarsi la vita da sé, per esempio, gli istituti dove si insegna la musica, il disegno, la contabilità, la pedagogia, la farmacia ed altre discipline e professioni simili. Nel 1901, con l'appoggio dei più illustri rappresentanti del pensiero giapponese fu fondata l'Università femminile del Giappone che ora è diretta dalla signora Jinizo Naruse, l'autrice dell'articolo che noi ora riassumiamo. L'istituzione conta oggi mille e cento studentesse ed è divisa in quattro facoltà: pedagogia, letteratura nazionale, letteratura inglese, arti domestiche. Tra breve saranno aperte altre facoltà per la medicina, la musica e il disegno. Nell'insegnamento si cura molto la parte morale. Si cerca di incoraggiare le fanciulle a render sempre più intensa la loro vita spirituale ispirandosi alla religione, qualunque sia la religione a cui l'alunna appartiene. Tutto questo per sottrarre la fanciulla all'influenza perniciosa delle dottrine materialiste. Tutto il sistema è fondato sul concetto che le varie religioni, benché divergano su punti secondari, si somigliano tutte nelle questioni essenziali e nell'aspirazione ad una vita spirituale più elevata. Le alunne, poi, irreligiose, vivono nell'Università, in perfetta armonia con le altre....

★ **Una esposizione negra.** — Il *Sun* di New York annunzia che il 22 ottobre si aprirà una delle più curiose ed interessanti esposizioni che mai si siano aperte, una esposizione che dovrà dimostrare il progresso della razza negra negli Stati Uniti, dal giorno in cui fu pubblicato il decreto d'Emancipazione sino ad oggi. Questa esposizione negra dovrà anche appunto celebrare il cinquantesimo anniversario dell'Emancipazione dei negri e si calcola che in essa saranno rappresentati più di dieci milioni di negri degli Stati Uniti. Della commissione ordinatrice fanno parte insieme personaggi insigni di razza bianca e di razza nera ed inviti sono stati diramati ad ogni personaggio negro di importanza in ogni parte del mondo, come al generale Filippo Augusto presidente negro di Haiti il quale, se non potrà intervenire di persona alla mostra, manderà una delegazione a rappresentare la sua repubblica della quale fu primo presidente uno schiavo negro: Toussaint l'Ouverture.... Durante l'esposizione saranno tenuti vari congressi: uno s'occuperà di problemi sociologici, un altro di problemi religiosi, un terzo di problemi igienici, tutti riferentisi alla razza negra. Il progresso compiuto dalla razza, dai tempi più antichi, sulle vie della civiltà verrà mostrato in una serie di rappresentazioni di quadri viventi. Il primo mostrerà i primi antichissimi albori della libertà, ponendo in scena gruppi di indigeni negri dell'Africa mentre impartiscono lezioni ad altri negri, e lo spettacolo sarà accompagnato da curiose musiche barbare. Il secondo quadro mostrerà i negri nella loro antica vita nella valle del Nilo e nei loro primi contatti con gli egiziani. Il terzo quadro vorrà raffigurare il « Sorgere dell'Ambizione » e mostrerà la razza negra nel Sudan e in altre parti dell'Affrica, sotto il dominio maomettano. Il quarto illustrerà il commercio degli schiavi neri nell'Affrica e l'approdo di questi schiavi, incatenati, sulle coste americane. Il quinto quadro porrà dinanzi agli occhi degli spettatori un'immagine delle lotte che i primi negri combatterono in quella parte dell'America che oggi si chiama gli Stati Uniti e la scoperta dei negri americani fatta da Stefano Darantes, che [illegible] dalla Spagna in America nel 1528. Il « Dono della Libertà » formerà poi il soggetto del quarto quadro e celebrerà i primi moti per abolire la schiavitù negra, mentre un finale quadro allegorico, « Speranza e incoraggiamento pel futuro », celebrerà un avvenire in cui i negri saranno completamente ed assolutamente liberi, anzi una delle razze predominanti.... Una parte della mostra verrà dedicata ad illustrare le arti, i mestieri, le professioni dei negri; nella sezione pedagogica verranno riprodotte le più importanti scuole negre, come in quella religiosa le più importanti chiese. Un'altra sezione mostrerà i piani e i monumenti delle città negre degli Stati Uniti, costruite e governate dalla razza nera. Vi sarà anche una sezione bibliografica contenente libri e opuscoli scritti da negri e una sezione artistica contenente sculture, pitture, opere d'arte industriale, eseguite unicamente da negri. Nel cortile dell'Esposizione si eleverà un fac-simile d'un antico tempio egiziano costruito da un architetto anche esso negro.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ A proposito di « coincidenze ».

Leggendo l'interessante articolo intitolato *Coincidenze* del signor Giovanni Rabizzani (*Marzocco*, 31 agosto), nel quale egli mostra la completa somiglianza tra la novella di Gianni Schicchi (Inf. XXX, 42-45) come viene raccontata dall'Anonimo Fiorentino, e il noto episodio del testamento falsificato nel *Légataire Universel* del Regnard (Atto IV, scena VI), mi vengono in mente due « coincidenze ». La prima è che sto appunto preparando uno studietto su questo soggetto — anzi ho trovato qualche altro riscontro di questa comica novella, e spero pubblicare i miei appunti quanto prima nelle *Publications of the Modern Language Association of America* —; la seconda coincidenza è che l'identico parallelo tra Dante e Regnard venne fatto l'anno passato da un certo Roger Peyre, in un articolo intitolato precisamente *Dante et Regnard*, che apparve nel *Supplément* del *Journal des Débats* del primo dicembre 1912. Evidentemente questo articolo è sfuggito al Rabizzani, il quale avrebbe pertanto potuto vederlo menzionato nella *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (Janvier-mars, 1913, p. 241).

È strano inoltre che né il Peyre né il Rabizzani, abbia notato le congetture che vennero fatte sulle sorgenti del solito episodio del *Légataire Universel* nelle edizioni di questa commedia, per esempio in quella di Parigi presso Lequien, 1820, pp. 15 e seg., e in quella, pure di Parigi, presso Garnier Frères, 1901 (?), pp. XII, XIII. In queste introduzioni alla commedia si menzionano come sorgenti: 1.° un fatto che la tradizione diceva essere veramente accaduto nella Franca Contea; 2.° una novella di Marco Cadamosto da Lodi. Questo ultimo parallelo fu pure discusso dal prof. Pierre Toldo in un suo interessantissimo studio intitolato: *La nouvelle dans la Comédie de la Renaissance et du XVII Siècle*, in *Studi di Filologia Romanza*, pubblicati da E. Monaci e C. de Lollis, Torino, Loescher, 1903 (vol. IX, pp. 356 e seg.).

Spero potere presto aggiungere due o tre altri riscontri, uno per esempio tolto dalla letteratura inglese moderna, ma certo me ne sfuggiranno parecchi anche a me, poiché per sfruttare completamente, sia pure un soggettino come questo, ci vorrebbero, a far bene, un'infinità di tempo, e l'erudizione di Pio Rajna, due elementi che, non ho bisogno di dirlo, sono rari come le mosche bianche.

Harvard University,
Cambridge, Mass. U. S. A., 24 settembre 1913.

R. ALTROCCHI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

La quistione nel Mediterraneo che Alfredo Pompilj affrontò in una conferenza tenuta a Roma, ed or pubblicata in opuscolo dall'editore G. Romagna, è senza dubbio alcuno la più vasta, la più complessa, la più ardua e la più dibattuta di quante affaticano da anni ed anni la diplomazia europea; ma, cosa che preme ancor più, è quella dalla soluzione della quale dipende la sorte futura della nostra patria, e se sapere in proposito le opinioni, gli studî e i disegni degli uomini politici passati e presenti è cosa necessaria, non è davvero privo d'interesse conoscere le persuasioni e le tendenze che si vanno formando nell'anima degli studiosi italiani più giovani, che saranno gli uomini politici di domani. Tra i migliori di questi, per preparazione, per cultura e per fede d'italianità, si pone con questo suo breve studio il Pompilj, il quale oltre a darci una sintesi chiara, lucida e compiuta dei vari problemi che in quella questione si assommano e si aggrovigliano e delle varie aspirazioni che, come flotte nemiche, cozzano sul più bel mare del mondo, si mette, per usar la frase cara alla diplomazia, « da un punto di vista » abbastanza nuovo, e introduce nel grande dibattito elementi che forse fino ad ora non sono stati abbastanza ponderati.

Il ragionamento centrale del Pompilj è giù per su questo.

Il grande obiettivo di conquista e il grande centro di sfruttamento delle nazioni europee si sono spostati dall'America all'Africa e all'Asia Minore: il continente nero è già da vari anni e sarà indubbiamente sempre più per molti secoli quello che attirerà l'operosità e genererà i contrasti delle nazioni europee. Ora, verso il continente africano si spingono nel mare Mediterraneo tre ponti, tre grandi moli veri e propri: la penisola iberica, la penisola italica, la penisola balcanica. Il commercio, la ricchezza, la « vita » africana per salire al settentrione, al centr'Europa dovrà valersi di esse, o meglio di quella di esse che offra maggiori benefici di sollecitudine e di sicurezza, ricompensando a sua volta largamente la penisola-ponte prescelta.

Un facile ma geniale esame delle condizioni geografiche e civili delle tre penisole addita al Pompilj come predestinata al gran compito l'italica. Essa non ha come la Spagna catene di monti trasversali che inceppino le comunicazioni da mezzodì a settentrione, è differentemente dalla penisola balcanica già in condizioni politiche, economiche, civili di prim'ordine, e il flutto del commercio così da e per l'Africa come da e per l'Asia Minore, può ricevere ed avviare non per un sol porto — come accade alla balcanica con Salonicco — ma per più che dieci, tutti in posizioni favorevolissime e in condizioni, anche oggi, da poter far fronte alla più grande attività; se però di fronte a questa privilegiata condizione del nostro paese deve cadere la concorrenza delle altre due penisole, si erge ben più temibile quella di altre potenze mediterranee come la Francia e non mediterranee, ma di Mediterraneo assetate, come la Germania, l'Inghilterra e l'Austria, le quali da gran tempo sembrano volgere le migliori energie della lor politica non solo alle conquiste africane ed asiatiche ma al predominio del « mare nostrum » appunto per non avere un giorno a cadere nella servitù, diciam così, di transito di una delle tre penisole e segnatamente della nostra.

Di qui logico l'esame delle competizioni e degli espedienti e degli sforzi che ogni nazione fa per mantenere in quel mare la massima efficienza navale, e in confronto delle politiche e dei programmi delle varie nazioni, l'esame della politica e dei programmi nostri, e, una volta di più, il ragionevole e caldo appello alla nazione italiana a raddoppiare la sua volontà e la sua tenacia per contrapporre alle invadenze e alle ambizioni altrui la valida difesa dei suoi sacrosanti diritti, appello che il Pompilj rinnova, senza punta retorica, ma con suasivo calor di parola e con bella chiarezza di concetti.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, ★ — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, ° — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, lan. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, ° — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1911).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte) NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

FRANCESCO DA BARBERINO — *Un moralista del trecento*, G. S. GARGÀNO — *Il babbo delle lettere marinaresche*, JACK LA BOLINA (21 settembre 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 15 numeri L. 3,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.^to dai 1° di ogni mese.

DIR.: ANGIOLO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all' Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 40 — 5 Ottobre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Tesori inediti o ignorati

Il Botticelli di Santa Maria della Scala

Un ben ristretto numero di studiosi conosce la bellissima Annunziazione che Sandro Botticelli dipinse, forse negli ultimi anni della sua vita, nell'ospedale di Santa Maria della Scala, divenuto più tardi Monastero di San Martino, ed oggi trasformato e riadattato per accogliere la Pia Casa di Patronato pei Minorenni; Annunziazione con la quale si inizia nel Marzocco la pubblicazione e la illustrazione di ignorati od inediti tesori d'arte, che specialmente la Toscana gelosamente custodisce e quasi nasconde.

BOTTICELLI — *Annunziazione.* Figura intera dell'Angelo. (Fot. Perazzo)

Per quanto — come diremo più sotto — l'affresco sia stato in parte manomesso, possiamo ancora immaginare in qual modo ideò il maestro la sacra scena. Egli la svolse in due stanze separate nel primo piano da un pilastrino decorato di classiche grottesche, raffigurando a destra di chi guarda la camera della Vergine, a sinistra una specie di vestibolo che l'Angelo attraversa con volo raccolto. La camera ha un pavimento marmoreo a riquadri rossicci racchiusi entro bianche liste; e nel fondo presenta il letto, con l'alta predella di legno, e chiuso da cortinaggi. A destra, dinanzi ad un leggio su cui sta aperto un volume, inginocchiata su di un tappeto orientale di bizzarro disegno, è la Vergine. Tutta ravvolta in un manto azzurrognolo, che lascia scoperta soltanto la manica destra della veste color di croco, e che movendosi in larghe pieghe scende giù fino a terra e vi si slarga e distende con un bellissimo partito di panneggio; coperta il capo e le spalle di un candido velo, ella si volge dal leggio verso l'annunziatore, piegando quasi dolorosamente la persona, e inchinando la testa in atto di umile e rassegnato consentimento, atto ancor più precisato dalla mano destra, quasi abbandonata sul petto, mentre la sinistra gli accosta lievemente e sorregge le pieghe del manto. Per quanto specialmente questa parte dell'affresco sia guasta, e il colore vi sia o alterato o caduto, quasi intatte sono le bellissime mani della Vergine, lunghe e affilate, e ancora dolcissimo l'ovale del volto dai grandi occhi appassionati e dalla bocca semiaperta in un triste sospiro.

BOTTICELLI — *Annunziazione.* Particolare dell'Angelo. (Fot. Perazzo)

Nel vestibolo, ove il pavimento marmoreo è decorato di un riquadro verdastro in cui è scritto, chiuso da una bianca lista, un tondo porpora, balza con impeto mal rattenuto il magnifico Angelo, preceduto dalla colomba a volo spiegato.

La riproduzione dell'insieme e del particolare, che qui si fa per la prima volta, risparmiano una minuta descrizione; sì che basterà aggiunger soltanto quanto mirabile sia il giuoco dei colori della candida veste appena avvivata da una golètta azzurrognola, e tutta ravvolta tumultuosamente da un manto rosato. Nessun documento, nessun ricordo di questo dipinto, se non un accenno nella Guida del Fantozzi a queste « due lunette esprimenti l'Annunziazione di Maria ». Ma il nome di Sandro Botticelli vien subito quasi direi prima alle labbra che alla mente, a chi conosca la maniera e lo stile del mirabile artefice. Il quale dovette condurre questo affresco forse per una stanza di riunione, forse per una corsia dell'ospedale di Santa Maria della Scala, negli ultimi anni della sua vita, quando, commosso dalle parole del Savonarola, abbandonò i lieti sogni pagani per rievocare soltanto scene religiose con pietà e con ardore cristiano.

Chi infatti ripensi agli atteggiamenti agitati delle figure nelle storie di Virginia e di Lucrezia dell'Accademia di Bergamo e della Collezione Gardner a Boston; all'impetuoso slanciarsi d'altre nelle storie di San Zanobi della raccolta Mond (ora alla Galleria Nazionale di Londra) e della Pinacoteca di Dresda; al disperato abbraccio che la Maddalena dà al piede della croce nella tavola della Collezione Aynard a Lione, si convincerà facilmente che quest'Angelo, balzante improvviso e silenzioso nella quieta dimora, fu dipinto dal Botticelli in un medesimo tempo, attorno cioè al 1500. Per la Vergine invece si potrebbe trovar qualche riscontro con quelle del Tondo dell'Ambrosiana e della Natività di Londra, pur tristemente inclinate, pur lascianti slargare a terra, in una ruota di pieghe, i manti fluenti. Poco serbò però l'opera la sua integrità. Poiché quando, nel 1529, pei lavori di difesa contro le armi imperiali, le monache camaldolensi di San Martino al Mugnone ebbero distrutto il loro monastero fuori le mura della città, furono raccolte nell'ospedale della Scala, fino allora destinato ai pellegrini, agli infermi ed ai trovatelli, secondo la mente di Cione di Lapo Pollini che lo fondò nel 1313 o in quel torno, e dipendente dall'ospedale di Siena cui doveva anzi il proprio nome; e quando l'anno di poi l'ospedale fu riunito a quello degli Innocenti, le monache poterono disporre liberamente dei locali e adattarli come meglio loro convenne.

Allora, cioè dopo il 1535, sorse l'attuale chiesetta decorata dal Portogalli con buoni stucchi, mentre la sala ove il Botticelli aveva affrescato la sua Annunziazione *ne diveniva il vestibolo. E poiché su questo vestibolo fu collocato il coro delle monache, si dovette abbassarlo, disfacendo il soffitto, probabilmente piano, e sostituendolo con una volta. E fu veramente un miracolo che in tale rifacimento si riuscisse a salvare il mirabile affresco, rompendolo soltanto con uno dei peducci e costringendone le due parti, ormai separate, entro archetti di differente misura.*

Così è rimasta per secoli, quasi nascosta, questa mirabile opera, della quale hanno taciuto concordemente — salvo il Fantozzi — tutti gli illustratori della nostra città, indugiandosi invece, non senza compiacenza, ad illustrare un bassorilievo che era murato proprio sotto l'affresco, e che ora si trova al Bargello; bassorilievo che rappresentava rozzamente due vetusti fratelli siamesi: quel Pietro e quel Paolo portati nel 1316 di Valdarno all'ospedale della Scala, e qui morti dopo venti giorni di strana esistenza. Per questo doppio mostriciattolo si fecero anche dei versi latini; ma nessuno degnò d'una parola l'Annunziazione botticelliana.

N. T.

"MENS AUSTRIACA"

Si vorrebbe attenersi sempre alla sapientissima norma di Renan: che nella discussione bisogna essere sempre un po' dell'opinione dell'avversario. È spiacevole che la norma debba riuscire sentimentalmente troppo difficile per l'appunto nel caso, abbastanza raro, in cui l'avversario ideale è anche il più stretto alleato politico. Ma i decreti dell'i. r. luogotenente di Trieste — con ripetizione a Trento o no? si sarebbe proprio aperto un periodo sismico? — hanno evidentemente un po' guasta la buona disposizione dell'anima italiana a spiegare, e obiettivamente a giustificare, anche certe cattive disposizioni della politica austriaca. La disposizione — è inutile ripeterlo — c'era. Se il governo austriaco avesse tra noi dei.... relatori capaci di scorgere il fondo della nostra opinione pubblica, avrebbe più di una volta sorpreso nella sincerità della discussione privata molti giudizi negativi di qualunque specie di irredentismo. Chi di noi non ha udito qualche volta formulare da bocca italiana gli assiomi che escludono *in qualunque caso* qualunque alterazione territoriale sulle coste orientali dell'alto Adriatico? E qualcuno può aver sentito anche in Italia spiegare benissimo il punto di vista austriaco indispettito da certe inopportune agitazioni artificiose. L'italiano, che in fondo ama sempre la giustizia, anche quando è una giustizia che gli dà torto, è capace di queste eroiche rinunce.

Ma ora i decreti luogotenenziali hanno portato ad una conseguenza, indifferente forse per chi li ha fatti emanare, ma decisiva per la nostra opinione: hanno finalmente dato occasione nei nostri maggiori giornali ad una serie di informazioni rivelatrici sopra uno stato di cose che ai più non era noto se non confusamente. Gli italiani hanno imparato una incredibile pagina di storia: la storia di Trieste e un po' di tutti gli italiani dell'Austria durante gli ultimi cinquant'anni. Non se la immaginavano così inverosimile. Non possono fare a meno di commentarla: è la rivelazione di un mondo che non riescono a inquadrare nelle idee fondamentali delle loro concezioni politiche: il loro stupore è forse più grande del loro sdegno. Sentono dire, e capiscono da sé, che si tratta di una politica poco intelligente, ma anche la politica meno intelligente di questo mondo, quando è la politica di una grande potenza, si impone alla intelligenza degli altri con un grande: perché?

Perciò con un ultimo sforzo, vincendo l'irritazione dell'offesa stolida e meschina fatta alla santità dell'anima nazionale, dopo aver imparata nei suoi particolari dolorosi e ingloriosi la inverosimile pagina di storia contemporanea, la nostra curiosità logica tenta ancora di riportarsi alla serenità spirituale che Renan ci consiglia, per capire le ragioni austriache che possono spiegare la politica austriaca contro la nazionalità italiana. Una ricerca storica su cose vive, spassionata come se si trattasse di cose morte.

* * *

Escludiamo perciò subito la ipotesi nata nella prima reazione all'offesa: che — come hanno pensato anche uomini temperatissimi — si tratti di una provocazione meditata di un governo ad una nazione; che un governo in crisi, battuto moralmente ed economicamente nel conflitto balcanico in cui non si è potuto battere, cerchi un diversivo disperato per ristabilire il suo prestigio decadente. Se anche questo possa essere l'intimo e inconfessato pensiero di qualche elemento dello Stato, noi sappiamo che l'anarchica sovrapposizione dei poteri, caratteristica dell'Austria-Ungheria, non è ancora così completa da rendere possibile l'assurda tragedia. E sappiamo ancora meglio che l'intenzione provocatrice è esclusa dal fatto che quelle che sono offese a tutta l'Italia, nella mente di chi le ha pensate non dovrebbero passare il confine. C'è una indiscutibile sincerità — anche se dipende da ottusità — nella meraviglia austriaca che queste e altre faccenduole interne interessino veramente i lettori dei giornali del regno d'Italia e perfino il contenzioso diplomatico dello Stato alleato. A Vienna non se ne parla più: i giornali viennesi che raccoglievano gli echi dell'angustiata impressione italiana hanno avuto l'ordine di non parlarne: per loro è finita, dunque non ha ragione di esistere più nemmeno in Italia. La vecchia mentalità austriaca, per cui il fatto non esiste quando si è ottenuto che non se ne parli più, è persuasa che anche il governo italiano potrebbe ottenere la più bella soddisfazione invitando l'Italia a ignorare ciò che può aver fatto un luogotenente di Trieste, ciò che potrà fare un ispettore di polizia di Rovereto o di Gorizia. Dunque intenzione provocatrice non c'è.

C'è soltanto invece l'applicazione di una norma politica ritenuta indiscutibilmente necessaria alla vita presente e futura della monarchia austro-ungarica. Ha o non ha anche l'Austria-Ungheria diritto di esistere? Uno Stato dogmatico non può accettare discussione sui suoi dogmi.

Non può impedire però che si esamini questo suo dogma, della cui esistenza non si può più dubitare, ma che rimane ancora oscuro nella sua formula immutabile. Si domanda appunto serenamente se l'Austria voglia la distruzione totale della italianità che è stata nei secoli un elemento della sua popolazione e della sua coltura e che continua ad esserlo. E che continuerebbe, non ostante la pressione naturale degli slavi sull'Adriatico e dei tedeschi sul Trentino, se la pressione etnica non fosse adoperata artificialmente come mezzo di distruzione statale contro uno dei suoi popoli. Il bando sistematico agli immigrati italiani, la esclusione altrettanto sistematica degli italiani austriaci da qualunque partecipazione agli uffici pubblici, l'immigrazione forzata e progressiva di elementi denaturanti non lasciano dubbio sull'intenzione distruttrice.

Soltanto qui — a costo di aver l'aria di capire l'Austria meglio che l'Austria non capisca sé stessa — si può chiedere se veramente uno Stato moderno, di apparenze civili, possa mirare ad un atto che deve ripugnare anche a quel tanto di coscienza europea che possono avere i misteriosi dirigenti della politica austro-ungarica.

Pur troppo si dovrebbe ancora rispondere di sì, quando si ammetta che questi dirigenti abbiano accettata la concezione trialistica. C'è qualche solitario che spera ancora che, nella sistemazione interna a cui dovrà pur arrivare la monarchia per continuare a vivere, si arrivi ad una specie di federazione. Era l'illusione dei socialisti italiani quando andavano a propagare del socialismo in uno Stato che per loro aveva l'aria di essere liberalmente ospitale. Mi dicono che anche qualche slavo liberale condivida la pallida illusione, possibile forse cinquant'anni fa, quando i territori etnici della monarchia erano puri, non oggi in cui quasi tutti sono mescolati e confusi. Il trialismo, che offrendo agli slavi del mezzogiorno la facoltà di annichilare i nuclei nazionali minori non tiene conto di purità etnica, appare dunque come una concezione accettabile anche ai supremi conservatori dello Stato.

Che lo Stato per vivere creda oramai indispensabile lasciar mano libera allo slavismo, proteggerlo, imporlo, lo sanno anche i tedeschi. Un giornale tedesco di Salisburgo scriveva l'altro giorno: « Noi possiamo ogni ora vedere come certi circoli irresponsabili, e, ciò che è più notevole, anche responsabili, sieno all'opera per fare del nostro paese uno Stato slavo con la grazia del Vaticano ». Questo è già del trialismo, anche se non si sia ancora ufficialmente costituito il terzo regno con la capitale a Zagabria e il confine orientale dov'è il confine, non dell'italianità, ma del regno d'Italia.

Ora il trialismo ha già detto quello che farà dei paesi italiani dell'Austria. Li farà slavi: imporrà loro scuole slave, amministrazioni slave, anima slava. E il governo centrale, anche se non sarà tutto slavo, sarà abbastanza austriaco da pensare che l'anima slava è una eccellente anima austriaca. In compenso i fautori più amabili del trialismo hanno detto: che in un tale assetto, quando sia ben assicurato il territorio già italiano al possesso nazionale slavo, gli slavi dominatori considereranno con benevolenza la coltura italiana per la quale sentono maggiori simpatie che per la coltura tedesca.

Vogliamo contentarci? O soltanto crederci? Il che può essere anche difficile a chi sappia come l'attuale coltura slava — qualunque essa sia — non è che una traduzione, spesso scorretta e approssimativa, della coltura tedesca. Ma questa intesa futura fra i rimasugli di una italianità dispersa e lo slavismo governativo è quella a cui devono alludere quei rari deputati austriaci che di quando in quando fanno delle platoniche dichiarazioni di stima alla coltura italiana.

Noi sappiamo che quel giorno la coltura italiana dell'Austria sarà una buona memoria; perché l'italianità sarà distrutta.

* * *

Ma si può anche far l'ipotesi che i regolatori dello Stato austriaco non sieno poi così innamorati dei loro slavi da ceder loro a occhi chiusi un terzo dello Stato, e in questo terzo il grande emporio marittimo di tutta la monarchia. Si può supporre che, dopo essersi serviti degli slavi contro gli italiani, cessino, per amor degli slavi, di mettere in pericolo l'alleanza con l'Italia. Non è inverosimile che un piccolo numero di italiani li vogliano conservare anche in seguito, se non altro come gli americani hanno conservato qualche tribù indiana nelle *reservations* delle montagne rocciose.

E in tal caso quale sarà il limite di saturazione slava a cui vorrà arrivare il Governo che domina anche tra il Judri e il Quarnero? La previsione esatta non è possibile. Ma quale debba essere l'italianità nell'idea dello Stato austriaco lo ha lasciato indovinare proprio questo luogotenente Hohenlohe dei decreti dicendo — a Vienna, alla esposizione adriatica se ben ricordo — che Trieste è una città che non appartiene a nessuna nazionalità. Ecco il punto a cui si vuol arrivare, e probabilmente non solo a Trieste; a fare di quelle città tre volte italiane, in Roma, in Venezia e nella loro volontà italiana — delle città e dei territori di nessuna nazione.

Delle astrazioni dunque, perché anche in Austria, dove la realtà si adatta continuamente all'assurdo, luoghi senza nazionalità non ne esistono. Esistono luoghi di nazionalità miste dove i contrari elementi si combattono per il predominio. Ma la *mens austriaca* è ancora una specie di mente mistica: sogna equilibri teorici, annullamenti matematici di forze contrarie. Tratta i popoli, la loro lingua, la loro coscienza, la loro realtà vivente come postulati metafisici. È ancora volta alla creazione alchimistica di quell'animale immaginario che sarebbe l'austriaco ideale: un essere dalle molte lingue che però non ne adopera nessuna se non per esprimere ciò che lo Stato gli consente di pensare e di sentire. Pochissimo, solamente quanto è indispensabile perché quest'essere lavori, paghi le tasse, ignori la politica e non senta la sua nazionalità se non entro i limiti dello Stato. Il che potrà anche essere possibile per gli sloveni, i croati, gli slavoni. Ma vi immaginate una italianità di Stato austriaco, ignara di ciò che è la grande italianità vicina e lontana, di quello che è il grande patrimonio ideale di tutte le nazioni latine? Ridotta di numero, corrosa dagli alteranti che le agiscono vicini, atrofizzata come un membro a cui sia intercettato il sangue?

Se non è proprio la distruzione fisica di un popolo è la sua distruzione spirituale: la trasformazione di una cosa viva in una cosa semimorta: dimentichi le sue memorie, non capisca più il pensiero dei suoi fratelli, e le si permetterà forse ancora di balbettare di nascosto una lingua approssimativamente italiana con cui non abbia più nulla da dire. Ma Trieste potrà finalmente convenire di non appartenere a nessuna nazionalità e il suo luogotenente non avrà più occasione di offendere — senza volerlo — lo Stato di cui il suo governo non ha nessun interesse a perdere la paziente alleanza.

Giulio Caprin.

Il papa che fu pirata

Giovanni XXIII

Le coscienze timorate cattoliche non torcano lo sguardo dal titolo di questa scrittura. Il corpo elettorale che nomina i Sommi Pontefici si fece sempre guidare dal criterio del merito presente ed attuale; per conseguenza fu spesso indulgente ai trascorsi di gioventù. Se così non fosse, il Conclave del 999 che consacrò Gerberto, papa sotto nome di Silvestro II (da Gregorovius giudicato *face solitaria nell' oscurità della notte*) si sarebbe ricordato che, durante un soggiorno in Ispagna, egli aveva frequentato le scuole musulmane così assiduamente da far supporre vi si addottorasse in tutte le arti, anche in quella della magia. Potrei citare altri esempi: mi contento di uno: l'elezione a Pontefice Massimo di Giulio figliuolo illegittimo di Giuliano Medici, e cavaliere gioanita durante la gioventù alquanto dissoluta. Fu Clemente VII. Per altro non è fuor di luogo notare che nella chiesa anteriore al Concilio Tridentino, il criterio sull'austerità era diverso da quello oggi dominante: e la Chiesa praticava certi perdoni che oggi stupiscono. Chi, per esempio, ha dimestichezza con la stupenda iconografia del secolo XIII contenuta nel Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella, avrà senza dubbio notato il dipinto in cui è raffigurato San Pietro da Verona detto il Martire atterrato e ferito sul capo dal patarino Carino di Balsamo. Vestito di lane domenicane, aureolato egli, sotto nome di Sant'Acerino, è esposto alla venerazione dei fedeli.

Ciò detto, non desti meraviglia se, correndo il maggio del 1410, mentre lo Scisma d'Occidente culminava, il Conclave esaltò alla suprema magistratura cristiana Baldassarre Cossa, cardinale influentissimo sotto i pontificati successivi di Bonifazio IX e di Alessandro V, i quali gli affidarono delicatissimi incarichi, veramente più da cavaliero che da sacerdote. Il primo infatti gli diè in governo Bologna, il secondo lo nominò capitano generale dell'esercito raccolto per sostenere Luigi d'Angiò contro Ladislao d'Ungheria suo cugino. Baldassarre aveva studiato diritto nella Università di Bologna e lasciatovi rinomanza di forsennato amatore di femmine. Teodoro di Niem che gli fu segretario prima che coprisse quel posto Leonardo Aretino, intessendo la vita del papa, segnò: « Publice dicebatur Bononiae quod ipse ducentas maritatas, viduas et virgines, ne etiam quam plures moniales illec corruptaret, ejus ibidem domo perdurante ». Duecento sono molte; e Niem, sul termine della vita del pontefice gli si voltò nemico acerbo. Ma in una particolarità tutti, biografi e cronisti, concordano; Baldassarre Cossa fu da giovane e prima di chiericarsi, pirata insieme ai fratelli Gaspare e Michele. Il primo, soprannominato *Aquila Vera* e marinaro di grido, fu da Alessandro V chiamato a Ostia dall'isola d'Ischia ove dimorava perché nel 1398 capitanasse l'armata pontificia. Nel Breve il papa chiama suo *diletto figliuolo* il pirata illustre. Questi Cossa (lascio da banda i sicofanti del pontefice e del capitano generale che li vollero discesi da Cornelio Cosso console romano vittorioso di Tolumnio nell'anno 294 di Roma) erano baroni napoletani nell'isola d'Ischia. Regnando Carlo II di Angiò, è prefetto dell'arsenale di Napoli Stefano Cossa. Roberto Cossa conte di Bellante è giustiziero di Terra di Lavoro e Molise, regnante Roberto. Nel 1339 Marino Cossa è conte di Procida e ne trasmette la signoria al figlio Giovanni, il cui figliuolo Pietro conte di Bellante è ammiraglio della regina Giovanna. Dunque il mare è il mestiere prediletto della famiglia e vi si addestrano contemporaneamente i quattro fratelli Gaspare, Baldassarre, Michele e Giovanni. Nelle cronache il cognome subisce più d'una variante: Cossa, Salvocossa, Coscia e De Cosa. Nelle due ultime fu rappresentato nella nostra armata. Giulio e Gaetano Coscia capitani di fregata mi furono commilitoni, e superiore Raffaele de Cosa, figlio dell'ammiraglio che nel 1848 aveva capitanato in Adriatico le forze navali napoletane.

Il Medio Evo non distingueva ultrasottilmente tra capitano di nave comunale o signorile, capitano venturiero e pirata. La linea di confine tra codeste manifestazioni così diverse della professione navale non fu mai molto chiara. Nel caso più comune e più frequente l'istesso sentimento che animava il signore del monte a taglieggiare i mercanti che transitavano a valle del suo nido di falco, sollecitava il padrone di una galea a correre addosso ai pacifici naviganti. Vi erano bensì gli ammiragli (carica amministrativa e giudiziaria anziché militare) i quali emettevano sentenze e decretavano bandi contro i ladroni; ma non disponevano quasi mai di alcun mezzo coercitivo. Di tanto in tanto veramente i Comuni marittimi s'impadronivano — spesso usando l'inganno — di un patrizio ladrone di mare e lo rinchiudevano dentro una gabbia di ferro per servire di esempio agli altri. Ma di che cosa avrebbero campato salvo che di furto armata mano in mare, i Grimaldi signori di Monaco, luogo di cui tuttora si dice in memoria del passato:

Son Monaco sullo scoglio
Non semino e non raccoglio
Eppur campar io voglio?

E poi v'erano le guerre civili frequenti, le quali offerivano occasioni propizie e scusanti alla pirateria. Così i Cossa ufficiali dello Stato Angioino, *protontini* in Ischia, cioè capi del contingente di navi armate in guerra che l'isola doveva fornire al re, allorquando si aprì la tenzone tra i due rami della Casa d'Angiò, rimasero fedeli a Giovanna e, per conseguenza, diedero addosso a chi, andando per mare, parteggiava per Andrea e per il costui cugino Ladislao. Or molti essendo i baroni e i Comuni italiani ed anche i reami oltre Adriatico stretti a Ladislao, i Cossa ebbero ampia mèsse da raccogliere. Dalla giovinezza spesa sulle navi negli agguati notturni, Baldassarre acquistò un abito che non dimise più mai, cioè vegliar la notte e dormire di giorno: e acquistò anche il talento per il comando di schiere che lo fa iscrivere nella lista dei prelati guerrieri quattrocenteschi, al rango medesimo di Beltrando del Poggetto, di Roberto di Ginevra, di Egidio Albornoz, di Giovanni Vitelleschi e dello Scarampo: tutti cardinali. Il Guglielmotti, pur tacendo che Baldassarre Cossa fu pirata, tratta severamente Giovanni XXIII, scrivendone: « ebbe vituperosa fine per le accuse e per la sentenza del concilio di Costanza ».

Il 25 maggio del 1410 quando, reduce dall'aver capitanato l'esercito di papa Alessandro V contro Ladislao, il cardinal Cossa venne eletto pontefice e consacrato tale nella chiesa di San Petronio in Bologna, l'antico pirata aveva quarantatrè anni. I cronisti lo descrivono aitante della persona, asciutto, di belle fattezze non deturpate dal naso vigoroso, né da occhi grigi sormontati da folte sopracciglia: il tipo insomma che incontrasi frequente lungo le costiere del golfo napoletano e delle sue isole. Concordano nel dipingerlo più atto a cingere spada che a vestire abito ecclesiastico. Morto inaspettatamente Roberto re dei Romani, Sigismondo che gli succedette riconobbe il nuovo pontefice il quale, seguendo la politica di Alessandro V (che era pure quella della famiglia Cossa) sposò la causa di Luigi d'Angiò; e nell'aprile del 1411 Roma vide il nuovo pontefice penetrare in città alla testa di un doppio esercito, il proprio e l'altro di Luigi d'Angiò. Questi proseguì il cammino verso il confine del reame napoletano che oltrepassò sperdendo innanzi a sé le schiere di Ladislao. Contemporaneamente Gaspare Cossa assumeva il governo della marina del fratello. Paolo Orsino, Muzio Attendolo detto lo Sforza, Braccio da Montone, Gentile da Monterano e il conte di Tagliacozzo, guidavano l'esercito angioino-pontificio. Nonostante la maestria di condottieri cotanto celebri e l'agguerrimento delle loro schiere, la giornata vittoriosa del 19 maggio 1411 a Roccasecca non diè i resultati che Luigi angioino sperava. Ladislao, ch'era stato travolto nella fuga dei suoi, ebbe poi a dire giustamente: « Nel primo giorno dopo la sconfitta che toccai i nemici avevano in mano la mia persona, nel secondo il mio regno; nel terzo né la mia persona né il mio regno ». In verità l'Ungaro aveva perduto tesoro, bagagli, bandiere e gente. Ma il livore di Attendolo Sforza contro Paolo Orsino gli giovò. Luigi di Angiò, tornò in Roma il 12 luglio vittorioso in apparenza ma vinto in realtà. Il terzo giorno di agosto, disgustato, s'imbarcò a Ripagrande per Provenza ed in Italia non tornò mai più. Giovanni XXIII si trincerò nel Vaticano che congiunse a Castel Sant'Angelo mediante una cortina di muro fortificato mentre Ladislao con destra mossa investiva Ostia e vi pigliava prigione Gaspare e Giovanni Cossa e la costoro madre che incarcerò tutti nel Castello dell'Ovo. L'*Aquila Vera*, intendo Gaspare, era reduce allora allora da una corsa lungo le marine napoletane condotta con ventitrè galee e con due galeotte, colle quali schieratosi in battaglia dinanzi alla riviera di Chiaia, aveva sbigottito la Corte, la città e i dintorni; erasi poi impadronito di Ischia e di Procida e aveva raso al suolo il Castello di Policastro. Dei fratelli pirati il solo Michele era libero. Il pontefice lo chiamò al comando dell'armata. Il Guglielmotti riporta testualmente il Breve di papa Giovanni. Vi è manifesta la energia degli uomini di quell'età ed anche quella specifica dell'antico uomo di mare il quale proponevasi di catturare i due antipapi; l'uno, Gregorio XII, rifugiato dentro Gaeta, l'altro, Clemente VII (Pietro De Luna), chiuso dentro Peniscola in Catalogna.

Il dramma italiano del primo quarto del secolo XV ebbe due protagonisti in Italia Baldassarre Cossa e Ladislao. Il dramma europeo, n'ebbe anche due, cioè Baldassarre Cossa e Giovanni Gerson, cancelliere del re di Francia. Ladislao che, per primo, portò ricamata sull'usbergo la fiera divisa *Aut Caesar, aut nihil*, è una delle configurazioni del simbolico veltro dantesco. Ebbe energia, forza, prodezza di capitano agguerrito. Baldassarre Cossa, con astuzia di pirata, si schermì da così formidabile nemico e riuscì financo a indurlo ad alleanza temporanea sino che un Concilio decidesse intorno al grave stato della Chiesa: ma indarno si destreggiò perché una città italiana fosse sede del Concilio. S'incontrò a Cremona con l'imperatore Sigismondo, ospiti entrambi di Gabrino Fondulo che aveva sui fratelli Cavalcabò usurpata la signoria della florida città. Quando, pochi anni dopo, dannato a morte dai Visconti di Milano, Gabrino fu presso ad esalare il fiero spirito, dichiarò pentirsi di una sol cosa: « Ho avuto sul Torrazzo di Cremona il papa e l'imperatore in estasi dinanzi alla pianura lombarda e non li ho buttati giù a frangersi il corpo sul selciato della piazza ». Al papa a controcuore fu giocoforza arrendersi all'Europa che esigeva che Costanza fosse sede del Concilio. Valicando indispettito e pieno il cuor di sospetto le Alpi l'uomo del sole e del ridente lido napoletano esclamò: *Sic capiuntur vulpes*. Invero la volpe italiana fu presa allora nella tagliuola germanica. Ma il pirata manovrò sottilmente. Aprì solennemente il Concilio il 5 novembre del 1414 accompagnato da quindici cardinali fedeli, da due patriarchi, da ventitrè arcivescovi e da una folla di prelati minori. Allora esaltò all'onore degli altari Brigida, giovane scandinava. Già stimava aver partita vinta, quando addì 2 marzo 1415 i prelati oltramontani si affollarono a Costanza che un giorno contò più di cento mila forestieri nelle sue mura; tra questi 1500 fra giocolieri, saltimbanchi e musicisti, nonché altrettante cortigiane. Indarno il papa accordò la *Rosa d'oro* a Sigismondo per amicarselo. Questi, erede degli Svevi e dei Lucemburgo, non aveva dimenticato gli oltraggi patiti dai predecessori per opera dei predecessori di Giovanni XXIII. Parteggiò apertamente per i prelati di Francia, d'Inghilterra e di Germania. Segretamente Giovanni aveva intanto stretto patti con Federigo d'Austria nemico dell'imperatore. Correndo il 20 marzo, mentre Federigo aveva bandito un torneo per festeggiare i principi convenuti in Costanza, un uomo avvolto in mantello grigio e che nascondeva il viso sotto le falde del cappellaccio, inforcò un ronzino e si allontanò dallo steccato. Era l'antico pirata che si metteva in salvo per chiudersi dentro Sciaffusa, ospite là di Federigo d'onde protestare contro gli atti del Concilio. Ma la manovra intesa a riconquistare il favore pubblico fallì. Ripreso e trattenuto prigione da Sigismondo, fu tratto innanzi al Concilio. Gli furono letti nientemeno che settanta capi di accusa, tra i quali figurarono la giovanile disobbedienza ai genitori, la pirateria, la simonia, l'avarizia, il malcostume e persino l'incesto. La sentenza non tardò. Spogliato del suo nome di pontefice, le porte del carcere si schiusero a chi si chiamava omai appena Baldassarre Cossa, cui amico fedele rimase Cosimo Medici, *padre della Patria*, che gli diede asilo in Firenze. L'antico pirata vi morì e Cosimo commise a Donatello il monumento sepolcrale, ove nel Battistero di San Giovanni dorme l'eterno sonno il marinaro del nostro Mezzogiorno giudicato dai prelati transalpini capro emissario di tutti i *peccati* della Chiesa di parecchi dei quali era innocente.

Jack la Bolina.

UN'INTESA MONDIALE DEI RAGAZZI

Sir Francis Vane, l'organizzatore dei « Ragazzi esploratori », l'istituzione che dall'Inghilterra ove è sorta si è trapiantata con grande fortuna in Francia e con qualche successo anche in Italia, è uno dei più completi tipi di quell'idealismo anglo-sassone che spesso arriva alla concezione di una perfetta società umana, partendosi non da presupposti metafisici, ma dalla rude conoscenza della realtà. Perciò egli non è soltanto un teorico, ma un uomo d'azione; non si contenta cioè di vagheggiare in potenza quella qualsiasi conclusione a cui la logicità del suo pensiero lo conduce, ma ha bisogno di vederla trasformata in atto, anche se (come naturalmente deve accadere) il risultato ultimo non sia la piena applicazione dei postulati da cui egli si è partito.

Nessuno può negare quanto questo metodo abbia di efficacia. I « boyscouts » — questa scuola pratica di energia, di coraggio e di lealtà — sono un'opera che vince per bellezza la calda eloquenza che irrompe dalle pagine di qualsiasi libro di educazione, sieno pur esse quelle dell'*Emile*; e quantunque il loro estendersi non segua precisamente lo stesso cammino che il loro reclutatore può essersi tracciato nella mente, stanno a dimostrare che il principio animatore a cui s'informa l'associazione è seriamente il più fecondo di risultati. Non v'è nulla che resti più impresso nella mente degli uomini che le consuetudini contratte quando essi erano ragazzi, e spesso soltanto ai pregiudizi che si sono radicati nel nostro spirito nella tenera età, noi dobbiamo alcuna delle gravi perturbazioni che agitano la società umana: pregiudizi di razza e pregiudizi di classe.

A questo principio è dovuta l'istituzione dei « boyscouts », ed esso forma ancora l'argomento di alcune considerazioni che Sir Francis Vane espone in un recente fascicolo della *Contemporary Review*. È forse troppo semplice, ma ha un gran fondo di verità; ed è appunto questa che il Vane mette maggiormente in evidenza con la sua argomentazione e tenderà a mettere in valore in pratica; poiché già s'intravede che nella sua mente il fine a cui egli tende è soprattutto l'azione. Quale?

Poiché egli ha sperimentato la « cattolicità » dei giovani (egli che, nobile, ha vissuto in mezzo al popolo; egli che, soldato in Africa, ha annodato relazioni di amicizia con qualcuno dei suoi piccoli nemici) la loro attitudine, cioè, ad intendersi fra loro a qualunque razza o a qualsiasi classe sociale appartengano, è evidente che già veda che affermare con una qualche istituzione sociale questo istinto naturale — prima che il pregiudizio l'abbia distrutto — non potrà condurre che a risultati di molto valore per la pace del mondo.

È possibile non convenire in tutto nella conclusione a cui egli si affretta: di vedere un giorno o l'altro, e col mezzo che egli vagheggia, sparire la guerra fra gli uomini; ma è fuor di dubbio che promuovere una migliore intesa fra loro, è tale opera a cui è degno che gli intelligenti dedichino tutte le loro forze; poiché nessuno potrà negare che molti sentimenti di inimicizia che fremono torbidi e fra le classi di una medesima società e fra gli uomini di nazioni diverse, spesso dipendono dalla nessuna conoscenza che una parte ha dell'altra.

Ora promuovere un'intesa fra i ragazzi d'ogni parte del mondo non sarà opera di lieve momento, né tale che se ne possano facilmente trovare i mezzi di attuazione, ma è certo impossibile finché prima non si sia stabilita un'intesa maggiore di quella che finora non vi sia stata fra uomini e ragazzi dello stesso paese.

La risoluzione di questo problema è fondamentale, e la scuola non basta certamente a presentarcene una. Le relazioni degli scolari coi maestri sono tenui e insufficienti, poiché limitate per ogni verso; ed è un pregiudizio che contenta facilmente la nostra pigrizia intellettuale la credenza che la scuola sia un fedele specchio della vita. A correggere anche questo errore è certamente diretta la istituzione dei « ragazzi esploratori »; e al bisogno che hanno gli istinti generosi dei ragazzi di esplicarsi più ampiamente è dovuto il loro rapido incremento in Inghilterra e in Francia. Perché in Italia essi non abbian dato ancora segno di una loro crescente fortuna è un'altra questione che meriterebbe un più attento esame. E forse esso ci condurrebbe ad una conclusione che dipende soltanto da una condizione alla quale Sir Francis Vane non dà che un valore transitorio, alla razza.

Ci sono — come è facile provare — anche i pregiudizi degli spregiudicati, che non sono meno gravi di quelli che la tradizione ha accumulati irragionevolmente nella coscienza degli uomini; e quello della artificiosa distinzione delle razze come prodotto delle istituzioni umane ne è uno. Invece la razza ha un valore immanente che modifica assai spesso il modo del nostro operare; onde la necessità che un principio vero nella sua essenza deve naturalmente trovare una manifestazione diversa in individui che hanno distinti caratteri. È qui che bisogna trovare la ragione dello scarso successo dei nostri ragazzi esploratori; nell'aver, cioè, trasportato un modo inglese di intendere l'anima del ragazzo, senza alcuna modificazione nella gioventù italiana. In Francia questa modificazione è avvenuta, e gli effetti sono subito stati visibili.

Ora se si giungesse a fare in Italia quello che si è fatto presso i nostri vicini d'oltre alpe, noi potremmo dire di aver contribuito ad un'opera del più alto interesse; ma dipende soltanto da un'iniziativa italiana il merito di avvisare ai mezzi migliori per ottenere un successo.

E se, quando queste schiere di ragazzi esploratori fossero fortemente costituite anche da noi, si potesse in seguito far diventare più strette le relazioni fra tutti gli appartenenti alle varie nazioni, noi non potremmo che salutare con gioia quel giorno.

Ma non crederemmo perciò di vedere allontanare dai nostri occhi la visione della guerra.

Se è vero che l'intesa fra i ragazzi è piana e sicura, se è vero che essi trovano facilmente il modo di comunicare fra loro, anche quando l'ostacolo della lingua parrebbe opporvisi, è anche vero che tutto ciò che essi hanno da comunicarsi è ciò che di più umano vive fondamentalmente nell'anima di tutti gli uomini. Ma credere che le società degli adulti possano svilupparsi solo sulla base di questi sentimenti generali è forse l'errore più grave di tutta l'opera di Sir Francis Vane. Una nazione non può vivere nell'àmbito solo di ciò che è comune a tutta la natura umana. Si creano con lo sviluppo dell'età una quantità di interessi sociali, che alle volte vengono fatalmente a conflitto con quei sentimenti, e permarranno nella società umana le ragioni di gara e di supremazia che la civiltà si trae dietro. E succederà allora quel che è successo a Sir Francis Vane nell'Africa meridionale, dove pur essendo amico dei piccoli nativi della regione, egli era in fondo l'uomo che li conquistava alla potenza dell'Inghilterra.

Ma non importa. Se soltanto si rendessero meno acute le discordie fra popoli, meno aspra la lotta fra le classi sociali, men frequente lo scoppio, alle volte, necessario delle ostilità, non sarebbe tanto di guadagnato alla causa dell'incivilimento?

È perciò che noi seguiamo colla più viva simpatia l'opera che il baronetto inglese persegue con tanta perseveranza e con tanta fede. Una delle più pure gioie della nostra vita quando siamo diventati uomini, non è alle volte di trovare un accordo tra la nostra anima e quella dell'infanzia, trovare cioè un accordo con noi stessi?

Ignotus

ALFONSO RUBBIANI

Fuori di Bologna la notizia della sua morte non avrà forse destata un' eco grande; ma a Bologna l' impressione è stata immensa e il compianto profondissimo in tutti, anche in quelli che più o meno copertamente l'avevano avversato e che ora, davanti alla tremenda verità della morte, vedono quale spirito possente animatore egli fosse e quale irreparabile danno per Bologna sia la sua scomparsa. Chi però, non bolognese, passando per la roggia città, s'esalta al cospetto del poderoso fianco e della luminosa facciata di San Francesco e si perde sognando a contemplare entro il tempio glorioso il candido miracolo della pala del Paradiso, le figurazioni poetiche, i simboli profondi delle cappelle absidali, sappia che tutto quel trionfo di pietre e di colori, sorto un tempo per il pio volere dei frati di San Francesco e del Comune di Bologna e poi rovinato dal tempo e dagli uomini e in parte guasto e in parte nascosto da molti altri edifici addossativi lungo i secoli, risorse in quest'ultimo trentennio per il pio volere, per la francescana tenacia di Alfonso Rubbiani. Tenacia veramente francescana se anche tra le due parole sembri essere qualche contrasto — perché, esposto agli scherni, alle gelosie, all' indifferenza dei cittadini, solo contro tutti, osò levare la sua dolce parola in favore del tempio ruinato e perseverare sereno in mezzo alla tempesta, finché non trovò un primo amico del suo desiderio e della sua fede, e poi un secondo, un terzo, e a poco a poco l' opera grandiosa s' iniziò, dall' informe edificio ridotto a magazzino della dogana fiorirono di nuovo i ricami della facciata, uscirono svelte e robuste le arcate rampanti sull' abside e sul fianco, tornò la pala dalle ottantadue statue di Pier Paolo e Iacobello Dalle Masegne sotto l' arco trionfale (al principio del passato secolo era stata tutta in frantumi buttata in un sotterraneo), le tombe dei glossatori s' allinearono intorno alla basilica con le nivee colonnine e le cuspidi variopinte, nuovamente libere sul verde dell' erba rinascente.

Il Rubbiani non era però un archeologo puro, un restauratore nello scrupoloso senso della parola, come tanti ne fiorirono al tempo suo in Italia e fuori: la scrupolosa rigidità dello scienziato indagatore di documenti si temperava con la intuizione profonda dell' artista che indovina ove i documenti tacciono e che non porta tuttavia aggiunte arbitrarie ai monumenti che imprende a restaurare, ma integra le linee e i colori mancanti con linee e colori suggeritigli dallo spirito rivivente in lui degli originali costruttori, o pone fra le vecchie note la nota sua, nuova, moderna, che è però in perfetta armonia con le antiche. Niente di antiquato è possibile trovare nelle più belle delle sette cappelle della navata absidale, niente di pedissequamente inspirato alle forme dominanti nel duecento e nel trecento, quando fu costruita ed adorna la basilica francescana. Eppure che vincoli intimi indissolubili legano tutto l'edificio con la poesia delle storie, delle allegorie, delle leggende, raccolte sulle brevi pareti e nelle vetrate! Sono tanti piccoli poemi, pieni di bellezza e di pensiero, o, meglio, tanti episodi di quel grande poema che è tutto il tempio. Nella cappella della Madonna, per esempio — riassumo parole dello stesso Rubbiani — la dipintura a fresco simula l' allestimento di una festa notturna alla Vergine. Una pergola di fronde è ornata di gigli; lampaducce accese pendono dalle rame; profumiere qua e là esalano quieti vortici d' incenso. Nelle volte un velario rosso trapunto di fiori d' oro. Dalla cornice dello zoccolo pendono festoni di frutta. Un' aura serena, mistica, spira tutt' intorno. Nella cappella Spada è ricordata la festa fatta da Bologna a fra' Guido Spada reduce da Roma, dove aveva persuaso Benedetto XI a togliere l'interdetto lanciato su Bologna e a permettere il ritorno dell'Università degli studi. Dalle fosse fiorite di ninfee, dalle mura e dalle porte della città fiorite di garofani, sale come un arazzo una visione poetica dell' antico palazzo del Comune, gli stemmi delle Compagnie popolari pendono a festa dai balconi, le campane squillano allegre. E l' allegria è chiarita dai versetti di un inno, fatto allora, che dice le laudi del frate pacificatore. Nella vicina cappella funebre Boschi — indugiamo ancora un poco davanti a queste mirabili visioni — tutta la decorazione murale raffigura un piccolo camposanto, recinto di mura e coronato da croci d'oro. Di là dalle mura si assiepano cupi cipressi ai cui tronchi sono appese ghirlande di bianchi papaveri. Il fondo delle pareti è come d' alba pallida, con tenui guizzi d' oro. Nella volta s'indugia ancora l' azzurro stellato della notte. Nella vetrata è poetizzata una fredda brezza vibrante che trae seco malinconici fiori. Una concezione profonda, un' esecuzione magnifica, che rapiscono irresistibilmente e fanno di questa cappella la più bella forse fra tutte e la più suggestiva. Ma Alfonso Rubbiani che questa e le altre immaginò, Achille Casanova che le eseguì, espressero quanto sentivano nella loro anima, la quale era immersa nella grande anima di tutto il tempio: espressero con parole moderne lo spirito antico.

Nulla, infatti, di più erroneo che il considerare Alfonso Rubbiani, a Bologna e altrove, come un semplice restauratore; nulla anzi di più erroneo che il considerarlo come un amatore delle sole forme passate. Della lunga opera sua, del suo apostolato, per dir meglio, questo solo per i più era rimasto, perché questo solo era riuscito ad imporre ai suoi concittadini: la venerazione per gli antichi monumenti, il dovere di liberarli dalle brutture apportatevi dagli uomini. Si dimenticò l' adesione da lui data, fra i primi, alla cosiddetta arte floreale che voleva ricondurre gli artisti al primitivo contatto con le forme immediatamente suggerite dalla natura per cominciare un' evoluzione artistica nuova. Restaurare gli antichi monumenti e ritornarli alla vita; ma fare contemporaneamente del nuovo: ecco l' impresa che gli aveva sorriso e per la quale combatté, e alla quale non rinunciò in cuor suo nemmeno quando il florealismo, dopo un breve promettente splendore, giacque abbattuto, vinto non so se per una sua infermità congenita o se per colpa degli imbianchini da bettola o dei capimastri di case economiche nelle cui mani era caduto. E poiché egli era teorizzatore e costruttore, i primi frutti di questo suo duplice apostolato furono da una parte la ricostruzione archeologica e artistica del tempio di San Francesco, dall' altra la fondazione dell'*Aemilia Ars*, vasta e originale istituzione che si rivelò e trionfò per la prima volta all' Esposizione di Torino del 1902 con ricami, merletti, mobili, oggetti decorativi, inspirati alla nuova arte. Primo ed ultimo trionfo, perché col cadere del florealismo cadde anch'essa miseramente; il pubblico guardò con indifferenza o passò senza guardare, i bei mobili furono venduti a prezzi irrisori e l' *Aemilia Ars* — la quale, come non invano diceva il suo nome, aveva data alla nuova arte una grazia e leggiadria tutta emiliana, — restrinse ai soli merletti la sua attività, oggi però, in questa piccola gentile espressione di bellezza, ancora rigogliosa e fiorente e giustamente conosciuta e apprezzata anche fuori d' Italia.

Del suo sogno distrutto il Rubbiani spesso si rammaricava, non sempre pago delle soddisfazioni che poté col tempo ottenere dal suo apostolato in favore della bellezza antica. Qui, come ho detto, riuscì ad ottenere vittoria, pur dovendo combattere prima con la noncuranza e poscia con l' ostilità della moltitudine diplomata e analfabeta. L' opera sua paziente di propaganda e di persuasione fu quasi miracolosa. Se si pensa che lo stesso Sindaco sotto la cui amministrazione si era distrutto, entro il Palazzo Comunale, il bel giardino dei semplici ricco di piante secolari, di belle prospettive sui muri e nel mezzo della monumentale fontana che è ora all' Accademia di Belle Arti, per erigervi quel brutto baraccone che è la Borsa di Commercio, se si pensa che quel Sindaco diventò in seguito il presidente di quel Comitato per Bologna storico-artistica che doveva, sotto la direzione del Rubbiani, applicarne i propositi ed attuarne i progetti, ci si fa subito un' idea di ciò che erano i cittadini di Bologna quando il Rubbiani iniziò l' opera sua e di ciò che divennero dopo. Il Comitato per Bologna storico-artistica, fondato nel 1901 curò a sue spese l' apposizione di memorie nei luoghi storici più notevoli, fece studi di restauri e sollecitò i privati ad eseguirli, fu di efficace sprone agli enti pubblici perché anch'essi, nelle opere di maggior mole, ne dessero l' esempio, diresse i lavori che privati ed enti pubblici gli affidarono. Il Rubbiani, che già, dopo il San Francesco, aveva curato il restauro della Loggia dei Mercanti, della facciata della chiesa dello Spirito Santo e del castello di Bentivoglio, sorto il comitato poté svolgere meglio la sua attività. Si restaurarono così il Collegio di Spagna (il famoso istituto fondato dall' Albornoz), la palazzina bentivolesca della Viola, la porta di Piazza Maggiore, il palazzo dei Notai, per non ricordare che gli edifici più importanti. E nelle maggiori e nuove strade di Bologna si accese una nobile gara fra i privati per il restauro di palazzi e di case che ora, per merito del Rubbiani, hanno a più punti della città ridata la caratteristica fisionomia di un tempo.

L' ultimo restauro a cui egli attendeva, e di cui altre volte ho parlato sul *Marzocco*, era quello del palazzo del Podestà. Oggi, nella parte occidentale e settentrionale esso è quasi compiuto, e la severa mole, che nessuno avrebbe supposto dovesse, isolata, apparire così grande, giganteggia sul cielo di Bologna come una bella ferrea fortezza. Il povero poeta è morto, che la volle tornata alla vita, mentre, insoddisfatto, volgeva lo sguardo a nuovi lavori, e altrove, nelle case Tacconi, nella chiesa di San Giacomo, nella torre del Palazzo Comunale, vedeva altre antiche bellezze da scoprire e da rinnovellare.

Egli sarebbe riuscito certo anche in queste opere; perché, oltre la costanza e la pazienza, egli aveva un' altra dote che non a tutti gli uomini d' ingegno è concessa: una grande virtù di persuasione e di attrazione, per la quale subito si faceva amare da chi, spoglio di presunzione e amico solo del bello e del buono, si accostava a lui e gli parlava. I suoi amici avevano per lui un affetto misto di riverenza, sentivano una specie di soggezione, non penosa però, ma lieta, che avvicinava invece di allontanare. La sua conversazione era vivace, fiorita di aneddoti; i suoi giudizi sempre limpidi e precisi; la sua parola, non mai grave e magistrale, era sempre un insegnamento. E un vero maestro egli fu infatti, benché non avesse studiato mai nelle scuole d' arte e non avesse alcun titolo professionale, per i molti artisti bolognesi che, specialmente ai tempi in cui più fervevano i lavori intorno a San Francesco e metteva i primi suoi fiori l'*Aemilia Ars*, si raccoglievano fidenti intorno a lui, da lui diretti per le vie dell' arte, da lui rivolti alla natura e alla tradizione come alle due più grandi inspiratrici di bellezza: Alfredo Tartarini anch' egli morto, Achille e Giulio Casanova, Edoardo Collamarini, Augusto Sezanne, Giacomo Lolli, Alfredo Baruffi, Giuseppe Romagnoli e molti altri. Insieme col Collamarini e con Achille Casanova aveva composto una importantissima opera: il progetto di dipintura murale della Basilica del Santo di Padova, che vinse il concorso internazionale bandito nel 1898 e che il Casanova sta ora eseguendo. Egli si commoveva e s'esaltava al ricordo di quegli anni d' entusiasmo e di lavoro. Poi quasi tutti gli amici e discepoli suoi, costretti dalle necessità della vita, qua e là si dispersero, a Torino, a Venezia, a Parma, a Modena, a Firenze, a Roma; ma la bella scuola che il Rubbiani aveva saputo creare, continuò idealmente a raccogliersi intorno a lui.

Nato poeta, vestì di forma eletta, tersissima, le ispirazioni della sua anima, nelle relazioni dei suoi progetti e lavori, negli articoli che andò per tanti anni spargendo sui giornali bolognesi e che il Comitato per Bologna storico-artistica ha deliberato — ad onorare la memoria di lui e ad appagare un desiderio espresso già da Giovanni Pascoli — di raccogliere tutti, insieme con gli altri maggiori scritti del Rubbiani, e di ristampare. Ve ne sono dei magnifici, — quadretti storici, bozzetti, impressioni, discussioni, — e non sarebbe bene che restassero nell' oblio.

Gli amici suoi non potranno mai dimenticarlo. E io vorrei che neanche i cittadini di Bologna per lui rinnovellata e riabbellita giungessero col tempo, nell' ingratitudine inconscia delle moltitudini, a dimenticarlo. Una strada egli propose — egli, accusato di cieco feticismo per le anticaglie — che, abbattendo vecchie case e attraversando prati ed orti, abbreviasse il cammino dal centro della città alla strada dei colli e al giardino pubblico; per indurre i cittadini ad un più frequente ed intimo contatto con l'aria aperta e col verde ed i fiori. Ora il Comune ha costruito il viale proposto e l' ha intitolato al 12 giugno 1859 (il giorno in cui gli austriaci spontaneamente lasciarono Bologna), una data che non dice nulla al cuore dei Bolognesi, i quali meglio ricordano invece quella dell' 8 agosto 1848 (il giorno in cui gli austriaci furono cacciati dal popolo), e, in quanto al nuovo viale, più giustamente — rinnovando il costume d' un tempo, quando era il popolo, per una specie di mutua intesa o per motivi intimamente legati alla storia o al carattere della strada, che dava ad essa il nome, — più giustamente l' hanno chiamato e seguitano a chiamarlo Viale Rubbiani.

Io vorrei, a perpetuare il ricordo del compianto poeta, che i consiglieri del Comune accettassero unanimi la decisione del popolo.

Giovanni Nascimbeni.

Quest' ultima proposta è stata fatta, sul *Resto del Carlino*, anche da Luigi Federzoni (Giulio De Frenzi).

Nuove coincidenze

Dalla lettera del signor R. Altrocchi, comparsa nell' ultimo numero di questo giornale, i lettori si saran persuasi come in fatto di « coincidenze » nessuno può pretendere non solo di dir l' ultima parola ma nemmeno di aver detto la prima. Infatti l'analogia, anzi l' identità, da me additata tra l' episodio dantesco di Gianni Schicchi e la scena del *Légataire Universel* aveva fornito occasione di un articolo nel *Supplément* del *Journal des Débats* del 1º dicembre 1912, ch' io cito sulla fede del signor Altrocchi non avendo visto (e neppure in alcun modo visto ricordare se non da lui) detto *Supplément* né prima del mio scritterello né dopo. Di tale incontro non mi meraviglio e, in fondo, non mi dolgo sia perché il Regnard è letto quasi da quanto il Molière e Dante anche un po' più dell' uno e dell' altro, onde il raffronto salta subito al pensiero di qualunque lettore; sia perché io non intendevo studiare la storia del motivo comico « La truffa per testamento », o « Il testamento del morto », il che avrebbe richiesto la precisa cognizione di tutta la letteratura concernente tale soggetto, ma solo mettere in rilievo che il fatto storico in Dante è già materia evoluta di commedia nel Regnard e ritorna storico nell' aneddoto riferito dallo Stendhal. La coincidenza, per me, è triplice, mentre, a quanto pare, il collaboratore del *Supplément* non ha osservato la reincarnazione storica del motivo. Meno male che in ciò, per ora, non ho precursori, sebbene non siano per mancare gli epigoni!

Più mi rincresce che siami sfuggito il breve parallelo Cadamosto-Regnard del prof. Pierre Toldo nel suo ricchissimo studio *La nouvelle dans la Comédie de la Renaissance et du XVII siècle* e solo mi conforto rilevando che, se io mi rimprovero di aver dimenticato il Cadamosto del Toldo, questi si dovrebbe rimproverare di aver dimenticato il Gianni Schicchi di Dante... Eccomi pari dunque, e in buona compagnia.

Del resto le fonti italiane del *Légataire* non si limitano alla trovata del testamento. Le due scene episodiche nelle quali Crispin prende i nomi e le maniere del nipote di Normandia e della nipote del Maine per indisporre il vecchio contro i due parenti e impedirgli di lasciare a ciascuno una somma di ventimila lire sono imitate dalle antiche scene italiane. Così aveva osservato un anonimo di cui, nell'edizione regnardiana Paris, Haut-Coeur, 1820, si riferivano in tali termini le ricerche. Ma subito si annullava l' effetto della scoperta con l' elogio della creazione estetica compiuta dal commediografo: « On doit convenir avec les critiques, que cette ruse est d' une invention ancienne, et que c' est un stratagème usé au théâtre. Mais si Regnard n' a pas le faible mérite d' avoir imaginé ces scènes, il a celui de les avoir supérieurement traitées, d'y avoir répandu ce comique, cette gaîté qui lui étaient propres, et qui en ont fait tout le succès » (*Op. cit.*, t. IV, p. 13).

E il tema delle *Folies amoureuses*, altra bella commedia del Regnard col tipo del tutore geloso solennemente beffato, quale grande diffusione non ha avuto nell' antica novella italiana e francese, nel Cervantes (*El celoso extremeño*), nel Molière (*L' école des femmes*), nel Beaumarchais (*Le barbier de Séville*), ecc. ecc.!

Ma questo campo, sia pure per sua natura indefinibile ed inesauribile, si presenta con apparenze e pretese di critica e è devoluto soprattutto a quegli storici ch' io chiamerei rabdomanti o scopritori di fonti. Utile ed eccellente ricerca se concluda con quadri delle influenze storiche e letterarie che si debbono considerare nello studio degli scrittori, nella formazione delle loro idee e della loro arte. Non è raro tuttavia il pericolo che la passione di scoprire analogie e somiglianze conduca ad affermazioni necessariamente inesatte; allora tutte le opere sono parenti fra di loro suppergiù come tutti gli uomini, dalla parte di Adamo, trovando esse la loro origine in un nucleo di condizioni storiche e psicologiche da cui gli artisti traggono la propria materia. Aveva ben ragione il De Musset:

> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
> Il faut être ignorant comme un maître d'école
> Pour se flatter de dire une seule parole
> Que personne ici bas n'ait pu dire avant vous.

A parte ora le « fonti » propriamente dette, non è la prima volta che il tema delle « coincidenze » mi lusinga: altrove additai analogie sorprendenti tra due racconti di Mark Twain *Storiella dissolvente*, *Un incontro in Svizzera* e *Un ladro scoperto* di Ildefonso Nieri (nei *Cento racconti popolari lucchesi*) nonché alcune scene del molieriano *Monsieur de Pourceaugnac* (cfr. mie *Pag. di critica letter.*, Pistoia, Pagnini, 1911, pp. 153-159). Anche un maestro di simili curiosità, Americo Scarlatti, ne ha rilevate parecchie: di quei due nostri romanzieri (non so quali fossero) che ad un tempo pubblicarono due romanzi di uno stesso argomento e con intrecci assolutamente uguali; il che non è tutto: infatti si trovò che pochi anni prima era uscito un romanzo tedesco « coincidente » con gli altri due come più non si poteva desiderare ma non tradotto in alcuna lingua né letto nel testo dai due nostri autori ignari di lingua tedesca. Lo Scarlatti proponeva poi coincidenze di carattere storico, quelle che il Filopanti chiamò *Armonie cronologiche*: per esempio Tommaso Moro decapitato il giorno di San Tommaso « cosicché a suo riguardo è proprio il caso di dire che gli fu fatta la festa » (*Et ab hic et ab hoc*; Roma, Biblioteca della *Minerva*, serie prima, pp. 332-340).

Le coicidenze nelle idee e negli studi critici sono certo frequenti. Ne ricordo una perché si riferisce al Croce, che è fra gli uomini più insospettabili sia per lealtà letteraria sia per diligenza e compiutezza di ricerche interessanti qualche argomento da lui trattato. Nella *Critica* del 1908 usciva un suo scritto dal titolo *Illustrazioni grafiche di opere poetiche* (quindi riedito in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910, pp. 262-64) nel quale l' idea fondamentale e alcuni schiarimenti accessori collimano con una pagina di X. Doudan (*Pensées et Fragments*, Paris, Lévy, 1881, pp. 7-8), sfuggita al critico. Oggetto della discussione: gli illustratori di libri. Grande antipatia per essi da parte del Flaubert e di Carlo Dossi; e assai giusta, osserva il Croce nel riferire il giudizio dei due autori, per il dualismo « tra l' opera del poeta e quella del disegnatore, ciascuna delle quali reca ombra o fastidio all' altra ». Infatti per un verso il poeta, se celebra la bellezza di una donna, « la celebra per quei tratti che hanno risonanza nella sua anima » e ch' egli ha liberato dai tanti altri offertigli dalla realtà; mentre, sopraggiungendo l' illustratore, per la logica stessa della sua arte, chi legge, cioè chi esamina, si trova innanzi i tratti determinati con tutti quelli che non dovevano avere determinazione veruna. Orazio canta Lalage *dulce ridentem*, *dulce loquentem*, ma l'illustratore grafico non può riprodurre soltanto il dolce riso o la dolce parola, se anche l' espressione pittorica dia un complesso di sensazioni equivalenti, in definitiva, a quelle due.

Il Doudan ha notato il vantaggio dell'unità poetica su la grafica: « En littérature, on peint par un petit nombre de signes qui rappellent à l' esprit du lecteur tout un ensemble » e se l'è presa, con finezza, con il *genere descrittivo* « qui décrit tout » perché la sovrabbondanza dei particolari « rendra impossible cette synthèse involontaire que fait l' intelligence entre plusieurs choses, pour n'en recevoir qu'une seule ». Ma a noi interessa riferire il passo relativo alle incisioni: « Avez vous jamais ouvert un roman gâté par des gravures? Il est impossible que chacun ne sente pas que ces figures si déterminées l' obligent à voir les personnages et les sites autrement qu' il ne se plairait à les voir, et, cependant, n' est-ce pas un des merveilleux artifices de la littérature, très supérieure en cela aux arts du dessin, de laisser l' imagination de chacun achever à sa manière le tableau dont l' esquisse est sous ses yeux? »

Altre coicidenze, non meno curiose, possono dirsi psicologiche piuttosto che letterarie, quantunque alla letteratura per vari modi si colleghino. Valga per tutte quella che, in stile accademico, potremmo intitolare *L' autore in incognito detrattor di se stesso*: un motivo ricorrente nella biografia di tre diversi personaggi, il Pananti, il Rossini, lo Haydn, e forse la lista non è completa. Chi ha letto i *Proverbi toscani* del Giusti ricorda l' episodio panantiano raccontato nel capitoletto *Una rondine non fa primavera*: « Viaggiando a piedi in Sicilia, sorpreso un giorno dalla pioggia, si rifugiò in casa d' un benestante di campagna, e fra gli altri libercoli d' uno scaffaletto, vide quello suo degli Epigrammi. L' aprì, e per prendersi giuoco disse al suo ospite: Come mai avete qui questo librucciaccio? L' ospite che non lo conosceva per l' autore, rispose subito: — Come librucciaccio? È un libro pieno di spirito, un libro divertentissimo. — Eh eh, riprese il Pananti, leggetelo meglio, e non direte così. — Leggetelo piuttosto voi, — gli disse l' altro: stettero a tu per tu tanto che questi gli ebbe a dire che quasi s'era pentito d' avergli dato ricovero. Direte che tirò in lungo la burla per annusare la lode a narici più libere, ma il bello è che partì senza darsi a conoscere, e si lasciò tenere o per uno stravagante o per un bue ».

La stessa mistificazione piacque al Rossini, se prestiam fede al suo biografo Stendhal: « Une fois comme il se rendait en voiturin d'Ancône à Reggio, il se donna pour un maître de musique ennemi mortel de Rossini, et passa tout le temps du voyage à faire chanter de la musique exécrable, qu'il composait à l'instant, sur les paroles connues de ses airs les plus célèbres, musique qu'il faisait bafouer comme étant celle des prétendus chefs-d'oeuvre de cet animal nommé Rossini, que les gens de mauvais goût avaient la sottise de porter aux nues » (Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, 1824, p. 148).

Giuseppe Carpani racconta il diverbio tra lo Haydn e un mercante di musica di Londra a proposito di musica haydniana che quest'ultimo offriva e l' autore beninteso respingeva a tutti i costi, mettendo nel rifiuto lo stesso disprezzo che, altrove nel giudicar di sé, il Pananti. Però lo Haydn, per l' intervento di un amico, fu riconosciuto: « Ognun s' immagini come restasse il negoziante, e quali fossero i complimenti e le scuse e gli elogi che fece al suo caro maestro, che aveva sì bene accolto, accogliendolo sì male » (G. Carpani, *Le Haydine*, Padova, 1823, p. 232; cfr. Stendhal, *Vies de Haydn, Mozart, Métastase*, Paris, 1883, p. 125).

Che si conclude da tutto ciò? Una verità di importanza capitale: non è possibile conclusione alcuna. Di codesta materia non si fa scienza. Ciò che appare strano, curioso, eteroclito, trova il suo casellario nelle vaste esperienze della natura ove manca e il *terminus a quo* e il *terminus ad quem* giustamente prediletti dalla metodologia. Notare queste coincidenze significa invitare il pubblico a scorrerle e passar oltre; avvertirlo, ammonirlo magari, sulla fallacia di molte illusorie ricerche. Se alcune delle medesime venissero o soppresse o limitate, forse nessuno affermerebbe che è stato fatto un gran vuoto nella storia.

Giovanni Rabizzani.

MARGINALIA

"Poesie varie" di G. Pascoli nella seconda edizione

La nuova edizione che delle «Poesie varie» di Giovanni Pascoli ha pubblicato da pochi giorni la Casa Zanichelli è non solo aumentata ma anche riordinata, mercé le amorevoli cure della sorella Maria.

Il volume era assai ineguale, composto come era di poesie giovanili e d'occasione mescolate ad altre che evidentemente erano destinate ad accrescere qualcuna delle raccolte chè il poeta, vivente, aveva già ordinate. Dalla nuova edizione sono scomparse così le odi *A Gaspare Finali*, *A riposo*, *Alla Cometa di Halley*, *Ad una rocca*, *Chaves*, *Abba*, e l'*Inno a Dante* che han trovato il loro posto nel volume di «Odi e Inni». Forse nella sua forma definitiva spariranno ancora *I due vicini* e il *Piccolo Vangelo*, e allora queste «Poesie varie» renderanno pienamente testimonianza dell'arte pascoliana anteriore alle *Myricae*, e dei sentimenti familiari del poeta rivelantisi nella immediata forma dell'improvvisazione: poesie giovanili, dunque, e poesie «fuggitive».

Riguardo alle prime quel che c'è di nuovo non vorrei dire che non aggiunga nulla al nostro giudizio che del Pascoli giovane e già maturo all'arte ci siamo formati. Abbiamo sott'occhio finalmente quelle strofe perfette che già leggemmo o udimmo recitare nella nostra gioventù, quando la fama del poeta era chiusa in una breve cerchia di amici, e delle quali la memoria aveva conservato soltanto qualche eco tutto ciò insomma che ci additava fino da allora la sua futura grandezza. Ai critici contemporanei gioverà questa lettura a rifare il nostro cammino e a comprendere quello che fu la evoluzione del poeta. Udirà il recente lettore le più ardenti e più ardite affermazioni di lui, espresse in una forma definitiva, quando l'impeto della sua giovinezza non era stato frenato da quel pensoso e profondo dolore che tanto ha sublimato poi la sua arte. Vedrà come già affaticasse lo spirito del poeta il pensiero dell'oltretomba e quale fosse la sua inquieta risposta (*In morte di Alessandro Morri*):

> Chi sa dov'or si trovi il pellegrino
> che s'è partito e non ritorna più?
> Sta scritto nel volume del destino
> una parola solitaria: si fu.
>
> Ei la morta fiumana dell'oblio
> cinta intorno di salici ha guadato:
> ma l'altra riva è là tutta ingombrata
> di fitta nebbia che si chiama: Dio

E vedrà l'atteggiarsi del suo spirito ribelle dinanzi alla sopravvivenza di alcune forme sociali, che il suo pensiero condanna, ma che rivivono di una bellezza magnifica nella sua fantasia. E la ribellione è anche delle più vive esteticamente, lontana da quella declamazione socialistica che non ha mai trovato il modo di diventar arte. Bisognerebbe citar tutto il meraviglioso sonetto *Il Principino*, per convincersi di quel che io dico.

Il poeta si compiace di trasportare il nobile giovinetto in mezzo ad un corteo di lance e di stocchi che l'accompagnino alla caccia, e di immaginar se stesso in quell'ambiente non come l'austero pedagogo che su lenta mula in lunga imbelle veste segua il suo signore e non barbuta, o aereo torriero di lui

> Sì, tuo ribelle, nelle tue foreste.

E ancora scoprirà nelle voci misteriose che manda la natura i fremiti che assalgono l'animo del giovane poeta (*Voci misteriose*, *I sepolcri*) e che egli renderà più tardi con un senso nostalgico dell'infinito così profondo, e così umano. E vedrà come sin da i primi suoi anni l'occhio suo fosse già avvezzo a cogliere degli spettacoli realistici che colpivano i suoi occhi ciò che è in essi di più essenziale e di più peculiare, come nella *Famiglia del Pescatore*. E altre cose coglierà; ma più specialmente quella vaga *sehnsucht* che lo trasportava così lievemente in mezzo a terre incantate, o gli additava già velata dall'ombra della morte un mesto fantasma d'amore. A ricostruir tutta l'anima del poeta gioverà dunque questa nuova edizione delle «Poesie Varie», più della prima. E noi ci auguriamo che altro ancora significativo per questa via possano dare le preziose carte del poeta sempre amato e sempre rimpianto

g. s. g.

★ **A proposito di una esposizione bodoniana.** — Abbiamo accennato più volte in queste colonne ad una deplorevole lacuna nelle celebrazioni centenarie che pure hanno preso così gran parte nell'attività intellettuale e spirituale del paese. Abbiamo cioè deplorato che troppo spesso la celebrazione o i celebratori dimentichino che l'opera del celebrato, famosa per consenso o per tradizione secolare, rimane ignota tuttavia a molta parte del pubblico. Il quale, ignorando, deve per forza partecipare con misurato entusiasmo alle onoranze. Ci par tempo che i centenari e in genere ogni forma di esaltazione postuma debba venire accompagnata dalla diffusione della conoscenza dell'opera, proprio come si fa oggi soltanto per i musicisti, e neppure per tutti questi. Una lettera dell'avv. Vittorio Pugliese e del dott. Giuseppe Jona pubblicata dal *Corriere della Sera* accenna all'opportunità di promuovere a Milano una esposizione bodoniana. Troppi italiani sentendo parlare del Bodoni in occasione delle feste recenti avranno rivolto a sé stessi la classica domanda di Don Abbondio. Se l'esposizione che oggi si propone a Milano per la biblioteca di Brera, e in verità la proposta non ha che il torto di arrivare con qualche ritardo, si fosse promossa in altre città, oltre che a Torino sede ufficiale delle onoranze, si sarebbe data alla fama del grande tipografo quella più solida base che proviene dalla conoscenza. Si ritorna per questa via alla pratica lodevolissima e non abbastanza coltivata in Italia delle esposizioni temporanee, di cui pochi istituti nostri stanno dando un esempio che aspetta soltanto gli imitatori. Ricordiamo per Roma il Gabinetto delle stampe, per Firenze la Galleria degli Uffizi.

★ **Con Alfred East**, morto a Londra l'[illegible] di settembre, scompare il più noto e il più rinomato paesista che l'Inghilterra contasse. Egli era ben conosciuto in Italia perché aveva esposto tele ed acqueforti a Venezia, ogni due anni, fino dalla prima esposizione del 1895, e a Roma nel 1911; e tutti ricordano quei suoi paesi un po' malinconici, dominati da grandi alberi, tagliati dallo specchio di quieti laghetti o di placidi fiumi, animati da una o due figurette quasi meditabonde, da schiere di cigni, da mandrie di pecore e di capre pascolanti. Se anche egli viaggiò molto per la Francia, per la Spagna e per l'Italia, nel Marocco e nel Giappone, dovunque disegnando e dipingendo alacremente; se pure alcuna volta l'attrasse il turbinio della Londra notturna, fantastica nei contrasti d'ombra e di luce, ripercuotentesi dai fanali sulle vie allagate o sui tetti bianchi di neve; se pure altra volta gli piacque rendere le incerte forme dei boschi nel buio della notte; specialmente egli si indugiò nel rievocare, quasi più che ritrarre, le quiete visioni del Midland e del Cotswolds, o della valle del Nene, ricercandovi un motivo decorativo. In questo egli rivelava oltre ad una non lontana ispirazione a Ruysdael, e ad una più vicina derivazione dal Constable, un lungo studio del Corot e di tutti i pittori del '30. In Francia egli si recò infatti non ancora venticinquenne — era nato a Kettering nel 1849 — dopo avere abbandonato il commercio e fatto i primi studi a Glascow; e vi studiò col Robert-Fleury e il Bouguereau. Tornò poi, ma per poco, a Glascow; e finalmente si stabilì a Londra, ove nel 1899 fu nominato membro aggregato della Royal Accademy, ove più tardi fu eletto presidente della Society of British Artists, ed ove recentemente aveva ricevuto il titolo di Sir. Da un anno appena il nostro Ministro della Pubblica Istruzione aveva chiesto all'East l'autoritratto per collocarlo nella celebre collezione degli Uffizi; e l'East si era messo con grande entusiasmo al lavoro, che purtroppo le sue condizioni di salute gli fecero quasi subito interrompere. E di ciò si doleva amaramente, pur sperando di poter compire l'opera sua dopo la prova di una difficile operazione. I giornali ne hanno invece annunziata la morte.

★ **Il Guerrazzi e il modo di scegliere i deputati** — Nel 1849 il dittatore Francesco Domenico Guerrazzi, avvenuta la restaurazione del Granduca di Toscana, fu processato e condannato a quindici anni di ergastolo, pena che il Principe gli commutò in esilio perpetuo. In tal modo il Guerrazzi, dopo quattro anni e mezzo di carcere, passati al penitenziario delle Murate, nel 1854, prendendo la via dell'esilio, si recò a Bastia, in Corsica. Ma, forse per ordini venuti da Parigi, egli, invece di godere la sua libertà, fu trattato né più né meno che come un prigioniero, per cui, intollerante del giogo, fuggì e raggiunse Genova, da dove si trasferì subito a Cornegliano, per rimettersi dai malanni contratti nella sua vita travagliata e specialmente in carcere. Più tardi, tornò a Genova, ed abitò nell'amena villa Giuseppina, dove, eccettuato il tempo che passò a Torino per i lavori del Parlamento, visse fino al 1862, fin quando cioè non tornò a Livorno. Fu appunto dall'esilio di Genova che egli cercò di influire sui suoi concittadini consigliandoli ad aggregarsi subito al Piemonte approfittando dei comizi a suffragio universale e quando il Conte di Cavour sul principio del 1860 indisse le elezioni generali il Guerrazzi lanciò ai suoi concittadini una importantissima lettera che oggi vien pubblicata per la prima volta nel *Bollettino della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento*. Il Guerrazzi consigliava prima di tutto i rappresentanti toscani a votare l'unione della Toscana al Piemonte e non già, egli diceva, allo scopo di far «toscaneggiare» il Piemonte o «piemontizzare» la Toscana, ma «per dipanare sempre sopra un gomitolo solo il filo d'Italia». Secondo lui non si doveva mai dare pieni poteri a nessun deputato perché si doveva confidare più nelle leggi e nelle guarentigie che negli uomini. I deputati eletti non dovranno mai consentire a far licenziare le assemblee, ma, al contrario, dovranno far di tutto perché siano convocate allorché le si vogliano sciogliere. Essi debbono comporsi in commissioni, lavorare, mettere anima e corpo perché il popolo ferva. Il deputato non deve mai dare il voto alla mutola, ma provocare discussioni perché gli Stati liberi non debbono strozzare la gente, ma servirsi di liberi oratori per provvedere ai popoli la libertà. Chiedeva egli a questo scopo uomini animosi, retti, capaci, di vita sicura, «che non s'incamminino al Parlamento con la lenza in tasca per pescarci un ritaglio di impiego, o per aprirci bottega e trafficare sull'altalena dei pubblici imprestiti». Se non v'erano uomini vecchi e provati si dovevano scegliere dei giovani perché è da supporsi che i giovani non abbiano avuto il tempo di corrompersi. Ma soprattutto il deputato deve essere popolo e deve amare il popolo ed essere tenero degli umili e voler soccorrere due piaghe da cui il popolo viene roso: ignoranza e miseria. Il deputato scelto deve minare con leggi adatte la grossa proprietà. «Il molto possesso fa nobiltà e con esso superbia e reo costume». Il Guerrazzi vede tornar vivi i gesuiti che si credevano morti e gli aristocratici ritirar fuori le corna come le lumache dopo la pioggia, ed egli esclama: «Noi vogliamo la democrazia con a capo il re; non già governo esclusivo ma di tutti, dove nobiltà e ricchezze non diano privilegio, bensì dovere di bene adoperare le une, di crescere l'altra con la virtù delle opere». Il deputato dovrà promuovere le riforme politiche le quali non debbono mai essere altro che arnesi per operare le riforme sociali. «Le prime — dice il Guerrazzi — cacciano il ranno fuori della città; le seconde lo cacciano fuori di noi; ma se molto temo i tiranni esterni, troppo più mi fanno paura quelli che ci stanno fitti in cuore». In quanto alle faccende di religione, il deputato deve avere in mente che la dottrina di Cristo ha sì grandi braccia da accogliere quanto si operi in conferma della libertà e deve rammentare che se l'Oriente della religione è in Betlemme, l'Occidente è in Vaticano. Egli deve distinguere il Vangelo dai cànoni, il dogma dai riti, la rete ordita per pescare anime di Dio dall'altra per prendere scudi in pro della Dateria romana... Con queste ed altre raccomandazioni il Guerrazzi insegnava come si debbono eleggere i deputati al Parlamento. La sua candidatura in quell'anno fu molto contrastata; ma egli finì con l'essere eletto nel Collegio di Rocca San Casciano vincendo tutte le insidie e i soprusi del Governo.

★ **Il militarismo al teatro.** — È interessante rievocare le innumerevoli commedie che da cent'anni a questa parte hanno esaltato o denigrato il militarismo sulla scena francese. Ricostituendone la lista, come fa Adolfo Brisson negli *Annales*, si può seguire la curva dei sentimenti che le generazioni successive hanno avuto per le cose dell'esercito. Questi sentimenti variano secondo la moda e le circostanze. Fino al declinare del primo impero, il soldato non è portato sulla scena. Egli prende parte a delle azioni altrimenti ragguardevoli e questo eroe vero sdegna di trasformarsi in eroe da tragedia. Dopo il 1815 entra nella leggenda. I francesi, impazienti di riposo, sentono però ben presto la nostalgia della gloria e in questo momento Scribe, che era molto opportunista e molto intelligente, si disse che lo spettatore cerca nella finzione più l'illusione di quello che rimpiange che l'immagine di quello che possiede e che il miglior mezzo di piacergli è di lusingare il suo capriccio. I modelli abbondavano ed egli li copiò diminuendoli alquanto per renderli amabili, ponendo in scena i leoni della falange napoleonica votati ad un ritiro prematuro, rodenti il loro freno, sospetti ai governi pusillanimi, accarezzati dai liberali che vedevano in essi un ammirevole strumento di opposizioni e dalle donne che fremevano ai racconti delle loro antiche avventure e si intenerivano sulle loro disgrazie. Scribe introdusse così nel teatro i soldati e i sergenti napoleonici, e i suoi colonnelli, ad esempio, sono squisiti perché hanno, innanzi tutto, il prestigio della gioventù. In un suo lavoro un piccolo sottotenente interroga uno di costoro: «Che bisogna fare per diventare rapidamente colonnello?». «Bisogna farsi uccidere parecchie volte e continuare a vivere!». Galante e valoroso, il colonnello di Scribe è tuttavia delicato e animato da scrupoli cavallereschi. Se egli rapisce la moglie del vicino, lo fa con infiniti riguardi, quasi scusandosi; corteggia di preferenza la vedovella o la fanciulla, quella che si può sposare, e spinge l'avventura sino al matrimonio finale. E canta. Tutto chiuso nella sua tunica, con l'occhio imperioso e languido, egli unisce nelle sue canzoni la Francia alla speranza, la gloria alla vittoria, gli allori ai guerrieri.... È certo che questi personaggi militari ispiravano molte simpatie ai sudditi di Carlo X; ma questa predilezione si accrebbe sotto il regno seguente, incoraggiata da Luigi Filippo che soddisfece il suo rancore contro la Restaurazione popolarizzando la leggenda napoleonica. Le odi di Victor Hugo, le canzoni di Beranger, le litografie di Raffet e di Charlet, la solenne manifestazione del ritorno delle ceneri di Napoleone, tutte queste «attualità» si ritrovano al teatro. La folla si precipita agli spettacoli del Circo Olimpico; e le commedie che si pongono in scena mostrano il fantaccino francese in lotta contro il sassone o l'inglese. I soldati dell'Imperatore, sempre vittoriosi, prendono una lira per sera, mentre le comparse che hanno l'incarico di raffigurare i vinti prendono una lira e venticinque centesimi: il soprapprezzo di cinque soldi deve diminuir loro il dolore della disfatta.... Tuttavia una reazione contro questo entusiasmo si delinea presto e si prolunga sino alla vigilia del 1870. Il soldato scende lentamente dall'Olimpo dove l'aveva posto l'idolatria popolare e la sua aureola a poco a poco svanisce. Un nuovo ideale prende il posto di quello militare; l'innamorato nelle opere teatrali non porta più le spalline perché si dà alle carriere dette liberali, oppure è artista. Scribe è il primo a fiutare il vento contrario e a volgere le spalle ai suoi giovani colonnelli. All'avvento del secondo impero il movimento d'ostilità antimilitarista si accentua. La soldatesca è odiata; la pietà prende il posto del fragore delle armi. Quando si rappresenta la *Granduchessa* di Meilhac e Halévy il pubblico scoppia a ridere alla figura del generale Boum e poiché ormai regna il più sentimentale pacifismo ogni figurazione di eserciti in arme fa scandalo. Sarcey racconta che una volta facendo una conferenza su materie di teatro, uscì a dire: «Immaginate che sorga una lite fra la Francia e la Germania e che questi paesi siano in guerra....». Un'onda di fischi interruppe il suo discorso. Uno spettatore si alzò mostrandogli i pugni e gridandogli di ritirare l'empia frase. Si era nel 1869, un anno prima del dispaccio di Ems!...

★ **Gli amici di Maria Antonietta.** — La corrispondenza inedita di Maria Antonietta col conte di Fersen e con Barnave scoperta nel castello di Loefstad da O. G. de Heidenstam ci rivela nuovi particolari intorno alla regina ed a questi suoi amici. La storia della casta passione, dell'amore cavalleresco votato dal bel Axel Fersen colonnello di un reggimento svedese alla regina è nota. Giammai amicizia amorosa non fece nascere in un uomo più appassionata devozione. Si possedevano invece finora assai poche notizie sul soggetto della corrispondenza politica che mise Barnave in rapporto con la regina. Questo celebre oratore della Costituente e della Legislatura era stato uno dei commissari incaricato di ricondurre la famiglia reale dopo la fuga a Varennes. Egli non aveva potuto nascondere la sua simpatia per Maria Antonietta ed un'amicizia singolare era nata tra la prigioniera e il carceriere. Né l'uno, né l'altra abdicavano la loro fede politica, ma si sentivano uniti dai legami di una intimità misteriosa. Perciò quando Fersen, troppo compromesso dal tentativo d'evasione del re, dovette allontanarsi da Parigi, la regina pensò naturalmente a Barnave. L'influenza di questo deputato era grande, si poteva sperar tutto da lui in favore del re; le sue opinioni costituzionali erano una garanzia della sua condotta futura. Così cominciò, per mezzo d'un intermediario, la corrispondenza in cui Barnave ed alcuni amici dell'Assemblea che sono al corrente, consigliano l'atteggiamento reale e in cui Maria Antonietta da parte sua fa sentire alle sue guide politiche l'importanza della tradizione. Quale saggezza troviamo in colei ch'era stata la folle pastorella del Trianon! «Desidero che mi si dicano i punti su i quali debbo riflettere, sia per ciò che riguarda gli avvenimenti presenti, sia per ciò che riguarda quelli, più importanti, dell'avvenire. Io li mediterò nel mio rifugio e risponderò sempre con esattezza e precisione ciò che non la mia conoscenza degli affari, ma il mio gran desiderio del bene generale potrà dettarmi. Io non desidero che la pace e i mezzi pel re di poter governare, di rendere il suo popolo felice. Questi mezzi non sono unicamente di contentare solo le classi privilegiate, che non hanno da lamentarsi di nulla, ma di contentare tutti». Com'è cambiata Maria Antonietta! E bisogna anche ammirare — dice il *Temps* — la giustezza profetica dei consigli svolti da Maria Antonietta a suo fratello l'imperatore d'Austria Giuseppe II nel luglio del 1791. «Qui si è determinati a difendersi. L'esercito è in cattivo stato per mancanza di capi e di subordinazione; ma il regno è coperto d'uomini armati e la loro immaginazione è talmente esaltata che è impossibile di prevedere ciò che potranno fare e il numero delle vittime che bisognerebbe immolare per penetrare nel seno della Francia.... Io non vedo negli avvenimenti che presenterebbe un simile tentativo che successi dubbiosi e la certezza di grandi mali per tutti». Ci troviamo qui di fronte ad una Maria Antonietta che, svegliata dall'urto degli eventi, dimostra una grande prudenza politica...

★ **I valdesi del Piemonte.** — La signora Luisa Cruppi ha visitato le valli valdesi del Piemonte e ne parla nella *Revue* evocando alcuni dei caratteri più peculiari e più sorprendenti di questo valoroso piccolo popolo che durante tanti secoli ha resistito alle persecuzioni dei suoi vicini e forma oggi una piccola colonia francese. Protestanti? I valdesi ricordano non senza orgoglio che essi erano protestanti tre secoli prima che Lutero e Calvino avessero diffuso la loro buona novella. Ma è vero che dal tempo della Riforma essi hanno annodato relazioni numerose con i protestanti della Svizzera, dell'Inghilterra, della Germania e che essi oggi si riattaccano alla Chiesa riformata.... Figli del Dio che il sangue versato non riesce ad arrestare, i valdesi domandavano al cielo di benedire le loro armi e combattevano vigorosamente per difendersi. Il fucile di Janavel che riposa nel piccolo museo è un'arme da gigante, che ha dovuto abbattere legioni di nemici. Perché questo stupefacente capitano con un manipolo di diciassette eroi difese per molti giorni un villaggio di venticinque case contro l'esercito di Pianezza e quest'ultimo dovette mandare un esercito di diecimila uomini per vincere questa eroica resistenza. Tutti questi valdesi erano d'altra parte meravigliosi soldati. Induriti a tutte le fatiche ed a tutte le privazioni, abituati a mangiare correndo sulle cime delle montagne con l'arme sotto un braccio e la marmitta sotto un altro e a dormir sulla neve adraiandosi gli uni sugli altri per non morire di freddo, essi erano inoltre tiratori d'una precisione perfetta, tattici consumati sulle montagne di cui conoscevano ogni più recondito sentiero. Erano d'una forza fisica che permetteva loro di sradicare blocchi di roccia, veri quarti di montagna con i quali schiacciavano le legioni degli assalitori terrificando i superstiti. La rabbia di cui questi ultimi facevano prova quando con la forza del numero giungevano a catturare questi indomiti montanari, si misurava certo alle sofferenze che avevano dovuto sopportare. La signora Cruppi rievoca le lotte che seguirono la revoca dell'editto di Nantes, in cui duecento «invincibili» resistettero valorosamente alle truppe di Catinat, dopo il massacro di più di novemila valdesi. Una tregua sopravvenne e gli «invincibili» si rifugiarono a Ginevra; ma condotti dal loro capitano, il pastore Arnauld, lasciarono beato sto la nuova patria per ritornare nelle loro montagne. Oggi la calma regna profonda in quelle valli che furono un tempo così tumultuose. Ma non è la calma d'un paese morto che vive esclusivamente dei suoi ricordi. A Torre Pellice si lavora e ci si mescola alla vita generale italiana mentre di continuo pastori e missionari partono per andare a predicare il Vangelo fin nell'Africa lontana, portati da un senso di misticismo vivo. Nella valle non si sente la tristezza, ma una forza tutta umana e divina, indomabile come gli eroi antichi.

★ **Le idee della gioventù tedesca.** — I giovani francesi cominciano a sentire il bisogno di sapere quello che fa e quello che pensa la gioventù tedesca e la *Renaissance Contemporaine*, basandosi sopra un lavoro di Francesco Poncet, ricerca oggi quali sono le idee direttive dei giovani prussiani. La Germania è pur sempre una vasta macchina da guerra. Istruita dagli esempi della Prussia che fu il suo campo di esperienza, essa veglia per evitare che un fossato non separi l'esercito dalla nazione e conserva o modifica le sue istituzioni sociali secondo che esse paiano più o meno adatte a sviluppare lo spirito militare. Non vi è paese oggi i cui capi comprendano chiaramente quale solidarietà stretta unisca l'esercito e la nazione. La gioventù tedesca è perciò naturalmente militarista e nazionalista educata con una cultura intensiva di patriottismo nella scuola in cui la storia è una apologia sfrenata della Germania e con una disciplina militare estesa nelle officine, nelle industrie, nel commercio. Gli studenti universitari sono tutto ciò che vi possa essere di più conservatore, di più refrattario al dilettantismo, allo scetticismo e, si può dire, al pacifismo più discreto. I futuri professori, avvocati, ingegneri, impiegati, considerano il governo come un sole a cui domandare luce e calore e si rivolgono interamente a lui. Nel loro insieme essi non sono né alacri, né vivaci, né strettamente desiderosi di agire. Leggono poco, osservano poco, non cercano, non prevedono, ignorano. Studiare la gioventù prussiana non è diagnosticare un elemento innovatore, è comprendere una delle ragioni profonde che fanno sì che lo stato delle cose attuali possa e debba durare; è mostrare ai francesi che l'orizzonte è chiuso e che essi non debbono contare, almeno in un avvenire immediato, sul cammino dei tempi. La gioventù universitaria tedesca non viene sulle soglie per offrire il volto al vento dell'avvenire, ma volge le spalle all'esterno per curarsi soltanto di sostenere le forze che reggono il paese, così che lo stato militare s'appoggia su lei che è uno dei pilastri su cui meglio s'adagia l'edificio gerarchico. Si comprenderà meglio tutto questo ricordando che gli studenti tedeschi ed anche gli antichi studenti formano una casta, la prima dopo quella degli ufficiali ed anzi modellata su quella degli ufficiali; ricordando che il gusto dell'obbedienza, innato nel tedesco, gli fa ammirare sempre quel governo che ha reso la Germania prospera e grande, quel governo da cui si attendono posti ed impieghi. Lo studente tedesco, poi, non ha diritto di voto e s'interdice ogni propaganda politica, ogni adesione ad un partito qualunque. La gioventù tedesca non ha gioventù politica. Tutto le vien confiscato, e, uscendo dalla tutela universitaria, passa direttamente nei quadri civili e militari già fatti, adottando le opinioni imposte dal mestiere patriottico e governativo. Studiando gli studenti tedeschi nelle loro corporazioni aristocratiche e tradizionaliste e nelle altre società alle quali essi sono affigliati, il Poncet ha notato che l'influenza degli studenti non affigliati è pochissima, anzi non esiste affatto e che il novantanove per cento degli studenti ha idee totalmente opposte alla Francia. Soltanto i rarissimi intellettuali liberi di Monaco e di Berlino potrebbero avere ed hanno simpatie per la Francia, ma questi intellettuali confessano da loro di non avere nessuna importanza nella vita politica e sociale del loro paese. Gli intellettuali che hanno importanza in Germania sono i professori; ma essi sono sempre completamente devoti, nella loro maggioranza, al governo e contribuiscono a generare quell'imperialismo diffuso che si trova in tutta la parte della Germania che governerà domani tenendo sempre alto il rispetto della forza e della tradizione.

★ **I primi animali domestici.** — L'attitudine all'addomesticazione che hanno alcuni animali è stata naturalmente notata dall'uomo sin dai tempi più antichi. Ma quali sono stati i primi animali domestici? È possibile — risponde la *Revue Scientifique* — che la renna, la quale viveva nell'Europa centrale alla fine dell'epoca della pietra tagliata, sia stata più o meno domestica. Ma è del resto un animale abbastanza stupido ed i lapponi d'oggi non possono servirsene che grazie al concorso del cane. Il primo animale sicuramente addomesticato è stato il cane. Si sa che gli accumulamenti preistorici di macerie di cucina, specialmente frequenti nell'Europa del nord, son considerati come risalenti al principio dell'èra neolitica e della pietra polita. Ebbene, da molto tempo è stato notato che tutti gli ossi trovati in questi cumuli di conchiglie e di detriti diversi sono stati più o meno rosicati. Gli ossi di cane sono numerosissimi tra gli altri e si è riconosciuto sperimentalmente che il cane deve essere stato il solo roditore.... Durante tutto il periodo della pietra polita s'incontrano uniformemente ripartiti in tutte le stazioni numerosissimi cani, appartenenti ad una razza di taglia mediocre che ricorda molto i nostri cani da caccia: è il cane delle torbiere. Al principio dell'età del bronzo appaiono in Italia individui più grandi che sembrano annunziare l'apparizione d'una nuova razza. Finalmente al termine dell'età del bronzo appaiono i levrieri, i buldog le razze più fissate e notevoli.. Il cavallo è mal rappresentato nelle palafitte. Invece è abbondantissimo nell'epoca paleolitica e nell'età del bronzo. La sua addomesticazione s'è dovuta produr tardi nei nostri paesi perché tutte le parole impiegate per designarlo dai popoli occidentali derivano dal Sanscrito cioè a dire da una lingua dell'Asia centrale, regione

dove esistono anche oggi orde innumeri di cavalli selvaggi. L'addomesticazione del cavallo ha dovuto aver luogo nell'Asia centrale e l'animale addomesticato deve essere stato portato in Europa e nell'Estremo Oriente precisamente nell'età del bronzo. Il maiale sembra sia stato addomesticato al tempo della pietra polita. Il muflone delle palafitte discende verosimilmente dal muflone che non esiste oggi più altro che in Corsica ed in Sardegna, ma che un tempo abitava in molti altri luoghi. La sua addomesticazione è molto meno antica di quella del bue o del cavallo e le antiche pitture murali egiziane non lo effigiano mentre effigiano queste due ultime specie. Il montone delle palafitte ha discendenti appena modificati in certe razze svizzere attuali. Era di piccola statura, dalle gambe fini, dalle corna corte che ricordano quelle della capra. All'età del bronzo appare poi il *bos frontosus*, bue dalla testa allungata, dalla fronte piatta, dalle lunghe corna che sarebbe l'origine delle nostre razze bovine più addomesticate e perfezionate. Per sfortuna non si conosce il rapporto che intercede tra le diverse razze. Sono queste interessanti constatazioni cui è giunta la scienza, ma è da credere che le « ibridazioni » e le introduzioni da parte dell'uomo di elementi estranei abbiano esse complicato la genealogie....

★ **Una nemica dei filosofi.** — Tra le donne di spirito il cui nome è mescolato agli avvenimenti pubblici del regno di Luigi XV, la principessa di Robecq ha meritato una fama particolare a causa della campagna ch'ella condusse contro i filosofi. Anna Maurizia di Montmorency-Luxembourg aveva sposato a sedici anni il principe Luigi Alessandro di Montmorency-Robecq. Era stata una fanciulla seducente e corteggiata. Egli possedeva al più alto grado quella squisita urbanità e quella cortesia perfetta che furono il più bell'appannaggio della società nobile del secolo decimottavo. La giovane famiglia sembrava chiamata a godere ogni felicità; ma fu invece assai duramente colpita dalla morte di due figliuoli. Questa fu la causa d'un continuo e profondo rammarico e la principessa andò a cercare una consolazione alle sue pene domestiche e materne nella letteratura. Amava la letteratura e la lettura; aveva una biblioteca ben provvista; dopo il romanzo, il teatro la conquideva. Ma ella era ancora mondana, frequentava tutti i salotti e si divertiva in compagnia dei letterati. Fu così che ella si trovò a prender parte e partito nelle loro diatribe e a schierarsi contro i filosofi, come racconta C. Lostea nel *Correspondant*. Sulle prime la principessa di Robecq si dichiarò contro Crebillon in favore di Voltaire, che ebbe per lei una viva riconoscenza; ma mutò bentosto partito per porsi nelle file dei devoti. Ella protesse allora uno scrittore abbastanza volgare chiamato Palissot, che s'era introdotto nel gran mondo e aveva abilmente combattuto Gian Giacomo Rousseau protestando contro i suoi paradossi e prendendosela anche con Diderot. Il partito dei filosofi si turbò. Circolarono libelli anonimi in cui la principessa non fu risparmiata. Ella pensò di vendicarsi e incaricò della vendetta il suo Palissot, contentissimo dell'occasione offertagli di sfogare i suoi rancori. Avido del successo, fosse pur scandaloso, egli si sbrigò a scrivere un lavoro drammatico di cui la setta filosofica faceva le spese. M.me De Robecq lo stimolava, gli suggeriva dei motti di spirito, gli ricordava il motto di Voltaire a Rousseau dopo la sua diatribe contro il genere umano: « Il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage! ». Era un motto da utilizzare ed ella voleva lanciarlo, come lanciava l'idea d'una scena in cui un filosofo sarebbe stato sorpreso a frugar nelle tasche d'un suo collega nel nome della filosofia. Il 7 maggio 1760 la commedia *I filosofi* fu recitata al Teatro francese ed ebbe un grande successo perché il pubblico mostrò di comprendere tutti i sottintesi e le allusioni della satira. La trionfatrice fu la Robecq che, benché indisposta, s'era fatta portare a teatro. L'emozione però vinse la sua buona volontà. Dopo il primo atto dovettero riaccompagnarla a casa e porla a letto. Forse la gioia stava uccidendola. Il fatto sta che il 4 luglio 1760 ella rese l'anima a Dio, all'età di trentun anno. I parenti non la rimpiansero; ma il pubblico continuò a circondarla d'un'aureola gloriosa.

★ **Gli amici e i nemici del lusso.** — Il lusso — afferma la *Revue Hebdomadaire* in un suo articolo sulle metamorfosi del lusso — ha avuto sempre amici e nemici. Tra i nemici troviamo uomini diversissimi come Rousseau, Molière, Ruskin. Per Rousseau il lusso corrompe egualmente il ricco ed il povero, l'uno col possesso delle ricchezze, l'altro coll'invidia. Se non ci fosse tanto lusso, egli dice, non ci sarebbero, d'altra parte, tanti poveri. « Ci vogliono i liquori sulle nostre tavole ed ecco perché il contadino non beve che acqua! Occorre della cipria per le nostre parrucche ed ecco perché tante persone non hanno pane! » Per altri, invece, se non ci fosse lusso, ci sarebbero molti più poveri. In quanto a Molière egli prende in giro i gentiluomini che lasciano che le loro grandi maniche a ricami svolazzanti sfiorino e tastino le salse durante i conviti, e le scarpette minuscole e i nastri e tutte le altre cianciafruscole del lusso del suo tempo che rendeva gli uomini « simili a piccioni ». Per d'Aguesseau che approva gli editti suntuari di Luigi XIV e che si scaglia contro il lusso nelle sue *Mercuriali*, il lusso non è altro che una semplice e pericolosa malattia. Ed Emilio de Laveleye afferma che il lusso sostiene, sì, gli Stati; ma come la corda sostiene gl'impiccati... Un altro avversario del lusso, un avversario moderno, è proprio Ruskin, il quale denunzia « l'esecrabile fecondità del denaro », la ricchezza troppo grande e fastosa. « Il denaro — dice Ruskin — è esattamente ciò che un tempo erano i promontori rocciosi delle montagne sulle strade maestre d'un tempo. I baroni combattevano per conquistarli e i più forti e i più abili li conquistavano e allora dopo averli posti in pieno assetto di guerra costringevano i passanti a pagar loro una taglia. Il capitale oggi è quel che erano allora queste rocce.... Il milionario forza il passante povero a pagare un tributo al suo milione e costruisce con esso un'altra torre del suo castello d'argento.... » Ruskin non ammette che un lusso solo, quello dell'anima e del pensiero.... Nel secolo decimottavo Galiani, Hume, Filangieri, i fisiocratici, tengono invece pel lusso. Pur riprovando il lusso eccessivo, Hume stima che le epoche di intensa attività economica hanno favorito la virtù e la felicità. Anzi egli pretende che l'amor del guadagno e del lusso è demoralizzante e che « bisogna lasciare al sentimento della virtù e dell'onore il compito di regolare la sete dell'opulenza.... ». Tra amici ed avversari, è però certo che il lusso ha subito trasformazioni incredibili. Un tempo, presso i Romani, fu lusso soverchio e combattuto dalla legge Oppia, che le donne possedessero più di mezza oncia d'oro e portassero abiti di più d'un colore. Gli economisti citano una quantità di cose passate dal rango d'articoli di gran lusso a quello del lusso medio e poi diventati d'uso comunissimo, come il caffè, il vino, lo zucchero, le droghe. Ai tempi di Carlomagno tutta la biancheria d'un castello consisteva in due lenzuola, una tovaglia ed un fazzoletto. Nel secolo XV la moglie di Carlo VII era considerata assai per esser la sola dama di Francia che possedesse più di due camicie di lino !...

COMMENTI E FRAMMENTI

★ **Ancora « coincidenze ».**

Poiché l'articolo del Rabizzani *Coincidenze* (nel *Marzocco* del 31 agosto), col suo raffronto tra un [illegible] e una scena del Regnard, è entrato nel dominio della bibliografia critica in grazia alla lettera di R. Altrocchi *A proposito di « coincidenze »* (ultimo numero de' *Marzocco*), riferirò alcune parole che si leggono nel *Bullettino della Società Dantesca*, anno VIII (1900-1901), a piedi della pagina 284, in una noticina in corpo piccolo che accenna appunto all'aneddoto di Gianni Schicchi e ai graziosi particolari che di esso ci ha tramandato il cosiddetto Anonimo fiorentino.

« .... È forse superfluo far notare che, se la storia è vera nell'insieme, i particolari provengono certo da una novelletta, che fornì elementi anche ad opere letterarie, come il *Legatario* del Regnard ».

Non credo impossibile né difficile che altri avesse avvertito il riscontro Dante-Regnard anche prima del 1900, 1901. Nella nota del *Bullettino*, però, è detto pure come probabilmente stieno le cose: la fonte comune dell'Anonimo fiorentino e del Regnard è, in ultima analisi, una novelletta; ma c'è perfino luogo a sospettare che a Gianni Schicchi i suoi contemporanei (certo conoscendone i meriti) attribuissero un'impresa, che in tutto e per tutto apparteneva all'eroe della novelletta.

E. G. Parodi.

BIBLIOGRAFIE

Angelo Sichirollo, *Per la decorazione della Scuola*, Milano, Signorelli, 1913.

È un prezioso opuscolo che ha avuto l'onore della lode e della pubblica discussione da parte di uomini insigni, come Pasquale Villari. L'autore, che è uno dei più valenti direttori didattici di Milano, lo chiama modestamente « contributo alla propaganda del gusto »; ma è qualche cosa di meglio e di più. Vi è posto e in parte risolto con rara competenza il problema della diffusione del gusto artistico per mezzo della scuola elementare. Il 25 maggio 1913 l'*Associazione per la cultura artistica nazionale* inaugurava in Roma una mostra-concorso di materiale figurativo per la scuola: tavole murali, quadri scolastici, copertine di libri e di quaderni. È facile immaginare quale potente strumento di propaganda possa essere la suppellettile scolastica. La copertina di un quaderno può bastare a imprimere nell'occhio del fanciullo una immagine di beltà e nella sua mente il nome di un grande artista. All'incontro, fino ad oggi « le tavole murali, e specialmente i cosiddetti cartelloni raffiguranti scene della vita, sono quanto di meno artistico si possa immaginare »; così pure « è d'uopo tacere, per carità di patria, delle copertine dei quaderni.... ». La cosa, d'altra parte, non è facile; anche il tentativo di Antonio Rubino è, secondo il Sichirollo, giustamente fallito.

La mostra romana trascurava poi la vera e propria « decorazione della scuola popolare », da cui dovrebbe cominciare l'educazione del gusto. Non bastano la comodità e l'igiene; occorre anche la semplice bellezza. *La scuola, per essere educativa, deve essere anzitutto bella.* È una sentenza che mi piace e la cui attuazione comincia a non essere più un sogno. Infatti il Sichirollo, dopo avere esposto quanto di meglio in materia si è fatto nelle scuole straniere, dopo aver notato che in Italia si è fatto poco o nulla, dopo avere esaminato il poco che si è fatto e in particolare le tavole a colori di Edoardo Gioia, ci fa conoscere l'esito di un tentativo fatto nella scuola con le tavole di Carlo Larsson. Ora, se questo tentativo non è molto bene riuscito, perché i nostri fanciulli non sono i fanciulli scandinavi del Larsson: meglio riuscito è l'esperimento che il Sichirollo stesso ha fatto per due anni nella sua scuola di via Muscati a Milano. Il materiale è costituito da circa 1500 fra tricromie, fotografie e fotoincisioni grandi e piccole, raccolte in grandi album, varie di soggetto e di fattura, divise in quattro categorie: la natura, i paesi, i costumi; il Bel Paese; nella Vita, arte ed artisti. Il nostro Autore pensa che l'aula scolastica debba essere semplicissima, e che il materiale decorativo debba essere riservato ai corridoi e agli atrii, dove i ragazzi si raccolgono nel tempo del riposo e, d'inverno, della ricreazione. Questo materiale viene rinnovato quattro volte l'anno, e più spesso, se occorre; le cornici sono duecento, a un metro d'altezza, e sotto vi si affollano i ragazzi. « Bisogna vedere con quanta gioia, specialmente nei primi giorni, essi corrono di qua e di là per vedere, per tutto vedere, e come s'affollano e discutono dinanzi ai quadri che li hanno maggiormente colpiti! ». Gli insegnanti aiutano i commenti, forniscono spiegazioni e schiarimenti. Gli alunni stessi, nei loro componimenti, sono invitati a esprimere le loro preferenze e le loro opinioni. I saggi che il Sichirollo ne riporta, sono gustosissimi, e dimostrano il pieno successo dell'esperimento.

L'opuscolo del Sichirollo è adorno di un gran numero di incisioni che chiariscono e illustrano il testo. Credo che la sua lettura sia utilissima e necessaria a tutti coloro che amano l'arte

G. L.

Giulio Provenzal, *La missione politica dell'Italia nell'Africa mediterranea*. Roma, 1913.

Uno dei dubbi che sorsero nella mente di molti all'inizio della guerra per la Libia, e forse il più ragionevole e il più temibile, si era che l'improvviso inopinato entusiasmo con che il popolo italiano acclamò alla novella impresa della rinnovata Italia, dovesse — e non mancavan pur troppo esempi recenti e lontani di casi simili — ancor più improvvisamente decadere. Fino ad ora fortunatamente i fatti hanno provato il contrario ed è cagione di vero orgoglio accertare che non solo quel primo entusiasmo di popolo non ha subito di poi reazione alcuna di ostilità, o d'indifferenza, ma che a lato del fervore delle masse, fatto di sentimento e di fede, fino dal principio sorse e andò ogni dì più affermandosi e dando frutti, un fervore ancor più utile: quello delle classi più colte e degli individui maggiormente esperti di cose coloniali, intenso allo studio serio e proficuo dei grandi problemi della colonizzazione e della politica che la conquista della Libia recava con sé.

È nota a tutti l'opera alacre ed intelligente iniziata e condotta già bene innanzi dalla *Società per lo studio della Libia* con pubblicazioni e spedizioni che hanno dato i migliori frutti, ma, se si guardano i Bollettini bibliografici italiani di questi ultimi mesi, bisogna convenire che quasi tutti gl'intellettuali italiani si sono riuniti in una specie di associazione spirituale ancor più vasta, e che ognuno d'essi ha contribuito e continua a contribuire portando il leggendario granello alla grande impresa.

Un di questi granelli e non certo trascurabile, sebbene raccolto nella piccolissima mole di un breve opuscolo, reca ora Giulio Provenzal con uno studio intitolato *La missione politica dell'Italia nell'Africa mediterranea*, stampato nella Tipografia Editrice Nazionale di Roma, studio che viene a completare quanto già il Provenzal pubblicò or sono alcuni mesi nella *Nuova Antologia*, e che si distingue a prima vista dai molti altri del genere così per la personale esperienza che viene all'autore dalla sua lunga convivenza con gli arabi, come da un atteggiamento proprio del suo spirito a ricerche d'indole religiosa, dalle quali sa trarre conclusioni pratiche che meritano di esser discusse.

Chi più, chi meno, tutti coloro che si sono occupati della nostra conquista hanno messo in evidenza la importanza che il fattore religioso ebbe nella guerra e quella ancor maggiore che avrà nel definitivo assestamento della nostra vita coloniale; ma nessuno meglio del Provenzal l'ha valutata nelle sue cause e nei suoi effetti.

Secondo il Provenzal esiste tra la civiltà cristiana e la musulmana uno insanabile equivoco, dato dal fatto che le due religioni, forti rami entrambe dell'annoso tronco filosofico, politico e morale che è la religione mosaica, hanno ognuna sviluppato di questa quelle speciali energie che la diversità delle regioni nelle quali si sono affermate richiedeva. Il mondo greco-romano prestava al cristianesimo tutto il rituale pagano pervaso da quello spasmodico senso dell'amore universale che nel diritto romano e nell'arte greca doveva scovare la sostanza per la quale si nutre e giganteggia l'idea nuova della libertà, che parve a torto ai più un sogno nostalgico dell'antico stato di selvaggio individualismo; il mondo barbaro dell'Asia e dell'Africa, con la sua rude struttura venuta dal contrasto terribile col deserto e la steppa riceve invece con la filosofia ebraica dell'islamismo la spinta ad una nuova civiltà basata sulla fede e sulla forza: la forza è l'espressione della volontà di Dio che si manifesta nella vittoria. In certo qual modo l'islamismo è il sistema mosaico stesso nel quale, alla manifestazione della volontà divina affermantesi con la sapienza dei sacerdoti e i miracoli dei profeti, viene costituita la manifestazione con la vittoria delle armi e della forza, l'unica che permetta il proselitismo e la conquista del mondo alla fede. Perciò la religione cristiana doveva tendere ad unificare il sistema morale di popoli diversi che avevano raggiunto i fastigii più alti d'una raffinata civiltà e si adattò agli usi di questi popoli; l'islamismo doveva invece unificare gli usi di un mondo barbaro e portarlo alla civiltà ed affidò alla spada il compito d'imporre un nuovo codice. Di qui — riassumendo, o meglio spigolando qua e là nello scritto del Provenzal — di qui l'equivoco insanabile: due dottrine egualmente rispettabili, due forze equivalenti ma divergenti esaltate soltanto nella visione del proprio trionfo sugli immediati nemici, « si sono ignorate », e generaliz-

sando per presunzione, si sono credute reciprocamente superiori una all'altra senza avere i mezzi e le occasioni di valutarsi e di misurarsi.

Dall'analisi teorica di questo stato mentale delle due civiltà, il Provenzal passa allo studio pratico della nostra condotta politica in Libia, e non dubita di affermare che, lasciando da parte ogni desiderio di trasformare gli arabi in europei, e togliendo dalla loro coscienza ogni più lontana speranza di sopraffarci con la ribellione e col tradimento, noi possiamo creare nei conquistati e nei conquistatori « uno stato d'animo fatto a posta perchè la prosperità e la pace regnino in quelle regioni ».

Quel che promette il Provenzal non è poco, e, per quanto egli affermi che vi si può arrivare dimostrando « quella semplice affabilità che è tutta particolare del nostro popolo, senza cadere nelle affettate e declamatorie di fratellanza e di paterna protezione, e sapendosi tenere egualmente lontani dalla rude e arrogante affermazione della nostra padronanza », non ci convince perfettamente. Secondo noi il musulmano, appunto perchè la sua vita intellettuale e morale s'impernia sopra un principio unico, e assai differente dal nostro — la forza — noi non potremo essere in Libia sicuri, finchè egli non comprenderà che noi siamo invincibili.

Ottenuto questo, avrà ragione il Provenzal di consigliarci a sviluppare e migliorare la viabilità, ad adattare i porti ad un migliore commercio, a garantire la vita e gli averi degli abitanti, a curare la bonifica dei terreni e degli uomini, a sviluppare e consolidare la pubblica igiene, le scuole e la giustizia: fino ad allora però, il problema massimo della nostra colonia rimarrà ancora il militare.

Il Provenzal auspica « la svalutazione politica del Sultano di Costantinopoli », del Califfo: ma, mentre si può credere che, per ragioni di politica europea, possa farci ancor più comodo una Turchia forte che una Turchia distrutta, quelli che dovremmo esautorare e distruggere davvero senza indugio sono i califfi in trentaduesimo, il Senusso, per esempio, e tutti quei cari piccoli « capi arabi » che ci giurano fede oggi e domani ci prendono a fucilate....

Altro che politica benevola ed europea, per ora...

f. v. r.

GILBERTO SECRÉTANT, *Luigi Serena.* (Montebelluna 1° agosto 1855-Treviso 12 marzo 1911). Milano, Alfieri e Lacroix, MCMXIII, 8°, pp. 35.

In questo splendido opuscolo, dove nelle numerosissime e bellissime illustrazioni rivive, quanto è possibile, l'arte del pittore di Montebelluna, il Secrétant, che gli fu amico, traccia con garbo, con sicurezza e con affettuoso fervore il suo profilo d'artista e d'uomo, dalle prime speranze e dai primi trionfi al tramonto un poco sconsolato e deluso. Sulla copertina rivivono anche le sue sembianze, in un ritratto assai ben riuscito.

Il discorso del Secrétant fu pronunciato inaugurandosi la mostra « Luigi Serena » a Treviso, il 4 novembre 1912, e l'opuscolo è pubblicato per iniziativa del Comitato per le Esposizioni d'arte Trevigiana, col concorso dei Comuni di Treviso e Montebelluna, di altri enti e di molti privati.

Nella Mostra era raccolta quasi tutta la produzione del Serena, cosicchè il catalogo di essa, col quale l'opuscolo si chiude, è suppergiù il catalogo delle opere dell'artista. In conclusione, un bello e interessante opuscolo, e un degno omaggio alla memoria di un valent'uomo e di un brav'uomo.

E. G. P.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (24 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, ★ — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, IGN. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1912).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte) NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

FRANCESCO DA BARBERINO — *Un moralista del trecento*, G. S. GARGÀNO — *Il bibliofilo delle lettere marinaresche*, JACK LA BOLINA (21 settembre 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 15 numeri L. 3,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	*L.* **5.00**	*L.* 3.00	2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**. *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 41 — 12 Ottobre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Questo numero di *DIECI* pagine è messo in vendita al prezzo di cent. 20.

GIUSEPPE VERDI

Fu, ben mi ricordo, in uno degli ultimi giorni di ottobre del 1900. Il direttore del Conservatorio di musica di Parma, che era il Tebaldini, aveva pensato, d'accordo col Sindaco che era il Mariotti, di condurre a Busseto l'orchestra dell'Istituto a dare un concerto di musica verdiana, in onore del Maestro che aveva appena compiuto l'ottantasettesimo anno.

Arrivati un po' prima di mezzogiorno nella piccola città distesa tra lo Stirone e l'Ongina, s'era andati a fare una breve prova nel minuscolo teatro, poi, dopo desinato, ci s'era sbandati, chi per andare in un caffè a fare una partita alle carte, chi per andare a girare in campagna. Il Mariotti e il Tebaldini averan preso, in carrozza, la via di Sant'Agata. Io e alcuni miei compagni li seguimmo, a piedi, con la speranza di poter vedere almeno il giardino della villa del Verdi.

La giornata era bellissima e piena di dolcezza diffusa nell'aria. I pioppi allineati lungo l'Ongina eran tutti color d'oro e di rame rosso, sotto il mite tepido sole autunnale: e da una parte della strada, di là dalla siepe di spino, si stendevano quasi a perdita d'occhio i campi arati, pronti per la semina o già seminati, con gli olmi già quasi senza foglie e le viti slacciate e coricate: e dall'altra parte, sotto un argine basso, un rivolo d'acqua limpida si colorava d'argento, nel suo letto di ciottoli bianchi e di argilla.

Il cancello della villa, oltre il ponte di legno sul torrente (su le tavole le foglie cadute dai pioppi avevano fatto un morbido tappeto rosso oro) era aperto: entrammo.

A sinistra del breve viale che noi percorrevamo stava la villa, una costruzione non molto grande, bassa e di linee modestissime; a destra un piccolo parco (rivedo tanti tanti pioppi dorati, e tra i pioppi, lontano, un luccicare d'acqua sotto il sole: forse uno stagno). Tra la casa e la prima linea degli alberi del parco uno spiazzo coperto di ghiaia fine, rotto qua e là da aiuole fiorite di salvia sanguigna. Silenzio dappertutto.

Eravamo entrati in quattro o cinque. Girammo il fianco della casa e ci trovammo dinanzi a un cancello che chiudeva un cortiletto, a destra del quale alcuni scalini di pietra mettevano a una porta vetrata semiaperta. Dietro le sbarre del cancello due grossi cani bianco-gialli pareva stessero a osservare ogni nostro movimento.

Quando la porta a vetri si aperse del tutto e, nel vano, alto sulla scalinata, apparve il Verdi, vestito di un lungo soprabito nero, io ebbi l'impressione che ogni più piccolo rumore tutt'intorno si fosse d'un tratto spento: ben poche volte io avevo avuto sino allora, ben poche volte ho avuto dipoi, una uguale impressione di stupore religioso di tutte le cose.

Son sicuro, e potrei giurarlo, che in quel momento non pensai menomamente al perché quell'uomo era stato ed era, nel cuore di tutto un popolo, oggetto di venerazione, di amore, di entusiasmo e di orgoglio: potrei giurare che in quel momento non pensai né alle opere che egli aveva creato, né alla grandezza del suo genio creatore. E se ora ci ripenso rivedo, come allora, un bel vecchio con una maschia testa incorniciata dalla barba e dai capelli bianchi, un vecchio dalla persona piena di maestà, che lentamente scende da una scalinata, guarda un momento verso me che ho gli occhi fissi nei suoi, attraversa un cortiletto e scompare: e mi rivedo col cappello in mano, immobile.

Verdi era passato, dinanzi ai miei occhi attoniti, in silenzio; sí che nel mio animo rimane oggi il ricordo della sua figura, non quello della sua voce. Ma in quella sera, mentre da Sant'Agata ritornavo verso Busseto, io ebbi della voce di lui la divinazione. Doveva esser, certo, grave e pur dolce, una voce simile a quella con cui la grande e solenne e dolce e cara pianura della mia terra l'Emilia già tante volte mi aveva parlato, e sempre parlerà a chiunque saprà intenderla, dalla vetta dei suoi alberi frementi al vento e dalla distesa dei suoi prati fioriti di ranuncoli.

Son passati, da quel giorno, tredici anni (tredici lunghi anni di travaglio dello spirito, del cuore e della mente). Ma oggi ancora ho presente agli occhi la figura solenne augusta del vecchio Maestro. E mi accingo a discorrere della sua opera non solo con quel profondo interesse che io posso sentire per un uomo che fu un grande artista e un grande artista italiano, ma anche con quell'amore che posso sentire per un artista nato dove io nacqui, e nutrito spiritualmente dalla terra onde il mio spirito trasse il suo primo e fondamentale nutrimento.

Teatralità e libretti d'opera.

Il Verdi ebbe già mentre era in vita, ed ha avuto in questi ultimi anni, dopo morto, moltissimi biografi diligenti, coscienziosi, amorosi: la sua opera non ha ancora avuto un vero critico. So bene che ormai innumerevoli son coloro che di codesta opera hanno trattato e sui giornali e nei libri: ma la critica loro è stata tutta limitata — per quello almeno che ricordo io — a esaltare, di tutte l'opere del Verdi — poche eccettuate — alcuni caratteri, sulla evidenza ed importanza dei quali parrebbe ormai, né si saprebbe dire perché, non esser più permessa alcuna discussione. Per verità, neppure io penso si potrebbe tentare di negare della più parte delle opere del Verdi la *teatralità*, la *melodicità* e, per quel che riguarda specialmente le opere della così detta *prima maniera* (dal *Nabucco* al *Rigoletto*), la rispondenza del loro contenuto alla fremente vitalità nazionale del periodo storico in cui esse furono concepite. Può essere tuttavia utile — e a me pare anche doveroso — osservare e determinare in che precisamente consista codesta teatralità e qual giudizio si possa dare del suo valore, e quali siano le caratteristiche e quale la bellezza della melodicità, e se e come si possa affermare l'esistenza di un *contenuto*, per così dire, *patriottico*, della musica verdiana. Nell'opera di un grande artista, presa in blocco, v'è sempre una parte, più o meno grande, che conviene il più profondamente possibile far penetrare in noi (olio per la nostra lampada): v'è anche un'altra parte della quale, vista e stabilita l'inutilità o la qualità di pura materia ingombrante o dannosa, conviene il più possibile liberarci. Sta bene tenacemente amare per conseguire il primo di questi due scopi: sta anche bene francamente osare per conseguire il secondo.

Che le opere del Verdi sono teatrali lo dicon tutti: tanto è vero, dicono, che il pubblico dei teatri vi si è sempre interessato e ci si interessa tuttavia, e che anche oggi esse sanno trarlo ovunque all'entusiasmo. Un giudizio come questo, nel suo semplicismo, nella sua ingenuità, forse risponde bene al semplicismo, all'ingenuità della teatralità verdiana (Così, con questo qui, l'effetto è conseguito: dunque va bene). Ma non è un giudizio, è la semplice constatazione di un fatto il quale, a sua volta, ha un significato degno di considerazione.

Che cosa vuol dire *teatralità*?... E che cosa si vuol dire, quando di un'opera scritta per il teatro si dice che essa è o non è, è più o meno, *teatrale*? E quando si dice che il tale autore — poeta o musicista — ha o non ha *il senso del teatro*?...

Se si pensa che la maggiore o minore *teatralità* di un'opera poetica o musicale è sempre stata ed è tuttora giudicata in rapporto al maggiore o minore favore accordato dal pubblico dei teatri all'opera medesima, (e veramente noi non potremmo giudicare della *teatralità* di un'opera poetica o musicale da un punto di vista soggettivo, appunto perché ognuno di noi preso a sé non può sostituire ed equivalere, praticamente, una collettività) e se si pensa che il favore del pubblico dei teatri — nel quale favore è, dunque, implicito il giudizio di *teatralità* dell'opera veduta ed ascoltata — viene ancora accordato tanto ad una tragedia greca come l'*Edipo Re* e a un dramma come l'*Amleto* quanto, per esempio, a una *Morte Civile* e a una *Raffica*; tanto a una *Norma* e a un *Barbiere* quanto a una *Gioconda* o a una *Isabeau*; bisogna dunque ammettere che la *teatralità* è indipendente dal valore estetico dell'opera medesima: che l'attributo di *teatrale* non implica, per sé stesso solamente, un giudizio di valore assoluto.

La *teatralità* di un'opera poetica o musicale è dunque qualità, per così dire, estrinseca alla sostanza dell'opera medesima?... Può essere (si badi che la forma di questa risposta non infirma l'affermazione precedente). In quanto essa esiste come pura e semplice *teatralità*, vale a dire come pura e semplice rispondenza sufficiente alle esigenze del pubblico per il quale l'opera è stata scritta, è qualità in un certo senso estrinseca, non del tutto negativa (anche nelle oleografie che stanno alle pareti di certe case borghesi c'è qualcosa di vivo, perché rispondente alla mentalità, al gusto di esseri viventi), non priva di significato, ma di valore estetico passeggero, caduco, quasi nullo. In quanto invece esiste non per sé stessa, ma come conseguenza e risultato sintetico di intuizioni od esperienze di vita vissuta, sofferta, è qualità intrinseca, sostanziale. Ma in questo caso, ed ecco il punto più importante della questione, essa non risponde a nessuna esigenza di nessun pubblico, non è, dunque, teatralità: è semplicemente arte, cioè vita.

Ora, potrebbe parere inconciliabile l'entusiasmo del pubblico contemporaneo per l'*Edipo* e l'*Amleto* come, per esempio, per una *Gioconda* o per una *Isabeau*, ma si tratta di una inconciliabilità soltanto apparente. Quella *sufficiente rispondenza* alle esigenze del pubblico dei teatri (il quale è, come ognun sa, il più vario che si possa immaginare: ma per la massima parte è composto — almeno adesso — di borghesucci che hanno anche meno ingenuità chiaroveggente e sensitiva di quanta ne abbia il popolo, né hanno poi l'acuta comprensiva sensitività degli uomini di profonda cultura), quella *sufficiente rispondenza* alle esigenze del pubblico dei teatri, dico, che fa *teatrali* certe opere del nostro tempo, di poesia e di musica, del genere di quelle che ho citato, esiste anche nelle grandi opere d'arte. La differenza è soltanto che mentre da una parte si hanno opere che vivono — temporaneamente — perché sono teatrali, dall'altra parte vi hanno opere che sono teatrali perché sono — eternamente — vive.

Quando ben si è detto che le opere di Verdi son *teatrali* non si è ancor detto nulla, dunque, o si è detto troppo poco, riguardo al loro valore. Per scoprirne e determinarne il valore, l'averne riconosciuta la teatralità può essere tutt'al più un indizio, un punto di partenza.

I *libretti* musicati del Verdi sono, per la maggior parte, presenti alla memoria di noi tutti. Orbene: se noi escludiamo dalla massa di codesti libretti quello del *Falstaff*, e, prescindendo dalla forma poetica di ognuno dei rimanenti, ci limitiamo a tentar di coglierne e rilevarne i caratteri generali più importanti, siamo anzitutto colpiti dalla violenza con la quale gli argomenti sono stati trattati e, spesso, dalla violenza degli argomenti medesimi. (Dico violenza perché *tragicità* o *drammaticità* non esprimerebbero bene, secondo me, né il mio pensiero, né la vera essenza della cosa). Non solo si tratta quasi sempre di istorie fosche, sanguinose, tremende, che hanno per teatro corti piene di terrore e castelli pieni di agguati e prigioni e campi di battaglia e monasteri; ma anche gli eroi, gli attori di codeste istorie sono, o meglio appariscono, degli impulsivi, dei passionali, e, insomma, dei violenti, anche nella dolcezza.

E se nei libretti verdiani troviamo qua e là delle oasi di sentimentalità contenuta, sobria e piana, par quasi che esse esistano in omaggio a quella regola del *contrasto* alla quale, sin da 350 anni a. C., Aristotele aveva accennato, nel V° paragrafo dei suoi *Problemi musicali*, come a una delle più importanti da rispettare, nella composizione di un'opera scenica.

Rossini aveva dato al libretto una importanza secondariissima, tanto che aveva potuto dichiarare essergli possibile musicare anche la lista di una lavandaia: Bellini, profondissimo interprete — per quanto inconsapevole — della accorata sentimentalità che struggeva i cuori degli italiani suoi contemporanei, e il più puro lirico di tutto l'800 italiano, aveva chiesto alla poesia la dolcezza, dolcezza di affetti e di parole: o, qualora si trattasse di passioni tragiche, una compostezza per così dire classica; e se talvolta aveva chiesto ai suoi poeti il rifacimento di qualche scena di libretto, era sempre stato in nome della sua anima canora alla quale bisognava dar modo di espandersi liberamente.

Donizetti, con quella stessa mancanza di discernimento per la quale aveva messo, nelle sue opere, pezzi recanti sprazzi di bellezza, di genialità, accanto a pezzi totalmente privi di valore, aveva musicato roba di tutti i generi.

Verdi, salvo che per le primissime opere, volle trovare e scegliere da sé i soggetti dei libretti, e volle che i libretti fossero fatti a modo suo; e, si ponga mente a questo, dato che il dramma o il romanzo dal quale il libretto doveva essere tratto, non offrisse abbastanza di *situazioni* forti, impressionanti (teatrali, nel senso, ora possiamo dire, anche verdiano) si modificasse, si alterasse magari lo svolgimento dell'opera originale, ché in nome dell'*interesse scenico* ciò era ben fatto: e si svolgesse il dramma così che ogni personaggio avesse ad apparire tutto d'un pezzo, tutto d'un carattere e, direi, tutto d'un colore. Lo stile letterario, la forma, i versi?... Tutta roba di importanza secondaria, se pure del tutto trascurabile.

Situazioni infallibilmente impressionanti (patetiche, terribili, strazianti, e magari di quelle di cui si dice che sembrano impossibili; e non ne cito ad esempio, perché voi potete scegliere a piacer vostro in qualsiasi opera seria verdiana); personaggi tutti d'un carattere, d'un colore (e anche qui, prendete Manrico o Azucena, Don Carlo di Vargas o Leonora di Calatrava, Ernani o Rodolfo o Filippo II, Odabella o Amelia o Amneris, e perfino personaggi come lo Sparafucile del *Rigoletto* e il Padre guardiano della *Forza del Destino*), sono, a pensarci bene, gli elementi caratteristici del romanzo popolare, del dramma romantico popolare.

Il popolo (e ieri era come oggi, e sempre è stato come oggi) ama e desidera nel romanzo e nell'opera di teatro gli avvenimenti impreveduti, meravigliosi, fantastici, romanzeschi insomma; ma nelle persone, negli attori, ama, desidera, vuole, un estremo semplicismo. Che il romanzo (o l'opera di teatro) descriva, rappresenti, *faccia vedere* quanto più sia possibile di fatti strani e non mai veduti, e mostri forze in opposizione e in conflitto, e sia pieno di casi sorprendenti e impressionanti: ma che l'anima dei personaggi non solo si possa vedere tutta intera, ma che sia *una*, senza complicazioni e senza incertezze: e se un personaggio ha da commettere delle cattive azioni, sia e apparisca sempre un cattivo: e quello che è innamorato si mostri tale in ogni occasione e ad ogni momento, e via dicendo. Il popolo desidera e vuole che i personaggi del romanzo e gli attori dell'opera di teatro siano, insomma, tipi, stilizzazioni a modo suo, rispondenti, si capisce, alla sua mentalità) di sentimentali, di passionali di vario genere. E appunto in questo concetto semplicistico del romanzo e del dramma, in questo amore e bisogno di stilizzazione sta la ragione dell'enorme favore che oggi gode il cinematografo presso il popolo, e naturalmente anche presso la borghesia che è popolo peggiorato.

Orbene: se noi riflettiamo che tutti i libretti musicati dal Verdi rispondono ai due requisiti, dell'intreccio romanzesco di situazioni impressionanti e della stilizzazione — per così dire psicologica — dei personaggi, e se pensiamo che il Verdi li volle così non già per semplice ossequio a quella antica massima di sapienza teatrale che l'abate D'Aubignac aveva enunciato nel 1657 con le parole « Ne jamais travailler qu'en vue des spectateurs », ma perché egli stesso non poteva né avrebbe saputo concepire altrimenti l'opera teatrale (e della sua rigida onestà artistica fanno fede tutte, senza eccezione, le lettere di lui) noi possiamo ben dire che egli fu uno degli artisti più veramente popolareschi che mai siano esistiti, e possiamo ben comprendere e giustificare il trionfo che tutte le sue opere ottennero un tempo e i trionfi che molte ancora oggi ottengono. Verdi, nato dal popolo, cresciuto fra il popolo sino a tutta la adolescenza, rimasto sempre profondamente attaccato alla sua terra da un amore quasi filiale, quasi carnale, serbò sino alla morte un cuore ingenuo e nello stesso tempo generoso di popolano. (Ancora nel 1878, dopo l'*Aida*, scriveva: « Ma io non sono che un contadino tagliato giù alla buona »). Avendo a guida cotesto suo cuore, cotesta sua natura, cercò, volle, nei romanzi e nei drammi da musicare, l'azione tutta evidente, esterna (o per lo meno ciò che a lui sembrava azione — e sembra al popolo — ed è tale in un senso speciale o sino a un certo punto), l'azione agita da personaggi tipici, stilizzati (perfino *Macbeth* diventò nel libretto scritto per il Verdi dal Piave un personaggio tutto d'un carattere e d'un colore!). Il dramma per musica, *per la sua musica*, egli *lo vede:* anche lo sente, sì, ma attraverso la sua visione; e se rileggete le sue lettere, almeno quelle sin qui pubblicate (l'Epistolario completo non è ancora uscito) non trovate mai ch'egli discuta coi suoi librettisti intorno all'anima, all'intimità di un personaggio, e alle misteriose profonde ragioni della sua azione: ma trovate discussioni, suggerimenti, e più ancora imposizioni riguardanti l'azione che il personaggio agirà per se stessa, ciò che dovrà vedersi del personaggio e della sua azione: e quando egli si lagna, coi suoi poeti, di non trovare nella espressione poetica di una certa *situazione* la « *parola scenica* » e quando egli suggerisce o impone alcune di codeste « *parole sceniche* » (p. e. nella lettera al Ghislanzoni del 17 agosto 1870) egli chiede e suggerisce delle espressioni che non sono profondamente drammatiche nel senso di apparire necessarie e rivelatrici, ma sono soltanto o soprattutto verbalizzazioni sceniche, conseguenze verbali di una stilizzazione — in senso popolaresco — di personaggi e di situazioni sceniche.

Ora, se ciò che è rappresentazione di avvenimenti, romanzo o dramma o dramma musicale (per limitarci a discorrere di arte poetica e di arte musicale) dovesse valere soltanto in quanto rappresentazione, e in ragione della quantità degli avvenimenti rappresentati, noi dovremmo porre allo stesso livello, nel nostro giudizio di valore, un dramma di Shakespeare e un dramma, per esempio, di Sardou, un romanzo come quello del Manzoni o come uno di quelli del Balzac e un romanzo, per esempio, come il *Guerino detto il Meschino* o come la *Storia del brigante Stefano Pelloni*. (Il popolo che in apparenza giudica così, in realtà giudica così sino a un certo punto: e in ogni modo anch'esso dalle vere opere di arte — ricche cioè di umanità profonda — trae per la sua lampada certo olio di cui nella letteratura e nel romanzo popolaresco non v'ha quasi traccia. Di coteste cose il popolo non s'accorge, ma non importa).

Se noi non possiamo giudicare di uguale valore un dramma shakespeariano e un dramma di Sardou è, evidentemente, perché il valore estetico di un dramma è oltre la cosa rappresentata: è infatti nella umanità, nella vita interiore di cui l'azione rappresentata, apparente, non può essere altro che la parte esteriorizzabile. È in quella umanità che non permette alcuna stilizzazione di determinati sentimenti unici e distinti, che non può obbedire a nessuna legge o norma di teatralità, e la cui espressione è al disopra di qualsiasi *parola scenica*: in quella umanità che non è né popolaresca, né borghese, né aristocratica perché, sebbene diversa e mutevole da uomo a uomo, è, nella sua essenza, universale, ed annulla in sé ogni distinzione o classificazione.

Ed è questa umanità profonda che spiega e giustifica l'eternità di opere quali sono certe tragedie greche, certi drammi di Shakespeare, certi grandi poemi e romanzi e opere musicali; ed è il difetto di una tale umanità — di assenza non si può parlare — che spiega e giustifica la caducità dell'arte popolaresca, la quale — come appunto una parte considerevole dell'arte di Giuseppe Verdi — è uno specchio che il popolo, attraverso il genio di un artista suo contemporaneo e suo simile, costruisce per vederci riflesse e illuminate e personificate le sue nostalgie di eroismo, di sentimentalità, di passionalità: ma è uno specchio che il più delle volte s'infrange o si spegne con la vita e con gli occhi di chi lo costrusse per mirarvisi dentro.

Spiriti e forma della melodia verdiana.

Che il concetto verdiano del melodramma, dell'opera in musica, fosse quale ora io l'ho esposto, risulta dagli argomenti delle opere verdiane e dal loro svolgimento, e poi dalle dichiarazioni sparse qua e là nelle lettere del Maestro. Ma più ancora potrà risultare dall'esame della espressione musicale dei libretti, espressione che, d'altra parte, è degna di essere studiata e analizzata in quanto che essa rivela certi lati non soltanto teatrali della personalità artistica del Verdi che giova conoscere e considerare per la valutazione dell'opera in generale.

Anche il melodramma verdiano, come quello antecedente e come, in fin dei conti e malgrado le apparenze, tutto il melodramma italiano, e quasi tutto quello straniero postverdiano, è composto nelle due forme alternate del *recitativo* e dell'*aria* (aria = cantabile, romanza, cabaletta, coro, pezzo concertato, e simili).

Anche nel melodramma verdiano, come in quello precedente e in quello successivo, il recitativo ha, pur nella intenzione del musicista, una importanza, non trascurata e trascurabile, ma secondaria. Esso, che accompagna i momenti di movimento scenico e di spiegazione delle situazioni drammatiche, dovrebbe ragionevolmente avere una importanza grandissima, una espressione intensa: ma data la forma del melodramma, che è, in fondo, rappresentazione di momenti lirici conseguenti ma nello stesso tempo esistenti per sé stessi, esso non serve che ad isolare, pur collegandoli, tali momenti di effusione poetica e musicale: li isola in quanto che la materia musicale ond'esso vien formato è molto meno importante e più scarsa di quella onde vengon formate le arie: li collega in quanto che non viene soltanto parlato, ma riceve una intonazione musicale determinata.

Ma il recitativo verdiano ha, nondimeno, un carattere tutto suo, che lo rende degno di speciale considerazione. A differenza del recitativo spontiniano, che è altrettanto freddo, quasi marmoreo, quanto è solenne e magniloquente, e di quello rossiniano, che è agile, spigliato, ma spesso del tutto insignificante, il recitativo verdiano è pieno di forza rude, maschia, e volontaria, di una forza che non si trova mai neppure nel recitativo belliniano, che pure è quasi sempre più *bello* e più profondamente toccante.

Aprite una qualsiasi delle opere del Verdi, dal *Nabucco* all'*Aida*, e osservatene i recitativi (nell'*Otello* e nel *Falstaff* il recitativo

popolo di Roma e passava di dimostrazioni in dimostrazioni; ma l'illusione fu breve. Verdi intanto aveva lasciato l'Italia e i successi di Londra e di Parigi non gli avevano, però, fatto dimenticare la patria, come sappiamo dalle sue lettere. Così appena la notizia del trionfo della Repubblica Romana gli giunse, eccolo volare a Roma e mettersi a disposizione dell'impresa del teatro Argentina per scrivere un'opera nuova « a contenuto patriottico ». Cammarano in otto giorni improvvisa il libretto, *La Battaglia di Legnano* e Verdi in tre settimane la musica. Alla fine del gennaio 1849 l'opera va in scena e Verdi è proclamato « Maestro della Repubblica Romana ». Ma dopo la restaurazione pontificia la censura di Pio IX diventa più che mai cieca e sarebbe interessante una statistica di lavori proibiti o stupidamente mutilati « per ragioni di pubblica sicurezza ». Una volta si sospende la *Traviata* perché il pubblico fa una dimostrazione al dottore quando dice: « La tisi non le accorda che poche ore ». Si tratta naturalmente per il pubblico di tisi... politica. Un'altra volta si proibisce la *Norma* come opera rivoluzionaria, perché al terzo atto quando il coro canta: « Tronchi i rami e recisi gli artigli, abbattuta ecco l'aquila al suol », il pubblico canta: « Son del Papa le schiere cadute; abbattuta la tiara ecco al suol! ». Siccome nella *Lucrezia Borgia* all'aria: « Non sempre chiusa ai popoli, fu la fatal laguna », il pubblico improvvisò una dimostrazione, il censore impose questo mutamento geniale: « Non sempre fra le nuvole s'asconderà la luna! ». Quando Verdi dette il *Trovatore* il poeta Cammarano era già morto e il maestro dovette da sé riaccomodare tutte le strofe tagliate dalla censura e non poca fatica dovette sostenere e non poche notabilità mettere in moto per salvare il famoso *miserere* che la censura voleva togliere perché urtata da quel misto di sacro e di profano. *Il Ballo in Maschera* era stato destinato per il San Carlo di Napoli, ma intervenne la censura borbonica che pretendeva mutamenti tanto grotteschi che il Verdi ritirò il copione. Si sarebbe forse piegato più tardi se una lettera del Iacovacci non gli avesse promesso di far passare all'appello di Roma l'opera incriminata. La censura pontificia permetteva sostanzialmente il soggetto, ma chiedeva anch'essa cose importanti: il mutamento del titolo, il mutamento del protagonista da Gustavo III di Svezia in un governatore di uno stato americano, il trasporto della scena fuori di Europa, l'addolcimento di qualche « scena forte », e la sostituzione di molte frasi sospette! Malgrado il lavoro di epurazione, la censura ritoccò parecchie frasi. La censura non volle sentire parlare di « freni immortali », non volle di mezzo il Signore Iddio, non volle sentire i nomi di « patria », di « Satana »; non volle vedere né pugnali, né congiurati. E Verdi, che forse dopo le furie devastatrici della censura borbonica, diventa più indulgente con quella pontificia, consiglia la prudenza e la pazienza al suo poeta e a se stesso...

★ **Verdi in tribunale.** — Giuseppe Verdi si trovò molto spesso costretto a portare la sua persona e l'opera sua nelle aule giudiziarie, per farsi rendere giustizia dai Tribunali contro gli impresari trafugatori o raffazzonatori delle sue musiche, o contro gli impresari più semplicemente di poca parola. Alcune delle azioni giudiziarie del Verdi sono rievocate da Giorgio Barini nell'ultimo fascicolo della *Nuova Antologia*, sulla base di lettere tolte dai già famosi copialettere verdiani. Un'azione giudiziaria interessante fu quella, ad esempio, che Giuseppe Verdi intentò contro il Calzado per impedire che al Teatro Italiano di Parigi si eseguisse il suo *Rigoletto*. Si avvicinava la fine del 1856 e l'impresa, che aveva fatto eccellenti affari con altre opere del maestro italiano, intendeva porre in iscena anche il suo *Rigoletto* e l'intervento del Verdi aveva un doppio scopo: assicurare l'esito artistico della sua musica ed evitare uno di quegli atti di pirateria che allora erano consueti ovunque mancavano apposite disposizioni intese a salvaguardare la proprietà artistica e letteraria. Si rappresentavano opere musicali e drammatiche rimesse su senza scrupoli, in barba ad autori ed editori, massacrando con esecuzioni dozzinali le opere d'arte più degne di rispettosa cura. Quando si seppe dei dissensi fra il Verdi e il Calzado e che il maestro invocava l'intervento dei tribunali, ne nacque un putiferio. Il Calzado levava alte strida affermando che il Verdi voleva la sua rovina; faceva o lasciava correr la voce che il maestro l'aveva obbligato a scritturare cantanti che gli costavano tesori, quali una Piccolomini, un Mario, un Corsi. Dalla *Gazzetta Musicale* di Milano la cosa fu però subito smentita per quanto riguardava i sacrifici pecuniari cui il Calzado diceva di essersi imbarcato. Lo stesso giornale metteva le cose a posto per ciò che riguardava le giuste pretese del Verdi; ma, per quanto la ragione fosse dalla parte del maestro, il Calzado preferì non pagar niente e metter su il *Rigoletto* nel modo che parve a lui e il Verdi ebbe contraria la sentenza del tribunale. Si appellò e in pari tempo intervenne altra azione intentata, dal suo esilio, da Victor Hugo, il quale voleva vietare al Calzado di rappresentare il *Rigoletto*, perché non autorizzato rifacimento del suo dramma *Le roi s'amuse*. Sosteneva le ragioni di Victor Hugo l'illustre avvocato Crémieux di cui è nota la buona amicizia con i più eletti artisti del periodo romantico. Egli attaccava vivacemente il principio della reciprocanza in fatto di pirateria artistico letteraria assolutamente indegno di una nazione civile. Giuseppe Verdi ci rimise le spese e *Rigoletto* e *Traviata* furono eseguiti al Teatro Italiano quando e quanto piacque al Calzado che fece affari d'oro, anche perché la Piccolomini fu una « Violetta » straordinaria. A Parigi il Verdi ebbe anche il noto e aggrovigliato processo con l'Escudier. Ma se in quelle occasioni il Verdi si era messo in una condizione difficile, perché, disgraziatamente per lui e per l'arte, la legge non era dalla sua e d'altra parte sembra che egli stesso avesse qualche concetto non giusto circa il diritto che potesse spettare all'autore nel disporre di un medesimo spartito se col libretto in una o in altra lingua; in altra occasione la ragione e la legge furono in suo favore e l'altrui azione giudiziaria si spuntò, dissolvendosi, di fronte al suo buon diritto. Questo avvenne a breve distanza dai processi parigini, allorché si trattò di porre in scena a Napoli un'opera nuova del Verdi, *Una vendetta in domino*, che doveva poi tramutarsi in *Un ballo in maschera*. Le noie giudiziarie e non giudiziarie che il Verdi dové subire per i suoi contratti con Napoli furono tali e tante da formare un intricatissimo capitolo della storia delle opere verdiane. Qui basti dire che burocrazia e censura si unirono anch'esse a causare al Verdi la necessità di indulgere ad una infinita serie di discussioni, di rescissioni, di diatribe, di atti giudiziari, serie che finì, per fortuna, col trionfo del buon diritto del maestro.

★ **Giuseppe Verdi e il suo fattore.** — Fedele Romani pubblicava in un numero del *Marzocco* del 1909 cinque interessantissime lettere di Verdi al suo fattore. Da queste lettere si rileva, come diceva il Romani, che il fattore il quale pare agisse un po' troppo di sua testa, spesso faceva perdere la pazienza al Verdi pure in mezzo alla gloria dei suoi trionfi. È curioso il vedere come in mezzo agli alti pensieri dell'arte sua e all'apoteosi del suo genio, Verdi riuscisse a volger la mente alle minuzie delle occupazioni campestri. Mentre organizzava e dirigeva il *Don Carlos* a Parigi, che andò in scena l'11 marzo 1867, scriveva al suo fattore ed entrava con lui nei più minuti particolari dei suoi affari. Che bella e santa arte che non allontana dalla vita, ma insegna in tutto « ad andare intesi e a non tirare soltanto la propria corda! ». Oggi — commentava il Romani — non appena un misero raccoglitore di note è arrivato a mettere insieme una tisica mazurka cambia la foggia del vestire, si compone un viso truculento, si fa una maschera alla Beethoven. Chi può parlare con lui delle misere cose della vita? Egli vive in un mondo che non è il nostro e non si degna di abbassare lo sguardo su questa misera aiuola. Nelle lettere del Verdi, invece, non appare per nulla l'artista. Esse sono scritte dal vigile proprietario tutto assorbito nel genere dei suoi campi e delle sue rendite. « Voi mi dite — rimprovera al fattore — che le spese ammontano a lire 518.06, le esigenze a lire 276; ma per Dio ditemi in che cosa e come avete fatto le spese e come e perché avete esatto lire 276.... ». Quando dava gli ordini era preciso. Volendo costruire un *berceau* per coprire il giuoco delle boccie, accompagna le tre minute indicazioni con tre disegni. Per far ricostruire delle « canale », dopo aver ben bene rimproverato il fattore per la rottura di quelle antecedenti attribuendola « ad una delle tante negligenze di chi faceva e presiedeva ai lavori », comanda che siano fatte in latta e non in lamiera. « Che la latta sia robusta. Che la sagoma sia eguale a quella che è attualmente. Che l'interno sia dipinto a due mani e con olio cotto o con bitume o con pece navale. Il di fuori con semplice olio con sopra la sabbia per poter dare il colore del muro.... ». Quanti rimproveri al fattore! « Voi non saprete mai dunque né comandare né ubbidire... è tempo che finiscano tutti questi disordini e voglio assolutamente che finiscano! ». Pare che il fattore avesse fatto agire una macchina che il Verdi aveva dato ordine di non toccare fino al suo ritorno. « L'amministrazione va male, ognuno tira alla sua corda! », grida il maestro. Ma i rimproveri non sono solamente pel fattore. « Ripeterete al giardiniere quello che ho detto a lui. Il giardino chiuso: nessuno deve entrare né quei di casa dovranno sortire ad eccezione del cocchiere pel poco tempo onde muovere i cavalli. Se qualcuno sortisse, egli deve star fuori per sempre! ». Come si vede, il padrone non scherzava e portava nella direzione degli affari la stessa sicura conoscenza, la stessa fermezza di volontà che nello scrivere un'opera e nel dirigere un'orchestra. In quanto al fattore, egli avrà continuato... a fare il fattore.

★ **Wagner e la « Nona Sinfonia ».** — Nel 1846 a Dresda Riccardo Wagner dovette preparare una esecuzione della « Nona Sinfonia » di Beethoven. Ogni anno a Dresda nella cappella Reale si doveva compiere una grande esecuzione musicale la domenica delle Palme e quell'anno la direzione era toccata al Wagner invece che all'altro capo d'orchestra Reissiger. La « Nona Sinfonia » aveva naturalmente un grande fascino per il Maestro, tanto più che quest'opera era quasi totalmente sconosciuta a Dresda ed anzi molti anni prima non aveva ottenuto alcun successo quando era stata eseguita in un concerto di carità sotto la direzione del Reissiger. Eseguir bene la « Nona Sinfonia » diventava adunque per Wagner, a sua stessa confessione, un affare d'onore alla cui riuscita egli impiegò tutte le sue forze. Innanzi tutto pensò alle spese e si fece dare un prestito dalla Società di Concerti di Lipsia. « Quale emozione per me — egli scrive — quando per la prima volta dopo gli anni lontani della mia gioventù in cui io passavo le mie notti a ricopiare questo spartito queste pagine misteriose che mi avevano un tempo immerso in un'estasi così mistica, mi caddero di nuovo sotto gli occhi ed io potei studiarle fin nel più minimo dettaglio. Come nel torbido periodo di Parigi l'audizione d'una ripetizione dei tre primi tempi eseguiti dall'incomparabile orchestra del Conservatorio mi aveva rimesso per miracolo, dopo tanti anni di vaneggiamenti diversi, a contatto diretto con la mia prima giovinezza e come per una forza magica, aveva fatto un'impressione feconda sull'orientazione nuova dei miei sforzi, così quegli echi lontani elevarono di nuovo la loro voce possente nella mia anima quando rividi per la prima volta ciò che non era restato per me altro che una visione mistica di quei tempi lontani. Di poi ero passato per molti avvenimenti che si erano risolti nel mio cuore in un punto interrogativo disperato al mio destino e al mio avvenire. Ciò che non osavo confessarmi, era la mancanza assoluta di consistenza della mia vita di uomo e di artista, in una carriera in cui dovevo riconoscermi ancora straniero e senza uscita. In presenza di questa sinfonia quella disperazione che cercavo di nascondere ai miei amici si trasformò in entusiasmo. È impossibile che mai opera d'un maestro abbia stretto l'anima di un discepolo con una potenza più portentosa di quella che strinse l'anima mia al primo tempo di questa sinfonia. Chiunque mi avesse trovato mentre percorrevo lo spartito per penetrarne i mezzi di esecuzione e avesse sorpreso i miei singhiozzi e le mie esclamazioni si sarebbe domandato se erano veramente quelle le attitudini degne di un maestro di cappella della Corte Sassone. Per fortuna in quella occasione i delegati dell'orchestra e il loro degno primo direttore mi risparmiarono la loro visita... ». Wagner stesso racconta come fece per preparare il pubblico a penetrar meglio lo spirito e la bellezza della « Nona Sinfonia ». Schizzò in forma di programma una introduzione capace di far comprendere l'opera e di influire sulla sensibilità degli ascoltatori come sul loro giudizio critico. Per questo programma si servì di alcuni passi del *Faust* di Goethe e il programma fu accolto con favore non soltanto a Dresda, ma dopo in altre città. Non contento di questo, Wagner sotto il velo dell'anonimo si servì di un giornale di Dresda per cercare di risollevare le fortune della « Sinfonia » che era stata tanto discreditata. È inutile dire che i suoi sforzi riuscirono non soltanto da questo lato esteriori, ma anche nella esecuzione artistica piena e perfetta del capolavoro di Beethoven. All'indomani della prima audizione l'entusiasmo fu tanto che anche alcuni nemici ed antagonisti del maestro accorsero a tributargli gli omaggi del loro entusiasmo e della loro più aperta amicizia. Il pubblico di Dresda riempì la sala come non aveva mai fatto prima e il successo superò ogni aspettativa del maestro, il quale confessava che in quella circostanza era riuscito a comprendere di possedere la forza di condurre a buon porto tutto ciò che voleva seriamente.

★ **Wagner rivoluzionario.** — Negli ultimi giorni del dicembre 1849 Wagner si preparava a recarsi a Parigi, ma scriveva a Teodoro Uhling che egli non avrebbe voluto rinunziare a nessun elemento e a nessun atteggiamento della sua personalità. Voleva essere sé stesso, non pensava affatto a diventare un altro, a prendere la pelle di un parigino per conquistar Parigi, come egli stesso si esprimeva. Il suo programma era questo: rimanere quello che era, mostrare ai parigini quello che voleva e poteva produrre, farsi comprendere ed essere compreso nella sua libera e piena essenza. « Se io soccombo, ebbene la disfatta sarà più onorevole di un trionfo nella direzione opposta; anche con una vittoria personale, io servo in tutti i casi, la causa ». In quanto ai denari, Wagner supponeva facilmente che si sarebbe trovato presto in bisogno, ma sperava di ricevere aiuto nientemeno che dalla Repubblica Sociale che secondo lui presto o tardi doveva inevitabilmente essere stabilita in Francia. Wagner aveva visioni rivoluzionarie in politica come in arte, e in questo tempo la rivoluzione gli sembrava necessaria appunto per creare la vera opera d'arte e servire, come diceva, la sua causa. « La vera opera d'arte — egli scriveva — non può essere creata adesso, si può preparare, sì, con mezzi rivoluzionari, distruggendo, abbattendo tutto quanto merita di essere distrutto e abbattuto. È la nostra missione e noi non saremo i primi artisti veramente creatori. In queste uniche direzioni io comprendo la mia attività imminente a Parigi. Se anche potrò scrivere e far rappresentare un'opera essa sarà un segno della rivoluzione, un segno affermativo della distruzione. Solo la distruzione è necessaria attualmente, modificare non potrebbe essere che un capriccio ». Per aiutare la sua opera rivoluzionaria ed esporre le sue idee intorno all'arte dell'avvenire, Wagner cercava un giornale in cui poter scrivere articoli ed aforismi. « Vorrei che si pubblicasse un giornale — diceva — una volta la settimana o due o tre volte ogni quindicina. Un tale periodico dovrebbe contenere in ogni numero una piena scarica di cannoni da mandare contro ogni torre cadente. Abbattuta una torre se ne attaccherà un'altra. Sarebbe nobile ed utile e se mi trovassi in Germania potrei occuparmene io, cosa che potrei fare egualmente anche stando fuori. Ma se si vuol lanciare il giornale, mi raccomando che non somigli alla *Gazzetta Musicale*, bisogna concepire l'impresa da un punto di vista più generale: *l'arte e la vita* e non secondo la loro esteriorità, ma secondo il loro fondo intimo, la loro essenza... ». Alcuni periodici chiedevano allora la collaborazione di Wagner, per esempio un giornale di Stuttgart. A quest'ultimo Wagner prometteva di mandare qualche cosa, ma si lamentava che anche in esso vi fosse troppa politica, troppe cose commerciali, troppo patriottismo tedesco e ed altre sciocchezze che ci sono troppo famigliari »; tuttavia egli prometteva fin da allora un articolo sul Genio. Le traverse che Wagner dovette affrontare e sopportare a Parigi sono troppo note e dalle sue memorie e dal suo epistolario perché oggi vi sia ancora da sapere come tramontassero gli ideali rivoluzionari del grande Maestro. Ci fu una grande rivoluzione intorno a lui. La sua musica stessa fu assai rivoluzionaria. Ma in certi momenti, affamato e in cerca continuamente di danaro, egli dovette certo pensare che la rivoluzione non aveva preso di mira altro che lui e non si attuava altro che nella sua vita economica.

★ **Riccardo Wagner a Siena.** — Nella Torre Fiorentina, la villa dei baroni Sergardi Biringucci, a circa tre chilometri da Siena e precisamente sulla via che da Siena conduce a Firenze, dimorò nel 1880 Riccardo Wagner accompagnato da Liszt e dalla sua Cosima. Il soggiorno di Wagner a Siena fu rievocato or è qualche anno da *Musica e Musicisti*. Nel tempo in cui fu a Siena, Wagner strumentava il *Parsifal*, anzi nella primavera del 1880 aveva strumentato il primo atto e nell'autunno strumentò il secondo tra il soggiorno a Torre Fiorentina e a Villa d'Angri. A Torre Fiorentina Riccardo Wagner occupò una delle camere più modeste. Accanto a lui la figlia Eva vigilava nel dormiveglia l'ampia camera parata di damasco rosso il cui letto accolse il venerando pontefice Pio VII, che aveva esulato dall'Urbe assalita dalle furie del Direttorio. La vita di Wagner nella villa dei baroni Sergardi trascorse tranquilla tra le gite quasi quotidiane in città, le riunioni alla tavola sontuosa, dove alla birra si preferiva il vino di Chianti. Così fa fede un vecchio cuoco, Giovanni Jacopi, che fu al servizio della famiglia Wagner quando questa soggiornò a Siena. Il buon uomo, che non ricorda affatto la data della venuta del Maestro in Toscana, ricorda invece con commozione quando, nel cuor della notte, Eva, la figlia dell'uomo illustre, scendeva leggera e rapida alla camera sua e poi, dopo un colpetto discreto alla porta, gli gridava: « Giovanni, alzatevi, preparate un cordiale. Papà sta male! Presto! ». Riccardo Wagner prediligeva molto il giardino della villa che occupava, indugiando molto spesso sotto gli oleandri in piena fioritura sino a tarda ora e pur anco nelle notti insonni. Nei pomeriggi lenti e gravi egli passava ore intiere sulla terrazza dal lato sinistro del palazzo all'ombra della torre e dei cipressi che la circondano. Dal colle della villa patrizia, egli così poté vedere sotto di sé immobile e tranquilla, *l'urbe turrita* e i suoi occhi cerulei, pari come cristalli di rocca poterono spaziare irrequieti per le campagne sino ai monti e il suo cuore poté imbeversi di tutta la poesia senese. Ma ormai il suo cuore era ammalato e consunto...

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE LIVI, *gerente-responsabile*

mostra un maggiore studio di espressione dell'interiorità dei personaggi, ma non ha sempre la caratteristica energia che aveva nelle opere precedenti). Non sono mai molto ricchi di disegno, anzi sono spesso poveri, e sono angolosi e talvolta assolutamente monolineari: intere frasi, interi periodi verbali martellati sopra una unica nota ribattuta (nessuno ve n'è da potersi paragonare, per ricchezza di snodature melodiche, a certi stupendi recitativi della *Norma* e della *Sonnambula* e dei *Puritani*): e gli accordi che li generarono e li reggono sono pochi e riducibili a poche formule di cadenze *perfette, sospese, rotte*. Ma appunto in quella loro durezza, angolosità, elementarità lineare, in quella loro insistenza ossessionante sopra una sola nota, essi esprimono una forza virile e rude che impone l'ammirazione o, per lo meno, l'attenzione. È la forza rude di chi parla non per voler dire cose profonde (non perché di cose profonde non ne possa proprio dire, ma perché non se quali potrebbero esser tali; e se ne dice non se ne accorge); è la forza con cui si esprimono, come essi dicono, « senza far complimenti », gli uomini rudi e semplici del popolo; ed è una forza così diritta, così inflessibile, così cieca, che non sa piegarsi neppure al dubbio. Molte volte si trovano, infatti, nel recitativo verdiano, frasi interrogative concluse sopra un accordo perfetto statico.

Che un recitativo così fatto indichi un estremo semplicismo di intuizione musicale drammatica parmi indiscutibile: ma una riprova anche più convincente di cotesto semplicismo ci viene offerta dalla maggior parte delle melodie verdiane, e anche da quei brani puramente orchestrali che, posti sul principio di un'aria, o intercalati in un'aria o in un recitativo come illustrazioni della *situazione*, non possono considerarsi quali puri e semplici accompagnamenti ritmici

Che il Verdi abbia mai considerato le *situazioni* di un dramma soltanto come pretesti per collocare una melodia, un cantabile, non possiamo dire: mentre possiamo dirlo benissimo del Rossini (che tante e tante volte poté trasportare una melodia già bell'e svolta da un'opera a un'altra, e senza inconvenienti) e potremmo anche dirlo, in un certo senso, del Bellini; questi due artisti avendo vissuto in uno stato lirico ugualmente continuo e ugualmente radicato in un senso della vita personale e, benché diversissimo, altrettanto profondo e per sé stesso atto alla generazione di espressioni artistiche.

Ma se la melodia verdiana non sgorga mai dall'intimo del musicista senza lo stimolo della situazione scenica, neppure essa riesce a trarre dallo svolgimento della situazione medesima una ricchezza, varietà, sinuosità di figurazioni che la facciano apparire veramente profonda, densa di umanità, e, in una parola, *vivente* (in alcuni casi, riducibili a uno, riesce a tanto: ne discorreremo poi). Il Verdi ha dinanzi agli occhi la situazione drammatica, la *vede* prima ancora che il poeta l'abbia verbalizzata, e non di rado, prima ancora che il poeta l'abbia espressa in parole, egli sente cantare in sé stesso la melodia che dovrà accompagnarla (si vedano le lettere scritte al Ghislanzoni) Ma come egli non sa concepire il dramma per musica, il *libretto*, che come un seguito di tanti momenti sentimentali, passionali, e via dicendo, scenicamente stilizzati, e i personaggi del dramma egli li concepisce e li vede come tipi stilizzati di sentimentali e di passionali, così ogni melodia gli si presenta, necessariamente, come fissazione musicale di una situazione, di un sentimento: e perché ogni stilizzazione, se non esclude l'idea del moto, ne esclude o comprime lo svolgimento, noi troviamo che le melodie verdiane, in generale, non sono organismi formati dallo svolgimento sempre nuovo e impreveduto di germi di vita sentimentale, ma consistono, per lo più, nella ripetizione di uno spunto *nel quale fu compressa ed esaurita la sostanza* musicale espressiva del momento drammatico.

Melodie scultorie, si dice: e si dice benissimo. Si tratta, appunto, di *fissazioni* di *situazioni* drammatiche *o di stati* sentimentali: il sentimento, però, è qualcosa di continuamente fluttuante e mutevole.

Gli esempi che si potrebbero citare, a dimostrare questo carattere ch'io dico della melodia verdiana, sono innumerevoli. Si veda, fra l'altre, la melodia, conosciutissima, sulle parole: « Tutte le feste al tempio », nel *Rigoletto* (anzi, tutte le melodie di quel duetto tra Gilda e Rigoletto); e si veda il racconto di Macbeth: « Nel sonno udii che oravano », racconto ch'io cito perché il Verdi lo considerava come uno dei suoi saggi drammatici più ragguardevoli, insistendo nel suo carattere di libera declamazione Il semplicismo della intuizione musicale drammatica è evidente nell'uno e nell'altro caso, ed è evidente la conseguente stilizzazione della melodia. Nel primo caso si ha una melodia formata con la ripetizione di uno spunto che, come tutti gli spunti del Verdi, ha un carattere ritmico mirabilmente incisivo, ma che, come la figura del circolo, è già chiuso su sé stesso e non offre possibilità di ramificazioni (e si badi, c'era da esprimere, in quel punto, la vita di un cuore agitato nel medesimo tempo da angoscia, da timore, da amore); nell'altro caso si ha una melodia che svolgendosi secondo il solito procedimento — per via di ripetizioni di uno spunto già in sé compiuto — si dimostra assolutamente inadeguato a rivelare il terribile tumulto di sentimento in che l'assassinio appena consumato deve aver posto il cuore di Macbeth

E questi sono esempi di espressioni musicali riferibili allo stato d'animo di un solo personaggio; più evidente appare la stilizzazione semplicista della situazione drammatica quando una sola melodia deve essere riferita ai sentimenti, magari contrastanti, di due personaggi. E si veda, per esempio, la *stretta* del duetto già citato, dove la nota melodia in *la bemolle* (ritmo invariabile: una minima puntata e una terzina di crome) dovrebbe esprimere sì il proposito di vendetta, di Rigoletto, come l'esortazione al perdono, di Gilda: e si veda, esempio analogo, il duetto tra Radames e Amneris, nell'ultimo atto dell'*Aida*.

Accennai, dianzi, anche a episodi orchestrali generati da intuizioni drammatiche analoghe, anzi uguali, a quelle onde dovettero esser generate le melodie ora citate. Ce ne sono, di siffatti episodi, che si potrebbero dire vere e proprie fissazioni musicali di esasperazioni del movimento: e sembrano figurazioni pittoriche di atteggiamenti estremi e parossistici del sentimento, della passione. E basti citare la musica che accompagna l'entrata di Leonora, nel 2° e nel 4° atto della *Forza del Destino*, e, fra gli accompagnamenti delle arie (o di quei semi-declamati che, nell'opere verdiane, stanno spesso in luogo di arie) si veda quello che accompagna la cosiddetta « scena del sonnambulismo » di Lady Macbeth: e si confronti cotesta scena con quella analoga della *Sonnambula* bellinlana, e si osservi come nella scena verdiana — a parte la diversità dei sentimenti generatori — sia incomparabilmente maggiore la stilizzazione.

I canti eterni.

Ma c'è una parte di quasi tutte le opere del Verdi, anche di quelle ormai del tutto dimenticate, in cui la melodia assume una speciale profonda meravigliosa potenza espressiva, e si snoda e si svolge con una varietà di inflessioni e di figurazioni che le toglie ogni carattere di stilizzazione: e se, talvolta, apparisce tuttavia di un semplicismo elementare è così *bella*, ha un accento così penetrante, che una volta uditala se ne serba per sempre nell'animo l'impressione.

Pensate alle ultime scene del *Trovatore*, della *Traviata*, del *Rigoletto*, dell'*Aida*, e anche della *Forza del Destino* e del *Ballo in Maschera*: le quali ultime sono, tra le opere ancora vive del Verdi, delle meno belle. L'ultimo atto del *Trovatore* è bellissimo, e contiene melodie (come quella cantata da Leonora sulle parole « Pria che per altri vivere », e come quella « Ai nostri monti », e anche come quelle del *Miserere*) che io chiamerei divine se il dirle semplicemente umane non mi paresse maggiore e miglior lode. E nell'ultimo atto della *Traviata* e del *Rigoletto* sono accenti di una profondità e intensità sentimentale da far veramente piangere. E l'« addio alla vita » di Aida e di Radames è intonato sopra un tema che è di una bellezza miracolosa. E perfino nelle ultime scene del *Ballo in Maschera* e della *Forza del Destino* ci sono melodie (come quella sulle parole « Non imprecare, umiliati ») che esprimono mirabilmente la commozione che può riempire un cuore umano dinanzi allo spettacolo solenne e tremendo della morte.

Quando non v'è più azione, non v'è più conflitto di passioni, quando v'è soltanto un essere umano che muore (sta per entrare nel mistero che è eterno) e, intorno a lui, non vi sono che esseri umani che il dolore curva e fa umili e più buoni, allora noi sentiamo che il nostro musicista non più soltanto, o soprattutto, *vede* il dramma, ma lo sente, lo soffre, lo vive. E le melodie sorgono da armonie insolitamente ricche, varie, piene di misteriose rispondenze sentimentali: e le modulazioni, attraverso le quali le melodie si svolgono, hanno tale carattere di necessità che nessuno potrebbe, avvertendole, giudicarle volontarie. In questi casi, dinanzi alla solennità misteriosa e dolorosa della morte, il Verdi diventa un lirico della profondità di Bellini, perché lirizza non già le apparenze e i conflitti scenici di una realtà popolarescamente romanzesca, ma un sentimento di umanità universale. Nelle musiche di morte che stanno in fine di tante opere verdiane, è l'espressione, degna di immortalità, di quella umiltà e di quella bontà vanamente generosa, e di quel *terrore solenne ed augusto di cui si senton pieni gli uomini quando si trovan dinanzi a* uno che sta per lasciare la vita, e non si può trattenerlo, e non si sa dove anderà, ma *si sa che non tornerà mai più*.

C'è, *forse*, in coteste musiche, qualche eco della voce mortale del Maestro?... Non so: per me c'è, lo sento bene, il suono di quella voce che io gli immaginai in quella lontana sera d'ottobre, a Sant'Agata: la voce che non alle labbra, ma al cuore della semplice gente onde il Verdi nacque mi pare debba sempre aver dato la vasta pianura feconda della mia terra d'Emilia.

Il contenuto patriottico nelle Opere di Verdi.

Del contenuto, come dicono, patriottico delle prime opere verdiane non mette conto, mi pare, di discorrere lungamente. Ricordo di aver letto, parecchie volte, che il Verdi *volle* dare canti incitatori all'Italia combattente per la sua indipendenza nazionale, e canti di gloria all'Italia vittoriosa. Affermazione puramente rettorica. Ma ricordo di aver anche letto più d'una volta (anche pochi giorni or sono, sopra un giornale francese) che il Verdi seppe accortamente trarre partito, da *uomo d'affari*, della situazione politica contemporanea, in quanto scelse argomenti drammatici che, contenendo riferimenti a quella situazione politica, avessero già garantito, *a priori*, il successo teatrale. Affermazione maligna o balorda. E per quel che riguarda i francesi, basterebbe essi pensassero che il Verdi non temette di scrivere *proprio per loro i Vespri Siciliani*

Come tutti gli artisti romantici italiani fra il 1800 e il 1830 (non solo i musicisti, ma i poeti, i pittori, gli scultori) avevan sentito profondamente la tristezza e l'avvilimento della forzata inazione politica, il Verdi (con gli artisti del suo tempo) sentì certamente, dopo quella tristezza, la gioia dell'azione libera. E come i primi avevano quasi cercato di esasperare con le loro fantasie più cupe e più patetiche la tristezza di uomini che non potendo dare sé stessi alla realtà dell'azione dovevano accontentarsi di sognarla e di invocarla segretamente, e non potendo essere i martiri della lotta aperta dovevano rassegnarsi a essere gli eroi del loro martirio chiuso (onde il lirismo, per esempio, del Foscolo e del Bellini); così il Verdi (e con lui, per esempio, il Berchet e l'Aleardi) dovette sentire la necessità di rispondere alla muta richiesta di uomini che finalmente potevano agire, che potevano offrire in sacrificio la loro vita per la liberazione della patria, con un'arte ritmata al battito violento del loro sangue.

Fare di Verdi un cosciente e volontario incitatore all'azione politica italiana, un fattore, quasi, dell'unità italiana, è assurdo: considerarlo come un cantore del Risorgimento, e *soprattutto* come — permettetemi la parola — un ritmografo della vita italiana del Risorgimento, è giustissimo. E forse non è estranea, alla grande scarsezza di profondità sentimentale, all'eccessivo semplicismo estetico delle prime opere verdiane, l'influenza della vita italiana nel periodo più acuto della lotta per l'indipendenza nazionale. La vita era, insomma ben più esteriore che intima, e bisognava fosse così, ché non c'era tempo di analizzare i moti dell'animo quando ciò che importava era proprio il moto per sé stesso Così, forse, non è estraneo alla fiacchezza delle opere scritte fra il '60 e il '70 quel senso di quietezza, di contentezza quasi senza gioia e un po' torpida, da cui si lasciarono prendere i più degli italiani a libertà conquistata.

Se però noi osserviamo l'*Aida* (che è del '71) ci troviamo non solo segni di una maturità di esperienza che non apparivano nelle opere precedenti, ma una nuova e insolita ricerca di profondità dell'espressione. E c'è anche espresso, nell'*Aida*, un senso della natura che nelle opere precedenti mancava quasi del tutto, e a proposito del quale io osserverei che, salvo in qualche punto (dove l'uso di sistemi modali orientali manifesta l'intenzione di una espressione di esotismo) egli è tutto italiano. Nell'aria di Aida « O patria mia » c'è la vastità e il respiro delle grandi praterie emiliane. Dal '60 al '70 il Verdi aveva evidentemente guardato con più intenti occhi intorno a sé, e aveva scrutato nel suo animo e nell'animo degli uomini in genere, e aveva scoperto del nuovo.

E quanto poi egli siasi studiato di sempre più penetrare nel mistero dell'anima umana sta a testimoniare l'*Otello*. (Non parlo della *Messa*, né parlerò dei *Pezzi Sacri*; musica che, fra tutta quella scritta dal Verdi, è la meno significativa e il perché risulta da tutto ciò che ho già detto); l'*Otello* che, malgrado le apparenze, non ha l'energia di un *Trovatore* o di un *Rigoletto*, che neppure presenta nuovi lati e nuove conquiste del genio verdiano, ma che appare concepito e scritto con una coscienza e uno studio sempre maggiori e più illuminati.

E infine, quand'era già vecchio, Verdi diede il *Falstaff*, che è un capolavoro di bonaria indulgente arguzia, e un capolavoro di maestria tecnica, e dovrebb'essere, specialmente se si considera che chi lo scrisse aveva già passato gli ottant'anni, un ammonimento per chi, credendo, forte di una frase infelice sfuggita al Verdi in un momento di malumore, vorrebbe, nell'arte, tornare indietro per andare avanti. In nessuna opera sua il Verdi volle mai essere tanto moderno quanto nel *Falstaff*, e riuscì ad esserlo sino al suo possibile: e se oggi egli rivivesse tenterebbe, in una nuova opera, di andare oltre; lo credo fermamente. Chi è giovane e forte tanto da potere andare oltre, cammini, cammini. « Coloro che hanno buoni polmoni e lungo fiato » scriveva il vecchio Maestro nell'80 « arriveranno malgrado la via scabrosa ». Egli, che aveva camminato tanto, se ne intendeva.

Ildebrando Pizzetti.

Fonti, precedenti e fortuna dei libretti verdiani

I grandi poeti romantici sono stati i migliori ispiratori di Verdi: dopo Shakespeare, al quale il Maestro di Busseto si dissetava come a fonte perenne di umanità, come a inesauribile tesoro di caratteri, di passioni e di situazioni tragiche, lo Schiller fu quegli che il giovane Verdi studiò con maggior passione, e che gli fornì più soggetti musicabili.

È noto, dal carteggio col Somma pubblicato dal Pascolato, come Verdi avesse intenzione di musicare il *Re Lear*, e non ricorderò qui le cause per le quali ne dimise l'idea.

Aveva già rivestito di note uno dei più terribili drammi dello Shakespeare: il *Macbeth*: la riduzione fattane dal Piave fu giudicata infelicissima, una vera parodia del dramma shakespeariano; e così mediocri e sciatti i versi, che Verdi dovette pregar Andrea Maffei di raccomodarglieli alla meglio. Ciò non ostante l'opera, rappresentata nel '47 alla Pergola di Firenze, ebbe esito trionfale. Chi oserebbe oggi riprenderla? Il *Macbeth* non è considerato come uno dei capolavori di Verdi: la tragicità magnifica del dramma si sovrappone alla musica: e mai del resto alcuno, accostandosi ad un'opera di Shakespeare, riescì a farla dimenticare: né l'*Otello* di Rossini, né *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini né l'*Amleto* di Thomas possono paragonarsi per valore artistico alle opere dalle quali trassero l'argomento: gli è che quando un'opera d'arte ha raggiunto la sua perfetta definitiva espressione in una data forma, ogni rifacimento sembra quasi una profanazione.

Più fortunato Verdi con Shakespeare nell'*Otello* e nel *Falstaff*, anche per i libretti, veramente magnifici, di Arrigo Boito Se l'*Otello* non aveva attratto, oltre che il Rossini, altri che un solo musicista tedesco, Ermanno Hirschbach, più numerosi sono i libretti che hanno qualche analogia con la commedia musicale di Arrigo Boito, « contaminazione », come è ben noto, della prima e della seconda parte dell'*Enrico IV* e delle *Allegre Comari di Windsor* Con quest'ultimo titolo, prima già della ben nota opera di Ottone Nicolai, ce n'è un'altra di Pietro Ritter, rappresentata a Mannheim, nel 1794. A *Falstaff* sono intitolate le opere di Antonio Salieri (Vienna, 1798), di Guglielmo Balfe (Londra, 1838) e di Adolfo Adam (Londra, 1856).

***

Delle quattro opere ispirate alle tragedie di Schiller il solo *Don Carlo* ha qualche valore d'arte.

Per la *Giovanna d'Arco* non giovò certamente il libretto del Solera, addirittura grottesco: della *Jungfrau von Orléans* schilleriana non c'era la più lontana traccia: nell'opera di Verdi, Carlo VII, re di Francia, s'innamorava di Giovanna d'Arco: il padre di lei, Giacomo, un pastore di Dom-Remi, l'accusa di avere patteggiato col Diavolo e con le streghe: e Giovanna, accusata, non si difende; in ultimo essa muore in battaglia (anziché sul rogo, eretto sulla piazza di Rouen), e, portata nella bara, risuscita, per morire una seconda volta, e salire al cielo Dopo l'insuccesso della *Giovanna d'Arco* ci fu un raffreddamento tra Verdi e Solera — ce n'era di che infatti! — e quegli che era stato il librettista dell'*Oberto*, del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Attila*, « uno dei più strani uomini comparsi sulla terra », secondo fu definito da un suo biografo, non fornì più i suoi parti poetici al Maestro di Busseto

Nel 1819 era venuta alla luce la prima traduzione italiana delle tragedie di Schiller, per opera di Pompeo Ferrario, traduzione che comprendeva cinque tragedie: fra queste però non c'era il dramma *I Masnadieri*: ma l'anno appresso la « Biblioteca italiana » annuncia la « plausibile traduzione » del teatro di Schiller in cinque volumi: incominciano poi dal '27 le prime versioni di Andrea Maffei. Questi fu il librettista di Verdi per *I Masnadieri*, dramma violento e impetuoso che non aveva però incontrato presso i romantici italiani troppo favore: Pellico lo disse « parto di una gigantesca fantasia tuttora selvaggia »: Ermete Visconti lo giudicò « pericoloso dal punto di vista morale ». Verdi però, col sicuro fiuto dell'uomo di teatro, intuì subito di quanta fremente vita il dramma fosse avvivato

Più che l'opera di Verdi, rappresentata per la prima volta a Londra nel '47, ebbe successo il dramma tedesco nella sua forma originale: prova della sua fortuna in Italia le numerosissime traduzioni che ne vennero fatte

Il titolo primitivo del dramma *Amore e raggiro*, era quello che mantenne il librettista di Verdi all'opera, che da esso derivava, e cioè *Luisa Miller*. Questo, che il Farinelli definisce « dramma d'amore e morte », ha in certo qual modo un valore autobiografico, giacché gli spasimi di Ferdinando erano gli stessi che ardevano il cuore di Schiller: si ripete qui, in più bassa sfera, il dramma di Giulietta e Romeo. Scritta subito dopo i *Räuber* e la *Verschwörung des Fiesco zu Genua*, e cioè nel 1782, la *Luisa Millerin* fu stampata nel 1787 col titolo di *Kabale und Liebe*, che allo Schiller diede l'Iffland. L'opera di Verdi, su libretto di Salvatore Cammarano, fu rappresentata al San Carlo di Napoli nel '49 senza troppo successo.

Più fortunato il *Don Carlo*, se pure anche qui il libretto di Méry e Du Locle (l'opera, come è noto, fu rappresentata per la prima volta a Parigi) appaia come una vera profanazione della magnifica tragedia schilleriana.

Né vorremo qui rammentar le troppo numerose opere ispirate allo stesso argomento, e che portan per titolo: *Filippo o Don Carlos*, e che dal 1735 van giù giù sino ai giorni nostri; più interessante forse il rammentar una tragedia lirica, intitolata a *Don Carlos*, di A. Castelfranco, posteriore di due anni all'opera di Verdi

La sola opera, della quale l'argomento sia ispirato al teatro tragico francese, l'*Alzira*, rappresentata al San Carlo di Napoli nel '45 non ebbe fortuna. Eppure l'argomento si sarebbe prestato a un contrasto di passioni e di caratteri, che rispondeva al temperamento di Verdi: infatti *Alzira* è già un dramma romantico: e nell'epistola dedicatoria a M.me Du Châtelet lo stesso Voltaire riconosce non esser questa sua tragedia « che un romanzo messo in azione e in versi ».

Alzire ou Les Americains, fra le opere interamente d'invenzione, è una delle più importanti e delle più commoventi di tutto il teatro di Voltaire: è tenuta, con la *Merope*, la *Zaire* e il *Maometto*, fra i suoi capolavori: e in Germania fu considerata come la sua più completa. In essa dominano due idee: politica e religiosa: oltre ad un contrasto di nazionalità, e cioè fra la civiltà europea e la barbarie americana, v'è un conflitto fra Cristianesimo e Paganesimo. Voltaire ha cercato in questa sua tragedia, « tutta d'invenzione e d'un genere affatto nuovo » (secondo le sue stesse parole) « di far vedere quanto il vero spirito di religione la vinca sulle virtù pure naturali ».

La Harpe non lesinò le lodi a questa tragedia, che ebbe al suo tempo il più grande successo, tanto da esser replicata per venti sere, e ripresa poi più volte. Lefranc de Pompignan, mediocre poeta tragico, autore di una infelice *Didone*, accusò Voltaire di avergli rubato il soggetto: altri, senza proprio accusario di plagio, volle mettere in dubbio che la tragedia fosse sua, e Voltaire, col solito spirito, vuolsi abbia detto: « Me lo augurerei così avremmo due buoni poeti invece di uno ».

Molto aspro, secondo il suo solito, fu il critico Geoffroy, il quale sostenne che, spogliata la tragedia delle sentenze, delle amplificazioni, delle passioni e dei furori stravaganti, non vi restava nulla; e diede l'argomento dell'*Alzira* in questo modo: « Un selvaggio peruviano erra nei boschi, viene a cercar la sua amante fra gli spagnuoli, vi trova delle catene, liberato per grazia, viene a sapere che la sua innamorata è sposata al governatore, e si abbandona a tutti i trasporti di una rabbia brutale; lo si rimette in prigione, la moglie del governatore procura la libertà al prigioniero, suo amante, se ne serve per assassinare il marito, e, ciò che è il colmo del meraviglioso, il marito assassinato perdona pietosamente all'assassino, e, sebbene spagnuolo, gli cede la moglie ». L'*Alzire*, rappresentata a Parigi il 27 gennaio 1736, ebbe numerosissime traduzioni italiane. « Tragedia impareggiabile » la dice il « Teatro Moderno Applaudito », e dal 1738 al 1797 non meno di dieci sono le edizioni italiane dell'*Alzira*.

Non è a stupirsi che Verdi pensasse a rivestir di note un soggetto, che, per le numerose rappresentazioni della tragedia, doveva esser tanto popolare, e tanto più in quanto anche nel Teatro lirico *Alzira* aveva già espressa la sua passione per Zamoro in cabalette e romanze: ricorderemo, precedenti a quella di Verdi, le opere dello Zingarelli (rifatta poi dal Nasolini), del Nicolini, del Hoszisky, del Bianchi, del Manfroce.

Il libretto del Cammarano, se pur non troppo ricco di bei versi, non è fatto male: i personaggi della tragedia sono quasi tutti conservati: soltanto Montèze, padre di Alzira, diventa nell'opera di Verdi Ataliba.

***

Ad un altro grande poeta romantico, oltre che a Victor Hugo, si ispirò Verdi per due opere, una delle quali ebbe ai suoi tempi qualche fortuna: a Giorgio Byron. Il dramma *I due Foscari* (che il poeta inglese aveva quasi ripudiato, per la troppa semplicità dell'azione), nel quale è ripresa la situazione del primo Bruto, fornì al Piave l'occasione di scrivere un libretto mediocre per versi, ma ricco di situazioni drammatiche, di impeto e di calore: la Marina del drammaturgo inglese è diventata nel libretto Lucrezia Contarini, moglie di Jacopo Foscari: ma gli altri personaggi tutti sono conservati

L'altra opera tratta da Byron è *Il Corsaro*: ma questa volta il successo mancò completamente.

Più fortunato Verdi con Victor Hugo, a proposito del quale non occorrerà ricordar i drammi, ai quali il musicista si ispirò. È noto che l'*Ernani*, ridotto da Felice Romani, doveva esser musicato da Bellini, per la stagione di carnevale 1830-31 del teatro Carcano di Milano, ma poiché Donizetti vi aveva fatto rappresentare l'*Anna Bolena*, il musicista catanese non ne volle più sapere; e fu allora che compose la *Sonnambula*. Già dieci anni prima di Verdi, Vincenzo Gabussi aveva fatto rappresentare al Teatro Italiano di Parigi un *Ernani* su libretto di Rossi: e lo stesso anno dell'opera di Verdi vien rappresentato a Genova un altro *Ernani* del M.° Alberto Mazzuccato.

Per la fortuna dell'opera verdiana, si potran ricordare un *Ernani in contumacia* del M.° Antonio Laudamo, rappresentato a Genova nel '44 — cioè nello stesso anno dell'opera di Verdi — e un *Ernani secondo*, farsa anonima E per la fortuna del *Rigoletto*, una commedia dallo stesso titolo di P. Altavilla (1868)

Il libretto della *Forza del Destino* è uno dei più infelici di Francesco Maria Piave, che non ne scrisse del resto mai degli ottimi: l'argomento è tratto dal dramma di Angelo Saavedra, intitolato: *Don Alvar* o *La fuerza del sino*, e, nella sua traduzione italiana, pubblicata nell'« Ebdomadaria teatrale » del Barbini di Milano, *La forza del destino* ossia *Don Alvaro il Genio sterminatore della famiglia Calatrava*.

Angelo di Saavedra, duca di Rivas, nato a Cordova nel 1791, scrisse, fra il 1814 e il 1820 alcune tragedie sul gusto del teatro classico francese, ma, dopo un viaggio in Inghilterra, ove ebbe modo di conoscere le opere di Shakespeare, di Byron e di Walter Scott, sentì l'influenza del teatro romantico, e nel suo *Don Alvar* cercò, spastoiandosi dalle regole accademiche, di riannodarsi al teatro classico spagnuolo, sui modelli di Lope e Calderon il dramma, rappresentato nel '35, fece epoca nel teatro spagnuolo del suo tempo. Anche un'altra sua commedia, *Solaces de un prisionero*, è scritta sul gusto delle vecchie commedie di cappa e spada. Rileggendo oggi *La fuerza del sino* non possiamo a meno di sorridere dinanzi all'inverosimiglianza delle situazioni e al tono enfatico e gonfio d'immagini, che era nel gusto dell'epoca romantica, e che è sempre stata del resto nel carattere del teatro spagnuolo.

Piave aveva tratto un libretto dal dramma allora famoso, molti anni prima che Verdi lo musicasse: vuolsi che il famoso *rataplan* del 3° atto gli fosse ispirato dai tamburi dei soldati austriaci, che colpirono il suo orecchio, mentre al caffè della stazione di Piacenza aspettava il treno (l'aneddoto mi fu raccontato dal prof Gandolfi, direttore dell'Istituto Musicale). Rappresentata nel '62 al Teatro Imperiale di Pietroburgo l'opera di Verdi non piacque troppo: rifatto il libretto da Arrigo Boito, l'opera, rappresentata alla Scala nel '69 piacque, e da allora ottenne sempre il più vivo successo

Ben maggiore però fu la fortuna di un'altra opera tratta da un dramma spagnuolo di Garcia Guttierez: non occorrerà ch'io dica che si tratta del *Trovatore*.

Garcia Guttierez, nato a Chiclana nel 1813 non aveva avuto sino *a questo suo dramma* troppa fortuna; ma il successo enorme del *Trovador* (rappresentato nel '36) lo tolse dall'oscurità: scritto nello stile cavalleresco degli antichi drammi spagnuoli, si riannodava alle opere migliori del teatro nazionale. Di tanta bellezza l'opera di Verdi non conserva traccia, se non per merito della musica, tuttora in qualche parte e in qualche carattere (quello di *Azucena*, ad esempio) avvincente e calda di passione, ché il libretto del Cammarano è uno dei più incomprensibili che mai sieno stati scritti

Le altre opere del Guttierez non ebbero il

successo del *Trovador*; né il *Giovanni Dandolo* (in collaborazione col Zorrilla) né il *Simon Boccanegra*, musicato da Verdi, su un libretto del Piave che fu poi rifatto da Arrigo Boito. Alcuni biografi di Verdi asseriscono aver il Piave rimpastato il libretto del *Simon Boccanegra* su *La Congiura dei Fieschi* di Schiller: ma è un errore: l'epoca e l'argomento sono del tutto diversi: l'azione del *Simon Boccanegra* avviene nella prima metà del XIV secolo, *La Congiura dei Fieschi* nel 1547. Si attribuí l'insuccesso del *Simon Boccanegra* al libretto infelice: e si disse che Verdi ebbe torto di scegliere un argomento cosí fosco e truce.

Il Guttierez, amareggiato dagli insuccessi, volse le spalle alla patria ed andò nel '43 in America; nel '72 fu anche console di Spagna a Genova; e finí poi bibliotecario — *fiche de consolation* di molti autori sfortunati; e morí in patria del «mal della pietra».

* * *

Le simpatie di Verdi eran dunque sempre per il dramma romantico: i capolavori di Corneille e di Racine, che pur erano giunti in Italia attraverso le interpretazioni dei nostri piú grandi attori e le numerosissime traduzioni, non lo tentarono: era quello il periodo del Romanticismo, e Verdi, come sempre, concesse al gusto del tempo; ma anche il suo temperamento personale lo portava piuttosto ai chiaroscuri violenti, alle passioni irruenti del dramma romantico che alla rigidezza e alla nobiltà della passione, caratteristiche della tragedia classica: nessuno dei grandi caratteri femminili di Racine, né *Fedra*, né *Andromaca*, né *Berenice*, né *Atalia*, lo sedusse: ma piuttosto i grandiosi caratteri shakespeariani ed i foschi contrasti dei drammi schilleriani: per trovar però la piena sincerità della sua passione, perché il suo canto avesse fremiti e singulti, si doveva accostarsi al dramma dell'Hugo nel quale Triboulet piange il disonore della figlia, o al dramma che un giovane scrittore, figlio di un romanziere famoso, aveva ridotto da un suo romanzo e nel quale una cortigiana moriva purificata dall'amore.

Il soggetto del *Ballo in maschera* fu tolto dal libretto che Scribe scrisse per l'Auber; l'opera *Gustave III ou Le Bal Masqué*, rappresentata nel '33, differisce ben poco da quella di Verdi: Gustavo III diventa Riccardo, Conte di Warwick, governatore di Boston, e Ankastrom, marito di Amelia, diventa il creolo Renato: invece che a Stoccolma alla fine del '700, siamo a Boston nel secolo XVII, e, quanto al resto, i mutamenti sono pressoché insignificanti; Gustavo III fu cambiato in Conte di Warwick, perché l'opera potesse esser rappresentata a Roma, la censura di allora non permettendo che fosse ucciso in iscena un sovrano: il titolo primitivo scelto dal Somma era *Una vendetta in domino*; e la polizia napoletana voleva ribattezzar l'opera per la terza volta in *Adelia degli Adimari*.

Già quattro anni prima che venisse rappresentato il *Ballo in maschera*, Tommaso Gherardi Del Testa scriveva il suo dramma intitolato *Gustavo III Re di Svezia* ossia *Genio e passioni*, che dedicava poi nel volume, pubblicato nel '57, a Tommaso Salvini. Sebbene i contemporanei asserissero che il Gherardi aveva tolto l'argomento al dramma *Un duel sous le Cardinal de Richelieu* di Lokroy e Badon, e al romanzo *Silvia* della Sajani, è indiscutibile che la sola fonte del dramma del Gherardi è l'opera dello Scribe: ed un recente critico del Gherardi, il Zendralli, mettendo a confronto le due opere, ci toglie ogni dubbio. Non è improbabile che Verdi abbia sentito il dramma del Gherardi — tanto piú se interpretato da Salvini — e si sia innamorato dell'argomento. Già il Mercadante lo aveva preceduto, musicando il libretto dello Scribe, rimpasticciato dal Cammarano, e col titolo: *Il Reggente* ('43)

* * *

A che ora richiamar l'attenzione sulle fonti delle altre opere di Verdi, oggi dimenticate? Delle piú famose abbiamo già detto, e troppo nota è l'origine dell'*Aida*, perché valga la pena di spenderci su qualcosa di piú di un rapidissimo cenno: il celebre egittologo Mariette-bey, scopritore dei monumenti dell'antica Menfi, mandò a Verdi l'abbozzo del melodramma, tolto da particolari storici e archeologici e da una favola di sua invenzione; Verdi fece allora venire da Parigi a Sant'Agata uno dei suoi librettisti del *Don Carlo*, il Du Locle, e questi stese l'orditura del libretto, sotto la guida del Maestro, che partecipò al lavoro, aggiungendo di suo il celebre finale dell'opera, con le due scene sovrapposte: il Ghislanzoni s'incaricò poi della verseggiatura.

Men noto è forse che Ulisse Barbieri scrisse nello stesso anno un dramma dal titolo *Aida* o *I Faraoni*; ed uno in quattro atti, intitolato *Aida* o *Faraone* (pubblicato nel '74) Valerio Busnelli, e un dramma storico-egiziano, dal titolo: *Aida la schiava* (Firenze, 1883) Leopoldo Mori. A titolo di curiosità si può ricordare la poesia, pubblicata nella «Gazzetta Musicale di Milano» del '76 (Storia di un pallone), contro un tale Vincenzo Sassaroli, che voleva rifare l'*Aida*....

Quanto agli altri libretti, niuno ignora che il Solera tolse l'ispirazione dei suoi *Lombardi* al poemetto di Tommaso Grossi, e che il Piave tolse il soggetto del suo *Stiffelio* da un dramma di Souvestre: *Stiffelius* o *Gli Assaweriani*, giunto a noi in una traduzione del Vestri.

Un giorno di regno, che porta per sottotitolo *Il finto Stanislao* fu tolto dal Romani a una commedia di Pineux Duval, commediografo oscuro quanto mediocre; la commedia — dice il Flores nel suo articolo su i libretti di Verdi — arieggia alla lontana il celebre dramma di Calderon: *La vita è un sogno*.

La battaglia di Legnano ricorda nella situazione il dramma del Méry: *La bataille de Toulouse*, in cui un marito ingannato disonora l'amante impedendogli di andar a combattere là dove il dovere, l'amor di patria e il giuramento dato lo chiamavano: il libretto dell'opera di Verdi, del Cammarano, è mediocre quasi quanto la stessa musica....

L'*Attila* del Solera nulla ha a che vedere colla tragedia dallo stesso titolo di Pietro Corneille: melodramma pieno di amor patrio e di bruttissimi versi, tratto da una breve e dimenticata novella del tempo. E nulla ha a che fare col *Nabucco* di G. B. Niccolini quello di Verdi, su libretto pure del Solera.

I Vespri Siciliani (che si chiamò anche, per voler della censura, *Giovanna De Guzman*) ha un precedente nella tragedia di Cicognani, intitolata: *Il Vespro Siciliano*, ma il libretto — di Scribe e Duveyrier — è tutto di invenzione, e non ha nulla di comune con l'omonima tragedia di Casimir Delavigne.

E non mi fu possibile trovar la fonte del primo libretto musicato da Verdi, dell'*Oberto di San Bonifacio*, libretto di Antonio Piazza, che fu poi ritoccato dal Solera, e che Verdi aveva ricevuto da un tal Masini, direttore del teatro dei Filodrammatici.

Ho sotto gli occhi il libretto della prima rappresentazione alla Scala nel '39: e, secondo il costume del tempo, vi son rammentati i nomi, non soltanto dei cantanti e dei professori d'orchéstra, ma pur quelli del suggeritore, del parrucchiere, dei capi-sarti (da uomo e da donna), dell'«apparatore dell'illuminazione», del «berettonaro», del «fiorista e piumista»: soltanto il nome del librettista è dimenticato: segno del conto in cui era tenuto; misura dell'abiezione alla quale era sceso.... Men del «berettonaro»!

Ma credo ormai non inopportuno chiuder questa troppo lunga enumerazione, tanto piú che quasi sempre la ricca melodia verdiana ha fatto dimenticare la mediocrità dei libretti non solo, ma pur anco i drammi, dai quali furon tratti: soltanto accostandosi a dei veri grandi poeti drammatici quali Shakespeare o Schiller, il genio di Verdi non riesci ad offuscar lo splendore delle opere originali: ma perché il dolore del buffone Triboulet avesse palpiti e singhiozzi sinceri, occorreva che allo splendore del verso di Victor Hugo sovrapponesse Verdi le note immortali del dolore di Rigoletto.

Cesare Levi.

Interpreti di opere verdiane

Giuseppe Verdi operò una rivoluzione nell'arte del canto.

Al principio del secolo scorso continuavano a far pompa di sé ne' maggiori teatri i cosí detti sopranisti. Erano uomini che cantavano con voci di soprano e di contralto; ma si sentiva che mancava loro qualche cosa. Riuscivano perfetti in certi ardui esercizii, nello sfoggio di abilità tecniche giunsero ad un grado supremo. Un Baldassarre Ferri sapea, tutto d'un fiato, trillare due scale semitonate, con intonazione impeccabile. Si affinavano con studii immani: il Farinelli, allievo del Porpora, ebbe la costanza di studiar sei anni su una pagina. Avemmo il Senesino, il Manzoli di Firenze, il Crescentini, il Marchesi, il Caffariello; ed altri. Ad essi seguirono i cantanti rossiniani. Sapevano mettere la passione, il sentimento nella stessa ardua esecuzione delle fioriture, delle agilità: si sentiva che erano strumenti perfetti, i quali avevano un'anima. Furon despoti. Il compositore doveva piegarsi ad ogni loro capriccio: se l'opera non conteneva arie che desser loro modo di sbizzarrirsi a sufficienza, in virtuosità, le prendevano da altra opera: si cantava in un'opera moderna un pezzo già adattato ad un personaggio del Vecchio Testamento.

Anche il Donizetti e il Bellini dovetter subire la tirannia, ma piú limitata: il Verdi se ne francò. Egli già dette al canto, a questa seconda voce dell'uomo, come diceva il Rousseau, nuovi atteggiamenti: ebbe una vivezza, diremmo quasi una violenza, alcuni non si peritarono di chiamarla selvatichezza, tutta sua propria. Egli è veemente, energico, di un vigor nuovo, di una certa bruschezza di ritmi: la sua frase impetuosa va sovente oltre le dighe delle regole, o meglio delle convenzioni ribadite: lo accusano di spinger all'estremo e affaticare le voci, di soffocarle nel fragore dell'orchestra: di gridare, non di esprimere. I pedanti, i puristi, che non vedevan salute fuori del Mozart, del Cimarosa, del Rossini: e non sapevano e non volevan andar oltre: lo taccian di barbaro. Questa accusa di barbarie ferisce tutti i genii gagliardi. È l'inno di lode con cui lo accompagnano dalla prima fin quasi all'ultima sua opera, tutti coloro che rimangono nelle tenebre e insorgono contro chi riveste, secondo l'antica parola, «armi di luce».

Un testimone candido, non sospetto, e però di grande autorità, lo scultore Duprè, mentre ricorda nelle sue Memorie il Verdi a Firenze nel 1847, anno in cui fu interpretato alla Pergola il suo *Macbeth*, scrive: «I suoi nemici e, com'è naturale, ne aveva molti.... dicevano che quale artista egli era assai volgare *e corruttore del bel canto italiano*».

E ciò si ripeteva da un capo all'altro d'Italia: lo ripeteva, a sazietà, Pietro Scudo nella *Revue des Deux Mondes*, e i minori gli tenevan bordone: lo stesso accadeva a Londra nell'*Athenaeum*, nel *Times*, in altre grandi effemeridi.

Ma il «corruttore del canto» attirò presto a sé i piú eletti cantori italiani. E la prima gloriosa interprete che egli incontrò sulla via, per cui, fra dolori ineffabili, doveva arrivare sul culmine, fu quella Giuseppina Strepponi, alla quale si doveva poi unire con nodo indissolubile. Da essa uscí la prima parola di conforto, di eccitamento ch'egli ebbe per l'opera *Oberto di San Bonifacio*. Era figlia di un maestro di musica, che aveva fatto rappresentare a Vienna un'opera: *Francesca da Rimini*. La Strepponi fu la prima interprete della parte di Abigaille nel *Nabucco*: opera, con la quale, ha scritto il Verdi, cominciò veramente la sua carriera teatrale. E con la Strepponi si consigliava per il contratto da stipulare fra lui e l'editore Ricordi per i *Lombardi* La Strepponi gli diceva:

— Accontentatevi di quello che il Bellini ha preso per la *Norma*: ottomila lire austriache!

Tutti conoscono il biglietto del Verdi al Muzio, dopo la prima rappresentazione della *Traviata* alla Fenice di Venezia: «La *Traviata* ieri sera fiasco. La colpa è mia, o dei cantanti? Il tempo deciderà».

La massima causa della caduta dell'opera fu la protagonista. Si chiamava Donatelli ed era (tutti l'hanno ignorato sino a che io lo rivelai poco fa) la matrigna di Tommaso Salvini. La madre dell'insigne attore, attrice e cantante, era morta, cadendo in un trabocchetto su un palcoscenico: Giuseppe Salvini sposò in seconde nozze, questa Donatelli giovanissima. Era donna di piccolo affare: egli la educò, le procurò un insegnamento musicale. Ad un tratto essa fuggí dalla casa coniugale, né piú dette notizie di sé. Cantò in vari teatri, acquistò una certa nominanza e ciò spiega come fosse scelta a protagonista dell'opera verdiana. Era allora di corporatura enorme: e il pubblico rise sin dalle prime scene della figura con cui gli appariva la eroina sentimentale.

Quando udí il medico dire a questa prima donna-ippopotamo che la tisi le accordava «soltanto poche ore», la gente si dette a sganasciarsi dalle risa. Fra i motivi del disastro ve ne fu pure uno, che oggi si è ricercato come elemento di successo: gli artisti eran tutti vestiti in abiti moderni, da società; cosa che allora parve stranissima, tanto è vero che, per anni, i cantanti si vestirono, per render un dramma modernissimo, francese, in costume secentesco spagnuolo e ciò è durato sino ai nostri giorni.

E il Varesi e gli altri artisti si permisero esprimer condoglianze al Verdi, dopo la prima infausta rappresentazione della *Traviata* a Venezia. Egli rispondeva loro: «Fate condoglianze a voi stessi, che non avete capito la mia musica!»

E, se continuiamo a trarre saggio dai documenti del tempo, scuopriamo pure che la *Traviata* non piacque per la cattiva voce del tenore; perché al baritono Varesi sapeva aspra la parte del «padre», gli pareva di esservi sacrificato mentre un artista, tuttor vivente, il Cotogni, fece di quel nobilissimo personaggio, tanto spesso bistrattato, una creazione meravigliosa, che nessun altro ha poi potuto adeguare. E si noti che il Varesi fu tra i cantanti prediletti al Verdi, cantò in quasi tutte le sue opere e per lui il Coppola scrisse la *Giovanna*.

Ma la *Traviata* aveva, poco dopo, a Londra, nel marzo 1856, il piú splendido trionfo per virtú di una artista toscana: Marietta Piccolomini. Nata da un grande lignaggio, da quella famiglia de' conti Piccolomini che vanta per secoli nella storia pontefici, cardinali, letterati, filosofi, fu mossa verso l'arte da irresistibile vocazione. Le fu maestra la bella Rosa Muzzarelli, tra le piú rinomate cantanti del suo tempo, e divenuta poi contessa Tolomei.

La Piccolomini esordí, giovinetta, alla Pergola nella *Lucrezia Borgia* e il pubblico sorrideva a udirla dir con baldanza: «Don Alfonso mio *quarto* marito». Cantò a Londra, a Parigi, quasi in ogni parte d'Europa, a New York. Il Lumley dice di lei nel suo libro *Reminiscences of the Opera*: «L'opera *La Traviata* si eseguí, per la prima volta, in Inghilterra.... L'entusiasmo fu immenso. Si propagò come un fuoco indomabile.... Tornò la moltitudine fanatica a pigiarsi nel lubbione del teatro.... Si strappavano i vestiti, si schiacciavano i cappelli nella calca: il pubblico tornò ad essere invaso, come in altri tempi, da una mania. Marietta Piccolomini fu un furore (*became the rage*).... La *Traviata* ebbe la stessa fortuna della interprete e divenne qui una delle opere piú popolari». Nel 1858 cantava di nuovo, a Londra, nella *Luisa Miller* del Verdi insieme con la mirabile Alboni. Sposava il marchese Caetani della Fargna e visse in una villa, al Poggio Imperiale, presso Firenze, gli ultimi giorni della sua vita.

Anche Marietta Alboni, divenuta contessa Pepoli, fu tra le esimie interpreti di varie opere del Verdi.

Famosissime, fra tutte, furono Adelina Patti e Jenny Lind. Quest'ultima era svedese e per lei il Verdi scrisse i *Masnadieri*. Era svedese, cioè di quel paese che dette al Verdi due interpreti molto fini: la Nilsson e la Arnoldson. Jenny Lind, a Londra, nel 1849, richiamò talmente il pubblico, durante una stagione che, triplicati i prezzi, si arrivò ad una media di cinquantamila franchi per sera. Fu scritturata dal famoso Barnum, che parla tanto di lei nelle sue *Memorie*: la presentò come un fenomeno: in un anno guadagnò negli Stati Uniti tre milioni, come racconta il compositore Benedict, che la accompagnava. Vi è tutta una letteratura su di lei. Il genio di divulgazione che aveva il Barnum scelse l'artista svedese come oggetto prediletto dei suoi clamorosi espedienti per aguzzar la curiosità. L'entusiasmo per Jenny Lind divenne un parossismo. Ed essa non aveva neppur voce bellissima, perfetta, ma era piena d'anima, d'intelligenza: attrice sublime.

Erminia Frezzolini è una tra le piú focose, piú seducenti interpreti del repertorio verdiano. Per bellezza, grazia, maestria di canto la sua è una Violetta ideale. Canta nel *Trovatore*, che ha duecento rappresentazioni a Parigi, insieme con la Borghi-Mamo, con Mario, col Graziani: e bene avventurati coloro che assistettero alle rappresentazioni del *Rigoletto* (nel 1857 a Parigi) in cui cantarono e la Frezzolini e la Alboni e Mario e quel baritono Corsi, per cui il Verdi scrisse la parte del protagonista.

La Frezzolini fu la interprete, per eccellenza, della *Giovanna d'Arco* del Verdi che non ebbe successo se non nella interpretazione della cantante romagnola, quantunque tentata pur da una divina artista, la Stolz.

Altra interprete verdiana, che ha lasciato un solco di luce, fu Rosina Penco, nata a Napoli, meridionale focosa e, per spiccato contrasto, esordí in Svezia e in Danimarca: poi a Costantinopoli, a Berlino, a Madrid, a Londra: di irresistibile avvenenza, appassionata e squisita nella comicità: andava dalle *Nozze di Figaro* al *Poliuto*, dal *Matrimonio Segreto*, dal *Don Pasquale*, al *Ballo in Maschera* e al *Trovatore*.

E ricordiamo Adelaide Cortesi, figlia del celebrato coreografo Antonio, sorella al compositore Francesco, che sposò l'agente teatrale, banchiere, poi deputato al Parlamento, G. Servadio, divenuto milionario. Comprarono da Giovacchino Rossini il palazzo ch'egli aveva abitato a Firenze, in via Larga (oggi Cavour) e vi dettero feste, in cui ricevettero, con ospitalità regale, centinaia di persone: e quel palazzo non vide mai piú liete ragunate di gente composta e spensierata: piú propensa a dimenticare, in ore di gaudio, le amarezze della vita. Lo stesso Rossini vi aveva dimorato in un periodo di facili irritazioni, di cupezze che lo frastornavano. Si alzava, tutto arrovellato, quando passava sotto le sue finestre a banda dei Veliti, che suonava pagine verdiane. La Cortesi cantò piú volte la *Traviata* col tenore Prudenza. Ne nacque, per motteggio, un innocuo giuoco di parole, che provocava il sorriso della gentildonna, si diceva: la Cortesi fa la *Traviata con Prudenza!* Lauro Rossi aveva scritto per lei il *Domino Nero*.

Sofia Cruvelli ha all'Opéra di Parigi un successo indescrivibile negli *Ugonotti*: agl'Italiani aveva deliziato un pubblico difficile nella *Luisa Miller* del Verdi e nell'*Ernani*. In una sera dell'ottobre 1854 gran folla si reca all'Opéra per assistere agli *Ugonotti*. Ma l'opera non si eseguisce; la bella, affascinante Valentina, Sofia Cruvelli, è fuggita. Di lei non si hanno notizie. Nel suo appartamento tutto fu lasciato in ordine: nella banca Rothschild la fuggitiva ha lasciato una somma da pagare il riscatto di un re. Il Direttore dell'Opéra vi porrà un sequestro? Giuseppe Verdi è eccitatissimo. Da sei mesi egli si trova a Parigi a metter in scena i *Vespri Siciliani*, scritti per la Cruvelli e la prima opera da lui scritta per la Francia. Dov'è andata l'artista, idolo di Parigi? Non si parla d'altro: i giornali del tempo recano lunghi articoli firmati dagli scrittori piú in auge, sull'argomento. L'Opéra fa parte della Lista Civile dell'Imperatore: la Cruvelli ha mancato di rispetto a due sovrani, all'Imperatore, al Verdi. Ma la bella fuggitiva ritorna: si trattava di una fuga d'amore, di un improvviso capriccio. Essa era andata in Prussia, nel suo paese nativo (il vero nome di lei era Crowell) e aveva sposato il barone Vigier. Il successo dei *Vespri* fu altissimo: e la Teresa Stolz, la Penco, la Frezzolini e altre artiste il mantennero in vari teatri.

Ho già accennato alla Patti, quale interprete verdiana. Le sole sue interpretazioni della *Traviata* e dell'*Aida* fruttaron milioni: sebbene nella *Traviata*, salvo i punti ove sfoggiava la sua voce miracolosamente agilissima, altre la superassero per espressione appassionata e nell'*Aida* fosse inferiore alla Stolz, ad altre artiste, poiché la sua virtuosità vi soperchiava. Il suo vero repertorio era altrove. E, fra le interpreti della *Traviata*, sarebbe ingiustizia non ricordare, al nostro tempo, oltre quelle cui abbiamo sin ora accennato, la Gargano, squisita, la Nevada, anch'essa piena di virtuosità, Gemma Bellincioni, sopra tutte perfetta come attrice e chiamata «la Duse italiana», di una suprema intelligenza, di una passione irresistibile; Lina Cavalieri, che fu, forse, la piú bella fra le Violette: la piú atta a giustificare le seduzioni del suo personaggio, a raffigurarne la ideale eleganza e la prodiga ricchezza.

Il *Ballo in Maschera* fu scritto per il baritono Leone Giraldoni, nato a Parigi nel 1826 e per lui scrisse il Verdi anche il *Simon Boccanegra* e scrissero l'Apolloni, il Secchi, il Mercadante. Il *Rigoletto* fu dal Verdi scritto per il baritono Giovanni Corsi, nato a Verona nel 1822; prima studioso di giurisprudenza e, sulla fine della sua vita, maestro di canto nel Conservatorio di Pietroburgo. Nella *Maria di Rohan* giunse ad eccellenza come attore insuperato, stando ai suoi contemporanei. Ma a noi fu dato udire in tale opera il maestro dei maestri: Mattia Battistini.

Dopo il *Ballo in Maschera* il Verdi stette ventisei anni senza scrivere altro che tre opere e per teatri stranieri.

Dal 1842 al 1857, cioè durante la prima parte della carriera verdiana, in quindici anni, si scrivono seicentoquarantuna opere.. E chi ne rammemora soltanto i titoli? E le opere del Verdi, salvo tre o quattro, sono nelle menti di tutti.

Colui, che fu chiamato il corruttore del canto, attrae, ispira, rivela i piú grandi cantori del suo tempo fino alle sue ultime opere. Rammentiamo i primi interpreti dell'*Otello*, dell'*Aida*, del *Falstaff*. Che nomi fulgidi nella storia dell'arte! Non vi sono maggiori splendori. La Waldmann, la Stolz, la Pantaleoni, Masini, Tamagno, Fancelli, Maurel, Pandolfini.

Col tenore fiorentino Fancelli ebbe spesso dispute. Costui aveva serbato sempre un certo abuso di favella fiorentinesca. Una sera, alla Scala, nell'*Aida*, dopo aver terminato, con certa fatica, la romanza, volgendosi alla moglie che era in un palchetto, nell'interno del proscenio, mentre il pubblico lo applaudiva, esclamò: «È difficile, accidenti a chi l'ha scritta!» E senti rispondersi: «Grazie, Fancelli!» Era il Verdi, che se ne stava appoggiato ad una quinta.

Che dire di Angelo Masini! Egli fu davvero un divino cantore: e nel genere rossiniano e nel genere verdiano e nel comico e nel drammatico: conobbe tutti i segreti dell'arte: imparadisò chi lo udí. Non può esser equiparato ad alcuno. Fu unico.

E lo stesso è da affermarsi, in altro rispetto, del Tamagno, che ebbe voce potentissima: e seppe a poco a poco affermarsi, in tutto, sino a darci una interpretazione dell'*Otello* verdiano, che fece stupire. Il Masini ed il Tamagno ci han dato interpretazioni, che li pongono fra que' rari artisti, i cui nomi rimangono degni di sopravvivere ai secoli.

E, tornando al *Rigoletto*, il primo tenore che lo interpretò fu il Mirate. Ed è nota la storia che il Verdi non volle consegnargli le strofe: *La donna è mobile* sino alla vigilia della rappresentazione. Temeva quello che accadde: che il pezzo divenisse subito popolarissimo: si cantasse per le strade avanti che si alzasse il sipario. Alla prima prova, poco innanzi la rappresentazione, i professori d'orchestra si alzarono, alla fine del ritornello, entusiasmati e si dettero a batter le mani.

Ricordiamo la Barbieri, per la quale il Verdi scrisse il *Macbeth*: voce d'oro, ma essa era, come donna, disavvenente. Sposò il conte Nini e la Strepponi, che fu sempre arguta, scriveva: «Ho sentita annunziata la Barbieri, con l'aggiunta di Nini. S'ella ha trovato marito, non può piú disperar nessuna di trovarlo» (4 gennaio 1842). E trovò, il che avrà accresciuto le meraviglie della Strepponi, un secondo marito: il pianista compositore Hackensöllner.

E ricordiamo pure Gabriella Krauss, viennese, per un sí lungo periodo incantatrice di Parigi, ch'ebbe ogni piú calda ammirazione tanto nel *Ballo in Maschera* che nel *Rigoletto*, nell'*Ernani*, nel *Trovatore*: fu la prima a cantare in francese l'*Aida* a Parigi: cantò all'Opera di Vienna, al San Carlo di Napoli e per lei il Petrella scrisse il *Manfredo*.

Citiamo di volo: la Singer, viennese, un'*Aida* con voce pura, squillante e grande passione: la Brambilla e nel *Falstaff* la Sthele, la Pasqua, Guerrina Fabbri. Citiamo la divina Giulia Grisi che, alla sua aurora, cominciò a cantare nel *Nabucco* con Mario, e un artista fiorentino inimitabile, il basso Susini, a cui arrise gloria e nell'*Ernani* e in quell'*Anna Bolena* del Donizetti: opera di splendide bellezze, che oggi dovrebbe risorgere, se si risollevasse la vera arte del canto.

Un grande nome ci occorre alla mente: quello di Mattia Battistini. Non si vide mai su la scena piú nobile figura, nell'*Ernani*, nel *Ballo in Maschera*, a non citar altri esempi: rinnovatore e accrescitore dell'antica gloria italiana nel canto, egli compose, nelle opere verdiane e in altre, personaggi sublimi: chi lo ha veduto gran signore nella *Maria di Rohan*, mendico nella *Linda di Chamounix*, sa ch'egli, come attore e cantante, varcò gli ultimi limiti dell'arte. E un giovanissimo artista toscano, Titta Ruffo, che già ha fama mondiale, seppe mostrare nel *Rigoletto*, e in altre opere, che il supremo genio interpretativo italiano ha tuttor vita rigogliosa, né teme confronti. Giorgio Ronconi, che parve il baritono ideale nel tempo verdiano, ha trovato due seguaci, che lo paraggiano. E ricordiamo anche il baritono Steller, che fu un gagliardo interprete verdiano e il piú magnifico *Don Giovanni*, per prestanza di persona e ricchezza di voce, nel suo tempo. Noi l'abbiam conosciuto e cantante e maestro di canto.

Fra i tenori che si elevarono ad altissima fama nel repertorio verdiano, ci sia dato scrivere i nomi di Emilio de Marchi, già ufficiale, come Mario di Candia, di Enrico Caruso (di reputazione mondiale), di Alessandro Bonci, che cominciò con tanta grazia e purezza di metodo da far credere in lui risorti i cantori del miglior tempo.

Dobbiamo rimanerci dall'andar piú oltre: l'argomento ci attira, ci alletta: nella dimenti-

chiamo: ma pur ci preme l'idea che lo spazio a noi concesso è già occupato dalle nostre ricordanze e ci costringe, nostro malgrado, a troncarle.

Forse un giorno riprenderemo a ravvivarle!

Jarro.

La fortuna di Verdi e della sua opera in Germania

Und wälschen Dunst mit wälschem Tand
Sie pflanzen uns ins deutsche Land.

Io non so a chi veramente pensava Wagner, quando fa dire queste parole al Hans Sachs, il maestro cantore ciabattino, ma non è improbabile che fra quelli ai quali Wagner voleva alludere ci sia stato anche il nostro Verdi. E se così fosse, non fu certo Wagner il primo ad esprimersi con termini poco lusinghieri sulle sue opere. La ridda degli improperî critici cominciò anzi dopo l'esecuzione del *Nabucco* a Vienna già nel 1843. L'opera era stata preceduta dalla fama del gran successo di Milano, che annunziava l'apparire di un nuovo maestro, la cui musica differiva di molto da quella di Donizetti ed altri musicisti italiani del tempo. La critica tedesca sempre — allora ed oggi — avversa all'arte italiana fece strage del povero *Nabucco*, lo chiamò un'opera di dozzina, rozza e triviale ed un critico si fa la domanda shakespeariana: In che cosa è esso buono se non in niente ed in che cosa è cattivo se non in tutto? Nell'occasione di un'altra opera di Verdi un criticastro fa dei motti di spirito e dice che lo stile di Verdi si è soltanto *migliorato* a suo svantaggio.

W. Tappert s'è preso molti anni fa la briga di mettere insieme un vocabolario degli improperî che ebbero a subire dai critici Wagner e le sue opere. Io non credo che con Verdi si arriverebbe allo stesso numero di pagine, ma un bel fascicolo si potrebbe pur sempre mettere insieme. Una prova di data non estremamente vecchia e di un certo interesse perché è di Hans Bülow, può forse trovar posto qui.

« Il secondo avvenimento sarà domani l'esecuzione *monstre* del *Requiem* di Verdi nella chiesa di San Marco, adattata teatralmente e diretta eccezionalmente dall'autore, senator Verdi, colla quale l'onnipotente corruttore del gusto artistico italiano, spera di spazzar via gli ultimi resti dell'immortalità di Rossini a lui incomoda. La sua ultima opera in veste chiesastica verrà affidata dopo il primo fittizio complimento alla memoria del poeta morto, per tre sere all'ammirazione mondiale, dopo di che verrà intrapreso in compagnia dei solisti ammaestrati da lui (Bülow adopera il termine *dressirt*, che si usa parlando delle bestie ammaestrate) il viaggio a Parigi, la Roma estetica degli italiani. Un' occhiata di sfuggita e di contrabbando a questa nuova emanazione dell'autore del *Trovatore* e della *Traviata* ci ha tolto ogni voglia di assistere a questo Festival ».

Manco male che Brahms letto questo sproloquio di Bülow si espresse a Zurigo dopo aver studiato il *Requiem* con queste parole: « Bülow ha preso un'immensa cantonata, giacché un'opera simile non la può scrivere che un genio ». E lo stesso Bülow, come si sa, ha fatto poi pubblica ammenda con una lettera indirizzata al maestro stesso.

Bülow non aveva del resto pensato sempre così. Egli aveva composto una fantasia sul *Rigoletto*, ammirato la ricchezza melodica dell'*Ernani* e scriveva nell'ottantatrè in una lettera a sua madre: « Che posso farci se Verdi ora mi dà più piacere che Mendelssohn che conosco tutto a mente ».

Un florilegio di osservazioni sarcastiche si potrebbe pure fare cercando fra gli articoli del noto critico viennese Hanslick, specialmente nei più vecchi. Eccone alcuni esempi: (*Lombardi alla prima Crociata*). Allegro in *fa magg.* dopo il terzetto: « Questo allegro fa lo stesso effetto, che se uno saltasse improvvisamente dalla finestra in camera e ci desse uno schiaffo ». E del coro maschile notissimo: Un coro di una trivialità ricercata; bella la coltura, che portano questi Crociati in Oriente! (*Ernani*) miscuglio di energia e passione colla più brutta rozzezza; (*Macbeth*) coro dei sicari: effetto di irresistibile ilarità, (*Stiffelio*) per fortuna non è uno stivale tedesco (stiefel=stivale, (*Rigoletto*) di solito una delle prerogative di Verdi è una musica da ballo miserabile; con lui si balla sempre su di un vulcano, ecc. ecc.

Egli conchiude: « Verdi è una pillola amara per la critica musicale, che aggrava il male se vuole ignorare un musicista che ha tanto successo oppure se lo dichiara nullo ed insignificante ».

Una buona critica, come si suol dire, Verdi non l'ebbe nei paesi teutonici che dopo l'*Otello* ed anche allora sempre con molte restrizioni. E ciò non deve meravigliarci se si pensa che i critici tedeschi ben di rado, anzi quasi mai si decidono a lodare un'opera d'arte italiana che non abbia almeno un paio di secoli sulle spalle e che le opere di Verdi erano ben diverse da quelle che un critico che si rispetta può e deve lodare sia per la tecnica musicale, sia per la maniera di concepire l'opera in generale, ed ancor più per i libretti scelti, che in Germania hanno una importanza affatto predominante e decidono del successo.

Un' unica opera, l'ultima, ha saputo finalmente conquistare anche la burbera critica tedesca, appunto per la suprema perfezione della fattura ed anche perché un po' alla volta, benché tardi, i critici avevano dovuto rivedere e cambiare ben molti dei loro giudizî anteriori sulle opere di Verdi.

Il quale per lo smunto repertorio del teatro lirico tedesco dello scorcio del secolo passato fu una vera fortuna. Difatti prima della *Cavalleria*, *Pagliacci* e delle opere di Puccini, Verdi era in Germania senza dubbio l'autore più popolare e più eseguito di opere liriche straniere, comprese le francesi. Anzi prima che le opere di Wagner dominassero il repertorio si può dire che Verdi era forse l'autore più eseguito in Germania. Ed egli lo rimase per molti anni, giaché le opere di altri autori italiani del secolo scorso compresi Bellini e Donizetti sparirono piuttosto presto dal repertorio e non rimasero che la *Norma* e la *Lucia* ed anche queste più per servire a qualche cantante celebre che per desiderio del pubblico. Fu quella l'epoca più povera della musica drammatica tedesca, non potendo essa sopperire ai bisogni del repertorio dei teatri tedeschi, che pretendono almeno quattro opere diverse in una settimana per mesi e mesi ed ai quali non bastavano certo il *Fidelio*, il *Freischütz*, le opere mediocri di Lortzing, Flotow, e qualche altra, tanto più se si pensa che Gluck e Mozart erano pressoché dimenticati od almeno assai trascurati. In quell'epoca le opere di Verdi furono dunque ben accette e conquistarono ben presto un posto cospicuo non solo nei teatri maggiori, ma anche in quelli delle piccole città.

Il pubblico fece loro tosto buon viso e certe opere vi sono diventate assolutamente popolari quanto in Italia. La critica aveva un bel cantare di rozzezza, trivialità, ed altro; il pubblico la lasciava dire ed applaudiva, mostrando miglior istinto di lei.

Ho detto che le opere di Verdi furono e sono in Germania eseguite assai spesso ma devo aggiungere che nessun autore fu in realtà sì male eseguito anche in teatri abbastanza importanti. Anzi io mi azzardo dire che ad eccezione di Schuch a Dresda quasi nessun direttore d'orchestra tedesco sa eseguire un'opera di Verdi come lo dovrebbe essere od almeno come l'intendeva l'autore. La psiche musicale verdiana, quel miscuglio d'irruenza drammatica, di passionalità dei suoi canti, di ritmi marcatissimi e di trapassi repentini sembra restare ignota ed incomprensibile ai direttori tedeschi, anche a molti di quelli che contano fra i migliori. Io parlo dei direttori perché sono questi che devono far rinascere dalle pagine l'opera d'arte come la pensò l'autore e soltanto in seconda linea dei cantanti, ai quali un direttore vero artista sa e deve imporre la sua volontà. Perciò io potei vedere come il pubblico tedesco si elettrizzasse al sentire il *Rigoletto* ed altre opere dirette da Vigna ed anche la critica dovesse dichiarare che la parte dell'orchestra, della quale un solito direttore non sa far niente, diventasse tutt'altra cosa, si colorisse, si animasse, insomma fosse ben lontana dal tanto famigerato chitarrone.

In ordine di successo va messo al primo posto il *Trovatore*, che ancor oggi si eseguisce in Germania più spesso che in Italia. Il secondo spetta al *Ballo in maschera*, per il quale non solo la critica ma anche il pubblico ha sempre avuta una speciale predilezione ed a ragione, perché è certo una delle opere più ispirate e ben fatte di Verdi. La *Traviata* ed il *Rigoletto* sono pure popolarissime, specialmente la prima.

L'*Aida* è pure rimasta nel repertorio di tutti i teatri più importanti, dopo vi appaiono per quanto più raramente, anche l'*Otello* ed il *Falstaff*. Qua e là, anche in teatri piccoli si eseguisce pure qualche volta l'*Ernani*, mentre le altre opere sono sconosciute. La *Forza del destino* non fu eseguita che a Vienna e senza successo duraturo, specialmente per l'infelice libretto. Effimere apparizioni fecero a Vienna, quando c'era la stagione d'opera italiana, anche alcune delle prime opere. Due opere di Verdi poi, il *Requiem* ed il *Quartetto*, furono eseguite ben più volte in Germania che in Italia, anzi io credo che esse anche ora vengano eseguite in un anno più volte che tutte le esecuzioni italiane sommate assieme. Eppure il loro successo dovettero conquistarselo palmo a palmo, perché i barbassori tedeschi non potevano e volevano ammettere che Verdi, l'autore del *Trovatore*, potesse scrivere un quartetto e perché volevano ostinarsi a non considerare il *Requiem* semplicemente come opera d'arte. Quando poi Verdi morì, allora finalmente anche la critica tedesca, e questa volta io credo sinceramente, si accorse che era morto uno dei veri genî della musica e fu unanime nel riconoscerlo e deplorare la comune perdita, tanto più sentita in quanto in lui si spegneva l'ultimo grande rappresentante del teatro lirico e si poteva misurare l'immensa distanza che passa fra le sue opere e quelle dei mo-[illegible]

Alfredo [illegible]

Il comico nell'opera di Verdi avanti il "Falstaff"

È opinione comune che l'opera comica, il bel riso gioviale ed ingenuo, nel nostro teatro musicale, siano con Rossini morti irreparabilmente. Chi di noi non ha conosciuto qualche vecchio italiano che con rimpianto non ci abbia ripetuta la frase di Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*: « la musica ai miei tempi era altra cosa »? Chi di noi, non soltanto davanti a una delle severe e misteriose opere di Wagner, ma anche davanti a una delle più calde e luminose opere verdiane, non si udì ripetere il lamento: che la musica moderna era divenuta una fatica e non un riposo, uno strazio appassionato dello spirito e del cuore e non un refrigerio ed un sollievo? E infatti per gli italiani del principio dell'800, avvezzi al semplice intreccio scenico di quella quasi « commedia d'arte » che era l'opera buffa e alla leggera rete di melodie or giocose ora sentimentali che la inviluppava, difficilissimo dovette essere il salto dall'opera buffa all'opera romantica; dall'opera buffa, la cui musica tutto quel che poteva fare era di sfiorar lieve e beata lo spirito degli ascoltatori; all'opera romantica che anche nella sua forma più ingenua e popolare non poteva fare a meno di strappare dall'intimo del cuore le risonanze tragiche delle passioni e del dolore.

E veramente, se ci si pensa bene, l'audacia dei compositori romantici — Donizetti, Bellini e Verdi — e la loro forza di convinzione fu straordinaria se riuscirono a far dimenticare agli italiani il fascino giocondo dell'opera buffa. Rossini aveva immerso le folle italiane in un'atmosfera incantevole di melodia tutta scintillante e leggera come l'aria d'un'allegra giornata di maggio. Un delizioso abbandono alle gioie della vita tremava in quella sua musica che col *Barbiere* aveva dato, accanto alle *Nozze di Figaro*, al *Flauto Magico* di Mozart e agli altri modelli di Grétry e di Lortzing, il tipo estremamente perfetto dell'opera buffa europea. Era impossibile, o almeno pareva, di andare più oltre. Il nostro teatro musicale era saturo di riso. Non restava che di rovesciare la medaglia dalla parte del tragico.

E così fece Verdi. Tutti sanno la brutta accoglienza che ricevé la sua prima opera buffa. Eppure quest'opera nella vita artistica di Verdi rappresenta uno di quei tentativi destinati, sia pure a non esser nulla o ben poco come valore estetico per gli altri, ma ad esser moltissimo come insegnamento estetico personale. Verdi, per essa, si riconosceva inetto al genere buffo propriamente detto. Gli mancava quel sorriso spensierato per il quale Rossini pareva creato apposta; e d'altronde la generazione che dette un Mazzini e un Garibaldi aveva ormai poca voglia di ridere. La prima risata di Verdi fu dunque una smorfia imitata a controstomaco dalle meravigliose risate di Rossini. Ma Verdi dalla sua riluttanza al riso rossiniano imparò qual' era la sua vera via, il grande dramma romantico. Infatti poco dopo nasceva il *Nabucco*, dove, fatto completamente nuovo nel teatro musicale italiano, sebben preparato da alcune opere di Donizetti, la psicologia d'un re e d'un padre torturato da passioni intime e civili, veniva rappresentata con intuizione diretta della natura umana, non attraverso il gelido classicismo del teatro umoristico. Si può anzi dire che col *Nabucco* la nostra opera spostava definitivamente il suo punto d'equilibrio: prima l'opera seria italiana era come isterilita da una artificiosità fredda e compassata specialmente nello sviluppo delle passioni, mentre l'opera buffa era la sola che rappresentava con naturalezza e con verità drammatica la vita, sia pure la vita non tragica, la vita da commedia insomma. Dopo il *Nabucco* (1842), l'opera buffa, che continua tisicamente a vegetare accanto all'opera seria romantica — alludo per esempio alle ultime opere buffe di Federigo Ricci, scritte tra il '60 e l' '80 —, è ormai piena di convenzionalità; al contrario è l'opera seria che ora s'incammina verso il suo pieno sviluppo e trionfo. E ho detto a bella posta che questo spostamento d'equilibrio si compié soltanto col *Nabucco*. Infatti, che l'opera seria si rinnovasse e divenisse più *umana* si poteva già notare con Mercadante, Bellini e più con Donizetti — si pensi a quel primo capolavoro romantico che è la *Lucrezia Borgia* —. Ma accanto alla *Lucrezia* fioriva pur sempre lo squisito brio dell'*Elisir d'Amore*: il campo dell'opera era dunque tuttora diviso tra il nuovo drammatico e l'antico comico. Col *Nabucco* il campo rimane tutto al drammatico.

Com' è dunque possibile che il drammaturgo romantico per eccellenza, Giuseppe Verdi, abbia poi voluto e saputo chiudere la sua lunga carriera di cantore d'umane tragedie con l'infinita comicità del *Falstaff*? Infatti, a prima vista almeno, il *Falstaff* sembra, sì, un ritorno all'opera buffa intesa in modo affatto moderno; ma sembra anche un ritorno imprevisto, un ritorno senza preparazione nella precedente opera di Verdi. Ora, è proprio vero questo? In altre parole, nell'opera di Verdi manca assolutamente l'elemento comico, o non piuttosto, come in tutte le opere drammatiche di vita intera, questo elemento vi circola sottinteso o confuso con gli altri elementi e qua e là zampilla addirittura alla superficie?

Certo, se noi per elemento comico non intendiamo che quello il quale fu la quasi unica corda vibrante nell'opera buffa prerossiniana e rossiniana, Verdi era troppo romantico per possederlo. Ma questo non vuol dire che, quantunque non destinato alla commedia, Verdi non possedesse affatto la nota della comicità. Il suo riso e la sua comicità erano di tutt'altra specie psicologica che il riso e la comicità di Mozart, di Lortzing e di Rossini, ecco tutto. Onde, misto il riso di Verdi al suo senso tragico della vita, è naturale che nelle sue opere prevalesse e apparisse una *comicità tragica* affine a quella di Shakespeare, per esempio. Ma in realtà l'elemento comico musicale abbonda ed è spesso bellissimo in tutta l'opera di Verdi. Così egli per il *Falstaff* non aveva che da raccogliere una mèsse da lungo tempo preparata. Tutta la prima scena (la festa da ballo) del *Rigoletto*; lo stupendo duetto di Sparafucile e del vecchio buffone; la prima scena dell'ultimo atto della stessa opera con la canzone gaia cantata da Duca, son tutti brani di musica concepiti più nello spirito dell'opera buffa che in quello dell'opera seria classica. Quale *Giasone*, quale *Olimpiade*, quale *Medea* di Cavalli, di Pergolesi e di Cherubini avrebbero sopportata, accanto alla severità del fato tragico, l'ironia irridente della commedia? Compresa la cosa a questo modo, gli esempi del comico abbondano in tutto Verdi. Nel *Trovatore* la scena degli zingari getta una ventata di carattere un po' comico nell'atmosfera cupa e feroce di tutta l'opera. Perfino nella *Traviata*, opera di dolore sentitissimo, la scena del banchetto col famoso *brindisi* e molta parte della gran scena del ricevimento (finale 3°), risultano dalla fusione dell'opera buffa coll'opera seria, fusione che si può citare come una delle caratteristiche fondamentali del teatro romantico musicale. Ma dove la forma tipica del *Falstaff* comincia a vedersi tracciata, se non con la finezza di disegno che Verdi raggiunse in fondo alla vita, almeno nelle linee generali, è soprattutto nel *Ballo in maschera* (1859) e qua e là nella *Forza del Destino* (1862) — per non citare il ben noto *terzettino del fazzoletto* nell'*Otello* —. Infatti nel *Ballo in maschera* si può dire che sia già tutta la stoffa comica che dovrà poi servire al ricamo squisito del *Falstaff*. Il celebre colpo di scena di Amelia scoperta insieme col marito da i congiurati, seguito dal concertato comicissimo « ve' che di notte qui con la sposa » solcato dal canto appassionato di Amelia, non è già in germe la divina scena *della cesta* del *Falstaff*? E nella *Forza del Destino* il personaggio decisamente *buffo* di *Fra Melitone* non è forse un primo per quanto rudimentalissimo abbozzo del meraviglioso personaggio di *Falstaff* di poi disegnato e svolto con altra sicurezza psicologica e musicale?

D'altronde giova anche notare come tutta l'opera italiana moderna preparata dall'opera seria e buffa settecentesca e da tutta la musica strumentale e vocale del sei e del settecento, sia, quasi direi, per natura, non aliena dal brio e dal sorriso. C'è qualcosa nel temperamento musicale italiano di luminoso, di plastico, di snello che si presta facilmente a significare il comico e il giocoso. Quello che talvolta lo spirito italiano può sembrar di perdere in profondità, certo lo riguadagna in agilità. Non sembri dunque strano se il nostro per ora più tragico compositor d'opere potesse preparare in sé il formidabile scoppio di giocondità del *Falstaff*. Si vuole un esempio sopra ogni altro convincente? Si noti come l'enfatica frase ultracomica della lettera di Falstaff a Alice e a Meg sulle parole « e il viso tuo su me risplenderà, come una stella sull'immensità » non sia musicalmente che quasi la stessa dolorosissima frase di Violetta nel duo tra questa e Germont nella *Traviata*: « più non esiste (*il passato colpevole di Violetta*).... e Dio lo cancellò col pentimento mio »; dove il verso:

Io cancellò col pentimento mio

è musicato *con le stesse note* che poi serviranno a musicare il verso:

Come una stella sull'immensità.

Concludendo, la musa verdiana, che ebbe come tutte le muse di piena e sincera umanità, un volto doloroso e un volto ridente, nasconde nel *Falstaff* il suo volto dolente per farci veder solo il volto che sa sorridere. Ma non per questo, se ben si guarda, il Verdi cambia la propria personalità, né per velare più che gli è possibile nel *Falstaff* il volto tragico della sua musa bifronte, gli accade per anco di non lasciarlo almeno un istante ribalenare terribile e sussultare l'ultima volta nell'espressione severa del dolore. Si ricordi l'*a solo* di Ford (il cosiddetto « monologo delle corna »), ove il ben noto tumultuoso impeto passionale verdiano, empie all'improvviso d'un aspro sònito di disperazione l'orchestra, che fino allora aveva squisitamente frusciato con una malizia serena degna al tempo stesso di Goldoni e di Manzoni.

Giannotto Bastianelli.

VERDI UOMO

Se il « grandioso » e « l' « appassionato » abbondano nella musica delle opere verdiane, Verdi uomo ci appare, quanto più lo consideriamo nella sua stessa vita, e nella stessa sua partecipazione alla vita degli uomini intorno a lui, privo affatto d'enfasi e di magniloquenza, cioè di quello che nelle opere sue si chiama, più spesso che non lo meriti, appunto grandiosità e passione. Spogliamolo dalle sue musiche, togliamolo fuori dall'onda delle sue melodie, che, d'altra parte, possono anch'esse dar prova dell' « intonazione » morale e ideale della sostanza della sua vita: Verdi considerato per sé solo e per sé stante, è la semplicità fatta genio. Esiste in lui, dal primo all'ultimo giorno della sua vita pensante, una rispondenza innegabile e incancellabile alla ingenuità e alla verginità veramente elementari della sua origine contadinesca. Non soprastrutture ideologiche, teoriche, nella sua anima d'uomo; ma sempre la materia nuda, aspra, solida e lucida della sua umanità popolare. L'anima sua e la sua coscienza non han bisogno mai, per apparire, di disinvolgersi da un groviglio di convenienze morali, culturali e sociali. Esse sono sempre rimaste libere e spontanee e sanno sempre ritrovarsi e corrispondersi. Non dànno ombra, non gettano fumo. Restano intatte e non le turbano e non le commuovono nemmeno i gorghi impetuosi delle passioni melodiche che il maestro versa con abbondanza sul mondo dalle latebre ardenti della sua fantasia. Tra la fantasia e la vita, ecco, nessuna confusione in Verdi. Verdi uomo rimane, anche all'apogeo della sua gloria, la semplicità e la tranquillità in persona: l'uomo di valida fibra che non si dimentica di esser venuto su da una famiglia di locandieri e di posseder molti palmi di terra da lavorare e da far lavorare per conto suo e che sa amministrare le opere del suo ingegno come gli ettari dei suoi poderi e che nella vita dell'artista vuol essere padrone di sé, come nella vita dell'agricoltore.

Ci viene oggi tuttora da lui, per questa sua semplicità e per questa sua libertà che talvolta si espressero con aspra rudezza, un insegnamento assai peregrino ai nostri giorni. Verdi non accettò mai gli infingimenti, i mancamenti, gli indrappellamenti che il mondo impone oggi a chi vuol riuscire nel mondo. Verdi non intrigò mai, non prese mai per suo rifugio morale una restrizione di pensiero, né per suo confessionale un cenacolo di consorti; non porse mai orecchio alle lusinghe dell'una parte che avrebbe voluto accaparrarselo, né alle stolte accuse dell'altra che avrebbe voluto schiacciarlo, non curvò mai la sua schiena né a maggiori né a minori di lui. Talvolta fu tanto semplice da sembrar semplicista, tanto diritto da sembrare indifferente. Non rispose mai né ad accuse, né a polemiche. Talvolta parve assolutamente assente dalle più furibonde lotte che infierivano intorno al suo nome. Nella mischia che avveniva intorno a lui egli stava per se stesso e stava col pubblico; col pubblico che del resto parteggiava sempre per lui! Credeva di far così il suo dovere, e lo faceva: ma esigeva il prezzo dei suoi diritti. Nella sua modestia, non transigeva per ciò che riguardava un diritto che credeva gli spettasse, anche se questo diritto era prosaicamente un credito. Non si fece mai metter il gentil piede sul collo da una prima donna, né metter la mano sulla spalla da un primo uomo. Fece precedere la volontà della sua opera alla volontà dei cantanti. Non seppe o non curò mai i capricci della voce pubblica interpretati dal giornalismo curioso, indiscreto, interessato. Resisté con tutta la sua forza, e talvolta con tutta la sua caparbietà, agli impresari che volevan torcere a loro guadagno soltanto l'opera sua, comunque imbandita alla sete e alla fame del pubblico.

E con tutta questa fermezza, e con tutti gli osanna del mondo intorno al suo capo testardo e dolce, fu modesto d'una modestia senza pari, fu buono d'una bontà senza limiti. La sua modestia e la sua bontà, come la sua ritrosia non erano una posa, non erano una convenzione od una abitudine. Ricordiamolo in questi giorni in cui anche gli asceti imbiancano di *cold cream* la loro pallidezza: Giuseppe Verdi non « istrumentò » mai la sua modestia, la sua ritrosia, la sua bontà! Ricordiamolo in questi giorni in cui tutto è scampanio richiamistico; Giuseppe Verdi non affisse mai il suo cuore agli angoli delle strade, non prodigò mai il suo obolo e la sua parola di conforto dalle cornucopie della pubblicità e dalle trombe della ciarlataneria. Quanto più fu celebre, quanto più fu dovizioso, tanto più si raccolse in se stesso, nella sua casa, sulla sua terra o dentro al misurato circolo dei suoi amici, e tanto più beneficò in silenzio, non con cieca liberalità, ma con ponderata e sicura circospezione.

Continuarono per ciò sempre a chiamarlo, come lo avevano chiamato un tempo, lo « spinoso illustre »; ma egli aveva le sue spine, come ha le sue spine la rosa che fiorirà più aperta e più avida in cima quante più dure difese avrà posto alla sua corolla germogliante. Avrebbero voluto ch'egli fosse mondano, che la sua personalità straripasse per tutte le strade del mondo come la sua musica; avrebbero voluto ch'egli fosse, insomma, teatrale. Ora, Giuseppe Verdi, il musicista d'ogni teatralità, non voleva essere e non poteva essere un uomo teatrale. Quest'uomo che scriveva musica pel teatro e che diceva di voler scrivere non musica del passato o dell'avvenire, non musica realistica o idealistica, ma musica *vera*, quest'uomo comprendeva benissimo che, in quanto a lui, essere teatrale sarebbe stato venir meno alla sua verità, non essere *vero*.

Fecero una volta un tentativo per portarlo dalla scena del teatro non solo, ma da quella della posa, ad una scena anche peggiore e peggio frequentata: quella della politica. Del tentativo fu colpevole nientemeno che il conte di Cavour. Sappiamo oggi bene, in grazia agli stessi copialettere di Verdi, pubblicati dal Cesari e dal Luzio, come andarono le cose. Per le elezioni al Parlamento italiano, bandite da Cavour nel 1860, a Verdi fu offerta la deputazione di Borgo San Donnino. Egli rifiutò recisamente ed il posto di candidato fu preso con molto piacere da un amico suo, Giovanni Minghelli Vaini già rappresentante di San Donnino all'Assemblea parmense e fiducioso nell'appoggio dello stesso Verdi. Il grande compositore era fermamente deciso a non accettare mai di fare il deputato; ma aveva fatto i conti senza Cavour che, conosciutolo una volta a Leri e trattatolo assai affabilmente, venuto il giorno buono, gli scrisse di suo pugno una lettera per invitarlo ad accettare la candidatura. Gli diceva il Cavour che il momento era grave, che i più buoni italiani dovevano fare ognuno un sacrifizio per la salvezza della patria e che egli, Verdi, avrebbe contribuito, accettando, « al decoro del Parlamento dentro e fuori d'Italia e dato credito al gran partito nazionale che vuol costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine ». Non solo: la presenza del Verdi alla Camera — diceva il conte di Cavour — « ne imporrà ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia suscettibili di subire l'influenza del genio artistico, più assai di noi abitatori della fredda valle del Po.... » Verdi appena letta questa lettera corse a Torino per cercar di tener lontana la disgrazia e scrisse ad un amico torinese: « Sai perché sono qui? Per non esser deputato. Altri brigano per esserlo, io faccio tutto il possibile per non esserlo.... ». Aveva preparato una serie di buone ragioni da sciorinare al conte di Cavour, ma il conte glie le smontò ad una ad una e Verdi si trovò candidato, e deputato. Ebbe però la virtù di dirsi sempre « costretto » ad accettare la candidatura e la deputazione, ebbe il coraggio di minacciar sempre le dimissioni al primo ministro ed ai primi ed agli ultimi tra i suoi elettori. Ebbe il coraggio di non fare il deputato sul serio, di resistere alla suprema tentazione borghese. La politica non lo affascinò e tanto meno lo vinse. Diceva: « I quattrocento cinquanta deputati non sono che 449 perché Verdi come deputato non esiste ». Non tenne il posto che per far piacere a Cavour, e quando finita la legislatura e morto Cavour, gli riproposero la carica la respinse, questa volta senza timore di doverla riaccettare per forza. Diceva allora: « Io di politica non m'intendo. Finché era vivo Cavour, io guardavo lui alla Camera e mi alzavo ad approvare o respingere quando lui si alzava, perché facendo come lui ero sicuro di non sbagliare. Oggi, con questi altri signori, chi sa quanti spropositi farei!... ».

Né di questa, né d'ogni altra politica volle egli intendersi mai. Fuori dagli intrighi, fuori dalle sette, fuori dalle conventicole, egli volle e riuscì a serbare il suo nome illibato, la sua anima candida e sana; riuscì a serbarsi indipendente. Gli parve che fosse una buona risposta alla sua grande gloria il rimaner fedele alla sua piccola cerchia di famigliari e custode della siepe spinosa che proteggeva la sua personalità. Perciò in tanta gloria egli ci sembra oggi, come uomo, così umile, troppo umile. Perciò oggi lo vediamo con qualche stupore accompagnarsi con le grandi ombre shakespeariane, con i grandi spiriti delle avventure e delle tragedie romantiche, egli piccolo contadino di Busseto, egli l'uomo dall'onesta contentezza e dalla voce popolare, l'uomo che passa tra le nuvole d'oro della gloria e i canti squillanti degli eroi, con la testa china, la cravatta a fiocco e le mani in tasca.

Aldo Sorani.

RICCARDO WAGNER

Impressionismo magico

Spiegare il Wagner musicista col Wagner esteta è, come ebbi a notare alcuni anni or sono e come altri ha confermato, assolutamente impossibile.

La teoria wagneriana, la teoria del mito e del *leit-motiv*, del fine morale implicito nell' unione di tutte le arti e della melodia indefinita, può servire ad illustrare il prospetto delle architetture musicali del grande sassone, ma non può guidarci per nulla a rintracciare, di sotto alle costruzioni posticce, quelle sottili nervature da cattedrale gotica, che, riunite a fasci nelle colonne o aperte a raggera nelle volte, sostengono e costringono in sesto tutto l' edificio artistico.

Bisognerà risolversi, prima o poi, a studiare le musiche wagneriane dal di dentro. E in questo ci potranno soccorrere, meglio ancora delle dissertazioni estetiche, i modesti studi di pura tecnica che già si sono fatti, e tuttora continuano a farsi, su l' istrumentazione, l' armonia, la polifonia, la ritmica, la declamazione alla Wagner.

Vi ha, tuttavia, un luogo delle dissertazioni estetiche del maestro di Bayreuth che io credo capace di illuminare addentro tutta la struttura delle sue musiche; là dove egli dice che la musica dimostra, bensì, successioni di stati d' animo (perché resta sempre sostanzialmente *sentimento*), ma è incapace di mostrare il nesso di questi stati d' animo, essendo affatto priva di *volontà morale*.

Vale a dire che secondo il Wagner, la musica, pur essendo espressione della Volontà anima del mondo, ossia della Volontà in sé, non può esprimere la Volontà morale. Ora che cosa è mai questa Volontà morale?

Secondo le idee dello Schopenhauer, abbracciate dal Wagner, il Mondo è Volontà e Rappresentazione. È dunque evidente che, nel linguaggio estetico del riformatore del dramma musicale, volontà morale e nessi morali significano, presso a poco, attività di rappresentazione e associazione di immagini.

La musica, insomma, mancherebbe, secondo il Wagner, di quei nessi che noi diciamo figurativi, ossia della facoltà di associazione delle immagini. Ma perché mai egli non osò procedere oltre e concludere che la musica, perché e in quanto resta sentimento, non è capace di esprimere un nesso qualunque, nemmeno strettamente musicale, tra uno stato d' animo e l' altro? Gli è che il Wagner teorico restò sempre al di qua del Wagner musicista; fu quello che può essere, in politica, un radicale rispetto ad un rivoluzionario.

Perché, a ben considerare la cosa, la trovata e l' applicazione del motivo conduttore — che è una associazione simbolica di un tema musicale con una immagine o un' idea — non può aver altra origine e giustificazione spirituale se non quella di una *supposta inerzia della materia musicale in sé e per sé*.

La musica, come realmente la sente il Wagner musicista (non quale è nell' illusione del Wagner teorico) non è movimento, ma piuttosto *incantamento*. Essa, più che procedere sempre più oltre verso un orizzonte lontano, ama chiudersi entro formule magiche che quasi la escludono dal contatto col resto del mondo. Così le trasparenti campane di vetro proteggono i fiori di serra.

E la sola poesia è capace di riscuotere la musica da questo assorbimento magico in se stessa. Ma il movimento che ne risulta ha necessariamente un che di dispoticamente preordinato, di meccanico, perché il motore è esterno non interno. E il motivo conduttore, se si osserva bene, non conduce e non guida niente, ma è realmente un motivo *condotto*, appunto perché evocato e tiranneggiato dalle immagini o dalle idee che gli vengono incorporate e delle quali esso è costretto a subire la sorte poetica e scenica. Della sua natura che chiamammo magica una sola virtú gli resta: quella dell' ammonire, del presentire, del prevedere ciò che la poesia o il dramma sanno di dover dire ma non possono dire ancora.

E, del resto, per comprendere bene quale sia la natura del motivo detto conduttore, basta pensare al tema sinfonico alla Beethoven. La sinfonia beethoveniana non può dirsi priva di ciò che il Wagner chiama nesso o volontà morale: appunto perché i temi vi creano da sé stessi i propri nessi trasformandosi, compenetrandosi insieme, associandosi, costituendo, insomma, ciò che si chiama svolgimento polifonico. Ma nelle musiche wagneriane il tema (conduttore) raramente si trasforma; e l'unione di vari temi in un tessuto polifonico non risulta mai una intima associazione, ma una pura sovrapposizione, non una trasfusione sibbene una semplice reciproca rievocazione e illuminazione. Perché mai? Perché la musica del Wagner è sostanzialmente frammentaria ossia è, *in germe, impressionistica*; e questo parecchi anni prima che l' impressionismo venisse chiaramente affermato come tendenza estetica. È un paradosso? Vedremo che non è.

Ma intanto non concluderemo che il Wagner fosse come molti, anzi troppi, critici hanno voluto notare, un musicista imperfetto; e che però fatalmente dovesse diventare un drammaturgo musicale. Al contrario, il grande riformatore che, da giovane, compose molta musica istrumentale — ciò che non è stato ancora abbastanza valutato dalla critica — e che, scritto il *Parsifal*, voleva ritornare alla pura sinfonia, diventò drammaturgo proprio perché era troppo musicista. Egli si sentiva troppo immerso, momento per momento, nelle pure impressioni musicali perché gli fosse possibile esprimersi con la pura musica. Ogni motivo diveniva per lui, come dicemmo, una formula di incantamento magico: appunto perché troppo musicalmente vissuta. Senza il soccorso del dramma, il Wagner si sarebbe condannato musicalmente ad una immobilità contemplativa, ad un vuoto nirvana sonoro, ad un perpetuo stupore armonico. Ma questo è assurdo in un artista perché: l' arte è, per assioma, mobilità e vita.

Ora, da questo punto centrale, noi vediamo meglio, mi sembra, molte delle caratteristiche wagneriane. E le vediamo concorrere insieme, come le nervature al nodo di una volta gotica: dalla sensualità sonora, effetto di questa eccessiva sensibilità frammentaria e dissipata, all' amore buddistico della rinunzia, dalla primitività barbarica di certi ritmi elementari, all' assorbimento mistico di tanti momenti poetici, dalla frantumazione dei drammi in mille particelle poetico-musicali (i *leit-motive*) alla predilezione per tutto ciò che nelle saghe rimaneva di prodigioso, di fatale, meglio ancora, di magico.

Questi che abbiamo indicato sono infatti tutti aspetti estetici o conseguenze morali o corollari logici di un fatto centrale elementare: quello della natura impressionistica dello spirito wagneriano.

Ma è un impressionismo di un tipo particolare che io credo esatto chiamare: impressionismo magico.

* * *

Storicamente possiamo darci ragione di questo fatto in un modo semplicissimo.

Riccardo Wagner sta tra il Beethoven, del quale egli pensa di essere il continuatore, e il Bruckner; il quale, per quanto accademico scolastico e mistico a un tempo, si illuse di essere il prosecutore ideale del Wagner, nel campo della sinfonia. E il Bruckner, con le sue mastodontiche concezioni musicali, ricchissime di sensibilità lirica, ma riposanti su di una organizzazione contrappuntistica assolutamente formidabile, passerà alla storia, io penso, come colui che riuscì a sintetizzare, con uno sforzo supremo, la tendenza concentrica del sinfonismo classico con la tendenza dispersiva dell' impressionismo nascente, alla Wagner. La quinta, la settima e la nona dell' organista di San Floriano sono i monumenti, a mio credere imperituri, di questo enorme sforzo di sintesi. Storicamente, dunque, Riccardo Wagner è compreso tra i due maggiori sinfonisti di razza tedesca dell' ottocento.

Ma egli sta anche, idealmente, nel campo più ristretto dell' opera, tra la fresca fantasia da musicista *visivo* dell' autore del *Freischütz*, dell' *Euryanthe* e dell' *Oberon* e la tendenza plastica, e quasi direi tattile, del Rossini e dell' eclettico Meyerbeer. Impetuosità e descrittività romantica da un lato, passionalità e costruzione neo-classica dall' altro; e questo sino a che non trova la sua propria strada con la Tetralogia.

Weberiano e meyerbeeriano a un tempo nelle sue prime opere, dal *Rienzi* al *Tannhäuser*, egli prende delle due scuole quel tanto che può valere a destare più intimamente la sua sensibilità, per l' appunto plastica e visiva. Invece l' assimilazione delle ultime sinfonie beethoveniane e delle trovate da adoratore (*schwärmer*) della natura e da allucinato della meditazione interiore dello Schumann gli rivela un mondo nel quale già appare, nei suoi germi, la schietta anima musicale germanica; finalmente uscita dal periodo dell'italianismo rappresentato dallo Haydn, dal Mozart e dalle due prime maniere del Beethoven. Così io vedo Riccardo Wagner idealmente compreso tra il Beethoven e lo Schumann, tra il Meyerbeer e il Bruckner, tra il Weber e i moderni impressionisti: agguerrito nella psicologia del tema e della istrumentazione dal primo, introdotto nella *Träumerei* germanica dal secondo, esercitato nella plasticità melodica dal Meyerbeer e proseguito sinfonicamente dal Bruckner. Ma egli rappresenta soprattutto la sintesi ideale, anzi la linea di displuvio, lo spartiacque storico della elegante descrittività del Weber e della acuta vibratilità dei moderni armonisti impressionistici. Le altre influenze e tendenze, da un certo punto in poi, restano quasi minutissime scorie disperse in una lucida massa di metallo fuso.

E se vogliamo darci ragione del perché non sia esistita e non esista una scuola wagneriana, mentre quella beethoveniana si perpetuò sino al Brahms e fu ricca di nomi e di opere, e mentre già se ne forma una debussystica, lo scorcio storico che abbiamo tracciato nervosamente ci consente di farlo. Gli è perché Riccardo Wagner non è tanto un innovatore e un creatore di una nuova èra musicale quanto un sovrano artista di transizione: simile in questo al Palestrina, allo Schütz, al Purcell, ad Alessandro Scarlatti, al Mozart, al Rossini.

* * *

In Riccardo Wagner dunque si produce e si risolve quella grande crisi ideale per la quale il sinfonismo classico — nato a sua volta, secondo le mie vedute, da un impressionismo di tipo ritmico, proprio del settecento italiano — si disgrega lentamente nel nuovo impressionismo di indole armonica. Verità assai semplice che può anche parere, ad alcuni, sommaria e cruda, ma nella quale io vedo il segreto della complessa personalità wagneriana. E cercherò di lumeggiarla da più di un punto di vista.

Nella musica di R. Wagner, soprattutto in quella della Tetralogia, si nota un certo amore barbarico della nota isolata, della particella ritmica ripetuta, dell' accordo tenuto lungamente. Queste predilezioni, più ancora che barbariche, possono dirsi primitive.

E ci par di ritornare, con lui, alle origini della musica quando, nella povertà primitiva dei suoni e dei ritmi, ogni suono e ogni particella ritmica elementare — la terzina ad esempio — erano ripetuti continuamente e miravano ad intensificare quello stesso stato sentimentale che li aveva prodotti. Anche questo della musica primitiva è, in sostanza, uno stato di pura fascinazione auditiva, di incantamento sonoro, di abbandono armonico.

Apriamo la partitura dell' *Oro del Reno*, certo la più suggestiva e la più significativa: perché contiene i temi fondamentali della Tetralogia.

E guardiamo a caso. I temi o ci offrono la frantumazione di un accordo rialzato armonicamente dal contrasto con qualche elemento di passaggio (Temi dell' Elemento primordiale, dell'Anello, dell'Arcobaleno, della Maledizione, del Crepuscolo degli Dei, di Donner, delle Norne, dell' Oro del Reno, della Spada) ovvero ripetono, più volte, una o due note (armonizzate o no) (Temi della Fucina, dei Nibelunghi, della Cappa Magica, delle Figlie del Reno, dei Giganti del Lavoro d'annientamento del Nibelungo, dell'Incantesimo del Fuoco) o finalmente sono il prodotto di una scossa ritmica elementare che si ripete ascendendo o discendendo (Temi della Fuga, della Maledizione, della Meditazione, della Spada, del Patto, dell' Ondeggiamento, dei Runi). E questa scossa ritmica è quasi sempre data dallo slancio di una nota sull' altra; slancio paragonabile allo schema metrico del giambo: una breve che risolve su di una lunga; la breve anacrusica, la lunga tetica.

Ora riflettiamo che nel Beethoven questi tre tipi di temi sono relativamente rari mentre predominano i tipi cantabili di poche note (oligocordici) rinserrati spesso nell'àmbito di un tetracordo, come doveva accadere nella musica ellenica e come riscontriamo ancora nella lirica musicale popolare. Dobbiamo dunque concludere che il Beethoven è meno primitivo, meno rudimentale, nella scelta degli elementi fondamentali delle sue musiche.

Invece il Wagner risale intuitivamente a quegli elementi ricchi di alliterazioni ritmiche e melodiche che io chiamo *fossili della musica primitiva* (1) e dall' altro a un elemento primitivo e anch' esso, per così dire, fossile, ma che riguarda una nuova — o piuttosto apparentemente nuova — genesi storica della musica: la genesi armonica, iniziatasi circa alla metà del settecento. Questo elemento è l' accordo: l' accordo sia preso in blocco verticalmente come insieme di note, sia disteso orizzontalmente e articolato in un disegno melodico formato dai vari suoni componenti.

Inoltre il Wagner non ci offre mai, o quasi mai, se non per reazione ineluttabile di altri spiriti musicali sul suo, dei temi o dei frammenti lirici ricchi di sinuosità, di asperità e di lucenti fratture cromatiche come quelli di uno Chopin o di un Bruckner, di uno Schumann o di un Franck. I suoi stessi frammenti lirici e largamente cantabili quando non sono formati da fortunate associazioni di *leit-motive*, sono, è vero, originati da accordi dissonanti, ma la disposizione melodica che ne risulta è tale che la dissonanza resta piuttosto attenuata che inacerbita. L' accordo, per lui, è sempre un conglomerato di suoni, un impasto fisso; è sempre una cellula elementare, una campana di vetro; insomma, una formula magica della musica. E ritorniamo ineluttabilmente ad una considerazione ingenuamente magica della musica! Perché nel Wagner, come in tutti coloro che istintivamente risalgono alle fonti prime, alla selvatichezza originaria dell' arte, è istintiva una concezione magica della musica. La musica, come la sentono questi primitivi, immerge lo spirito di chi la ascolta in un afflato elementare, in un' anima più grande e più sottile, in una *Urseele*; diciamolo in tedesco, poiché a noi manca l' espressione italiana. Che poi questa *Urseele* sia o non sia la volontà del mondo alla Schopenhauer poco importa; essa è sempre l' anima del mondo o Dio, o un qualche cosa che gli assomigli.

E, sia detto di volo, secondo noi questa *Urseele* è, anzi, tutt' uno con Erda, — la sapienza primordiale — nel grande poema nibelungico. Ma non spetta a noi parlare del Wagner poeta.

Questa concezione magica della musica, per quanto il Wagner ne fosse presso che inconsapevole, spiega l' importanza che hanno nei poemi wagneriani le tradizioni magiche: i filtri, la cappa magica, l'anello fatato, la lancia coi runi, l' uccello parlante, il cigno del Parsifal e via dicendo. Né si tratta di artifici scenici o di voluta ingenuità, come molti critici pensano ed io stesso credevo sinora. Non a caso, nello stesso dramma mistico del Parsifal, Klingsor, l' ultimo personaggio satanico, è non solo un mago, ma il più perfetto e compiuto dei maghi wagneriani: il personaggio ideale e definitivo nel quale si riassumono i maghi dei drammi precedenti: da Ortruda a Mime, da Loge, più mago che dio, a Wieland il fabbro, l' eroe del primo poema di sostanza mitica scritto dal Wagner.

Tutto ciò che sa di magia, tutto ciò che appare come trasfigurazione improvvisa, come imprevisto fantastico, come labilità fenomenica, è la sostanza stessa della fantasia artistica del Wagner. Gli aspetti magici del mondo potevano lasciarlo indifferente, come scienziato e filosofo ma erano invece tutt' uno con la sua intuizione creatrice. E non è possibile trascurare il fatto che, tra i temi più tipicamente wagneriani, siano proprio quelli dell' anello fatato e della cappa magica, del filtro di Brangania e dell' ingiunzione di Lohengrin ad Elsa, del sonno magico di Brunhilde e del fuoco nell' incantesimo di Loge. Né dobbiamo dimenticare che l' episodio dell' uccello fatato è tra i più deliziosi della Tetralogia. Gli è che i motivi magici degli antichi cicli germanici e delle favole (i *Märchen*) sono della stessa sostanza estetica del motivo conduttore. Il quale è, per meglio dire, un motivo incantatore, una formula magica che dischiude allo spirito un piccolo miracolo quello della trasformazione estetica della musica in immagine e viceversa.

Osservate poi che il motivo conduttore ha in sé alcunché di concluso, di circolare, ossia esteticamente (se non anche tecnicamente) *è della stessa natura dell' accordo* ossia tende ad esprimere quello stesso che esprime l'accordo, secondo le vedute debussystiche: un'atmosfera armonica. E questa è un'altra considerazione atta a ricollegare intimamente l' impressionismo magico wagneriano al nuovo impressionismo francese.

* * *

Questo è, secondo noi, la genesi ideale e storica dell'arte wagneriana.

Primitività barbarica, impressionismo di indole poetica, assorbimento magico in formule musicali: ecco tre termini equivalenti, ecco tre aspetti di uno stesso fatto estetico osservato da tre punti differenti.

Il momento estetico che domina nella fantasia del Wagner è il momento della trasfigurazione. L' artista resta affascinato, incantato dalla sua propria espressione *immediata* e non sa procedere oltre, non può liberarsi dall' incanto, se non *risolvendo quell'espressione in un' altra di diversa natura*.

Per ciò, la sua musica è troppo poetica, la sua poesia troppo filosofica, la sua filosofia troppo drammatica, il suo dramma troppo epico, la sua epica troppo lirica, la sua lirica troppo musicale.

Se aggiungete, quasi come corollario, che la concezione fondamentale non solo dei drammi wagneriani ma della stessa teoria di *Opera e Dramma* è sostanzialmente sessuale, la figura artistica di Riccardo Wagner si compirà ai vostri occhi in modo che, oso credere, è più vivo e più integrale degli altri tentati sinora dalla critica.

Infatti, per un' ultima e più sorprendente trasfigurazione estetica, la musica è, secondo il Wagner teorico, un organismo riproduttore, vale a dire femminile, fecondato dal senso politico mercé della semenza poetica che è Amore.

E per il Wagner poeta, come per il Wagner uomo, l'Amore era semplicemente... tutto.

Gli è che l'Amore, quale è da lui cantato in ogni opera, persino quello apparentemente idillico dei *Maestri Cantori*, è l' amore carnale, impetuoso e catastrofico fino all' incesto.

E anch' esso primitività, è anch' esso il più profondo mezzo di fascinazione, nel campo dei sensi e dei sentimenti, ma è soprattutto e nel significato più esteso, impressionismo affettivo e sensuale.

È veramente l' *altro aspetto*, l' aspetto fisico, l' immagine vivente e vissuta della musica. O, almeno, della *sua* musica. Amore e Musica, nel suo spirito, coincidono, sono tutt' uno.

Pensate invece che L. v. Beethoven, il puro sinfonista, volle e seppe cantare un solo amore: quello coniugale di Leonora.

Gli è che anche nella coscienza serenamente architettonica del grande di Bonn, musica e amore — le due ali dell' anima del poeta romantico — coincidevano. Ma avevano l' uno e l' altra un nesso morale: erano connessione e non dissipazione, sentimento non sensualità, passione e non incantamento.

L' arte, nelle grandi coscienze, è tutta materiata di impulsi morali, come la moralità è tutta impregnata di passione estetica.

Fausto Torrefranca.

(1) Avverto che questa nuova interpretazione dell'arte wagneriana differisce, in gran parte, da quella che dieci anni fa (*La vita musicale dello spirito*, cap. VII) mentre, per alcune vedute essenziali, si ricollega da un lato alla mia teoria su «Le origini della musica» (*Rivista Musicale Italiana*, 1907, fasc. III); teoria da poco ripresa e documentata ampiamente dal dottor Robert Lach, e dall'altro alla mia scoperta del fenomeno dell' Allitterazione musicale (Vedi *Riv. Mus. It.*, 1909, fasc. I e II): sulla quale ritornerò prossimamente.

La poesia di Wagner

Io mi sono domandato le mille volte come sia possibile conciliare il culto che l' Italia ha pure consacrato a Riccardo Wagner sul teatro lirico, e l' incuria che essa dimostra per quella parte dell' opera di lui che è tanto più facilmente accessibile a tutti, in quanto non ha bisogno delle costose cure che richiede l' allestimento scenico di una rappresentazione musicale. Mi sono domandato, insomma, se noi siamo realmente penetrati nell' essenza di quell' arte meravigliosa contentandoci, come abbiam fatto finora, di accorrere quando ci è stato possibile all'esecuzione dell'opera, senza aver mai assistito prima nella solitudine del nostro studio, alla formazione di quei capolavori, e averne gioito, per tutti quegli elementi che essi offrono già pieni alla nostra intelligenza e al nostro sentimento.

Ci siamo messi di fronte a Wagner nelle stesse condizioni nelle quali ci poniamo di fronte agli altri compositori dei quali egli è la perfetta antitesi, e che considerano la musica drammatica come una forma completa in sé, a cui la poesia non fornisca che l' occasione di certi limiti materiali e l' opportunità di variare i movimenti d' accordo con lo svolgersi di un' azione umana nelle sue vicende esteriori. Il libretto è in questi casi un sussidio al quale basta alle volte dare semplicemente un' occhiata perché non ci sfugga quel tanto che è necessario a intendere il fatto, e che nel canto degli artisti può rimanere offuscato o dalla sonorità dell' orchestra o dalla poca chiarezza della loro dizione.

Con la stessa incuria abbiamo trattato i *libretti* di Riccardo Wagner, attenti soltanto a ciò che è la sua musica, paghi a raccogliere nel nostro animo l' eco della sua melodia, anche se le parole sono sfuggite dalla nostra memoria.

Quello che è successo per il *Lohengrin* è assai significativo. È l' opera wagneriana più popolare in Italia, e che nessun pubblico anche di città secondarie oramai non ignora più. Ebbene, c' è mai stato chi abbia pensato a considerarla come un' opera di poesia e a darcene una traduzione che abbia la dignità d' un' opera letteraria? E non manca oramai in Italia l' operosità che si volge alacremente alla divulgazione dei capolavori stranieri, sieno essi in prosa o in versi. Ma pare che a nessun italiano sia balenato in mente che Riccardo Wagner è soprattutto un grande poeta, e che bisogna conoscerlo sotto questo aspetto per apprezzare degnamente la sua musica, il complemento, cioè, della sua facoltà principale. È noto un suo assioma che è la chiave di volta della sua arte: «La poesia è uomo, la musica è donna». È da questa alleanza, più che da una vera e propria fusione che nasce la sua opera artistica, nella quale come nel matrimonio l' uomo ha una preminenza solenne, come di chi fornisce il germe che è dalla compagna maturato e condotto alla forma definitiva sotto cui vede la luce.

Orbene, in Italia, noi ignoriamo si può dire completamente questi germi dai quali si svolgerà quella nuova individualità che si chiama l' opera wagneriana: ignoriamo completamente quel prodotto anteriore che ci fa presentire quale sarà la sua necessaria e definitiva evoluzione: non ci siamo mai condotti, con la lettura dell'opera poetica, fino al punto in cui essa attinge il suo ultimo limite per divenire musica.

Si dirà che a far ciò è necessario che noi leggiamo il dramma nell' originale, e risorgeranno a questo proposito le eterne questioni sulle traduzioni; ma è pure evidente che è possibile dare in un' altra lingua un' approssimazione di valori artistici assoluti, mantenendo nella loro trasposizione le relazioni dei toni. Questa trasposizione in Italia non è mai stata tentata; e di qui nasce il mio dubbio che noi siamo ancora lontani — quantunque certe apparenze mostrino di essere contro di me — dall' apprezzare abbastanza giustamente l'opera di colui alla cui celebrazione non partecipano soltanto ormai pochi e nobili spiriti.

Come è possibile comprendere un' opera di Wagner, senza rendersi conto di ciò che è la tendenza del poeta drammatico: «impiegare lo strumento delle idee astratte, la lingua, in tal modo ch'essa agisca sulla sensibilità stessa». Il pubblico italiano può cogliere forse questo carattere essenziale, ignaro ancora com' è dell' opera poetica di Wagner? «Il poeta (dice egli nella sua ormai celebre lettera a Frédéric Villot) cerca nel suo linguaggio di sostituire al valore astratto e convenzionale delle parole il loro significato sensibile e originale: l' ordinamento ritmico e l' ornamento (già quasi musicale) della rima sono per lui mezzi con cui egli assicura al verso, alla frase, un potere che cattivi deliziosamente e governi a suo piacere il sentimento. Questa tendenza essenziale al poeta lo conduce sino al limite della sua arte, limite che è toccato immediatamente dalla musica; e per conseguenza l' opera più completa del poeta dovrebbe essere quella che nella sua forma finale fosse una perfetta musica».

Se del dramma di Riccardo Wagner noi non vediamo che l' ultimo stadio, ignorando tutto il cammino precedente, come lo potremo intendere tutto?

C' è dunque da augurarsi che la traduzione dei drammi di Wagner diventi presto un fatto compiuto. A questa condizione soltanto, a condizione cioè di conoscere il poeta, noi potremo metterci in grado di conoscere tutto l' artista. E rifaremo con lui tutto il cammino del suo spirito, e ci involeremo con lui dalla realtà quotidiana, per rifugiarci nella bellezza e nella purità dei miti. Poiché è là che risiede la grande verità umana. «La leggenda a qualunque tempo e a qualunque nazione appartenga ha il vantaggio di comprendere esclusivamente ciò che quel tempo e quella nazione hanno di essenzialmente umano e di presentarlo in una forma originale assai precisa e perciò intelligibile al primo sguardo». Queste parole rivelano il fondamento della grande innovazione che Wagner ha portato nel teatro: dare agli spettatori quella specie di chiaroveggenza, per cui lo spirito discopra un nuovo concatenamento dei fenomeni del mondo, che gli occhi non potevano vedere nelle ordinarie condizioni della vita. Di qui due grandi qualità della poesia di lui: una tutta interiore la sua portata morale, l' altra formale, la sua grande semplicità, bandito come è tutto ciò che è episodico e che formava e forma ancora tutta una maniera letteraria, per cui il dramma decadde da quell' altezza a cui l' avevano sollevato i Greci, fino al mestiere, a cui l' hanno condotto i librettisti. Perciò ogni dramma di Riccardo Wagner si riassume facilmente nella semplicità di una sola *idea* informatrice, che costituisce la nuova unità alla quale obbediscono tutti i suoi drammi, dai suoi più antichi, da *Rienzi*, in cui è adombrata la lotta per la libertà, agli ultimi, al *Parsifal*, più sublime adombramento della rinunzia cristiana.

Nessun poeta ha forse insistito con tanta costanza nel darci una rappresentazione artistica di una concezione filosofica della vita. È sotto questo rispetto che egli ci apparisce nella sua più grande originalità. Egli è l' altro aspetto dell' attività indagatrice della mente umana. Da una parte è il pensiero di Hegel e di Schopenhauer, dall' altra è lui, Wagner, l' astrazione divenuta sensibilità e passione. Morte e redenzione, rinuncia e salvezza: ecco le grandi correnti del dramma dell' uomo; ed ecco le figure mitiche e umane dei drammi, a farci sentire la lotta che si combatte eternamente in noi e le più alte aspirazioni che esalano dal nostro spirito. In ogni personaggio wagneriano noi sentiamo tremare questo tumulto, dopo il quale brilla ai nostri occhi la speranza di una pace infinita.

Così le vicende dell' Olandese volante sono le nostre stesse vicende, o meglio le vicende del nostro stesso spirito. Non abbiamo noi stessi desiderato l' annientamento di tutto il creato per veder, soltanto così, cessare la nostra infelicità? «Una sola speranza mi deve restare,

una sola rimanere incrollabile: per quanto crescano i germi della terra, bisogna pure che alla fine essi periscano. Giorno del giudizio, giorno supremo! Quando splenderai nella mia notte? quando scheggerà il colpo distruttore sotto cui il mondo s'inabisserà tumultuosamente? quando i morti risusciteranno io entrerò nel nulla.... Compite il vostro corso ,o mondi. Accoglimi o annientamento!... »

E siamo noi stessi gli eterni inquieti, come Tannhäuser, col fastidio che ci ispira l'ebbrezza dei sensi e l'aspirazione verso qualche cosa di più puro. « Ma bisogna che io torni nel mondo terrestre; presso di te (*Venere*) non sono che uno schiavo; ma io aspiro alla libertà. Ho sete di libertà. Voglio affrontare ogni pugna, ogni lotta, mi dovesse attendere la sconfitta ». E siamo noi stessi ancora, coi nostri ritorni peccaminosi e con la folle aspirazione di conciliare in uno solo i più contrari movimenti del nostro animo.

Non abbiamo noi stessi invocato l'ideale nei nostri più fervidi e alti desideri e non ne abbiamo goduto pieni di confidenza finché non ci ha assalito il dubbio, davanti al quale esso si è allontanato, come dagli occhi di Elsa; si è dileguato il cavaliere del Graal, Lohengrin? E quali promesse di felicità ci sarebbero state mantenute se ci fossimo abbandonati pieni di fiducia a quella gioia che la natura ci aveva largito per un momento? « Non respiri tu come me questi dolci profumi? Come essi rapiscono ed inebriano i sensi! Essi sono portati misteriosamente dall'aria, ed io mi abbandono senza interrogare al fascino che da essi emana. Tale è il fascino che mi ha incatenato a te allorché t'ho visto per la prima volta, o dolce amica. Non ho avuto bisogno di domandarti chi tu eri, i miei occhi ti hanno visto, il mio cuore ti ha compreso. Come i profumi riempiono i miei sensi di una dolce vertigine, quantunque essi mi giungano dal fondo della notte misteriosa così la tua purezza mi ha soggiogato, rapito, malgrado il sospetto terribile sotto il quale ti ho trovata oppressa ». Meravigliose verità dell'anima espresse in versi meravigliosi! E per comprendere la loro bellezza basterà richiamarsi in mente la *Donna serpente* di Carlo Gozzi che Wagner conobbe ed ebbe sott'occhio e che ha una simile situazione, ma spogliata di ogni bellezza e di ogni profondità. Tutto ciò che Cherestani sa dire a Farruscad nella fiaba del Veneziano è così misero che resta limitato nei confini di una volgare curiosità

> Quanto mi affligge
> la tua curiosità. Cieco abbastanza
> Non è il tuo amor per me. So che sospetti.
> Che ti lasci destar sospetti ognora
> In discapito mio, per non sapere
> Chi io mi sia, donde venga e di chi nata.
> Di tanto è offeso l'amor mio. . .

Più difficile è in un rapido *excursus* seguire l'evoluzione di Wagner nella sua Tetralogia. I poemi hanno una portata più complessa e più generale: sono la tragedia della lotta dei due elementi che pugnano costantemente nell'anima dell'uomo, il sensuale e l'ideale, e la visione dei destini dell'umanità e della forza misteriosa ch'è nell'oscura potenza della natura. Tutti i *Nibelunghi* sono una interpretazione personale dell'antica mitologia, che ci conduce via via a traverso i grandi periodi della storia dalla sua fase religiosa a quella umana, da Wotan a Sigfrido: l'uno la forza creatrice della natura sottomessa alle leggi primordiali della creazione, e perciò privo della libertà, l'altro l'uomo conscio della propria forza. Ed è Wotan che desidera la fine degli Dei e che darà l'eredità del mondo al libero eroe che saprà amare la Walkiria. Allora il Valhalla crollerà e il mondo sarà redento dalle terribili forze che l'hanno finora dominato: « La fine degli Dei è prossima (dice Wotan a Erda) poiché così io desidero. Io votai il mondo al Nulla, ed ora ne do l'eredità al giovane trionfante. La figlia che ho avuto da te si sveglierà sotto le sue labbra amorose, affinché l'amore di questa ingenua coppia riscatti il mondo perduto. Indietro o madre dell'angoscia eterna e delle crudeli cure! Dormi nel tuo sonno eterno ».

Ma le bellezze della Tetralogia sono aspre a comprendersi, e richiederebbero nei lettori italiani un lavorio paziente d'indagini, al quale soltanto pochi si sono sottomessi; e non è che a questa condizione che l'opera poetica di Wagner può sfolgorare di tutta la sua bellezza. Così solo arriveremo a comprendere tutta la mistica bellezza del *Parsifal*, il dramma della rinunzia cristiana, e le parole che il Wagner scriveva a proposito della rappresentazione della più pura delle sue opere: « Dimenticare nella contemplazione dell'opera d'arte — sognata, ma vera — il mondo reale della menzogna, è la ricompensa della dolorosa necessità che ci ha forzato a riconoscere che questo mondo non è che miseria ».

Ma se il *Parsifal* è il più puro dei drammi di Wagner, *Tristano e Isotta* è il più denso di passione e di poesia. Non so di altra opera dove l'amore abbia toccato, come in questa, il culmine più meraviglioso dell'espressione; non so di altro dramma più semplice nelle sue linee e più intenso nel suo svolgimento. È il dramma del nirvana buddistico, è il dramma della notte infinita in cui sola si ritrova la verità, mentre la luce non illumina che la menzogna. Dopo che i due amanti hanno bevuto il filtro della morte, essi riconoscono il nulla di tutte le illusioni di cui sono stati finora in balia, e non aspirano che a sciogliersi dei lacci in cui li tiene imprigionati il mondo. « Lasciamo queste infami menzogne (esclama Tristano) e questa fallace legge che gli uomini han voluto imporci. Nulla può ormai più disunirci. Il giorno non accieca più i nostri occhi col suo vano splendore: la sua fiamma orgogliosa, il suo ingannevole splendore non han più potere su noi. Io ho immerso il mio sguardo nella notte della morte, ne ho penetrato il mistero ineffabile ».

È verso questa notte a cui tendono con tutte le forze del loro animo ormai i due amanti: e a misura che l'ardore del loro desiderio si fa più vivo, la poesia raggiunge altezze vertiginose davanti alla quale noi tremiamo per ogni nostra intima fibra. « Notte serena dell'amore, dacci l'oblio dell'esistenza; strappaci al mondo, raccoglici entrambi nel tuo seno. Notte augusta, spegni per sempre l'ultimo bagliore del mondo. Confondi i nostri cuori i nostri esseri nella soave profondità dell'oscuro gorgo ».

Parrebbe che non fosse possibile salire più in alto nella scala della passione; ma c'inganniamo. L'arte di Riccardo Wagner posa ancora più alto su una cima dove non possiamo volgere lo sguardo senza un turbamento straordinario.

« Moriamo entrambi per essere uniti nello spazio senza limiti, in un mondo che non alberga né cure né sofferenze. O notte immensa, notte dell'amore, abisso eterno dove senza terrore io mi immergo e mi sprofondo, discendi fra noi, chiuditi su noi e spandi intorno l'oblio. Accoglici nel tuo seno, liberaci dall'universo. Ultimo bagliore, tu ti sei spento, e i nostri pensieri, i nostri sogni, le nostre speranze, tutto si compie in un presentimento della notte augusta e redentrice. Vivere insieme senza angoscie e senza paure! Nel silenzio del sogno che il giorno non viene a turbare. Casta ebbrezza, santa fiamma! Suprema armonia! Un sol cuore, una sola anima, un solo desiderio, una sola essenza! Sempre Tristano essere Isotta, Isotta essere Tristano!... Essere uniti nell'infinito dello spazio, nell'infinito del tempo!... »

Ciò che sarà la musica noi presentiamo già nell'armonia dei versi

> O sanfte Nacht
> Ew'ge Nacht
> Sehr erhab'ne
> Liebesnacht...

Ma come potremo, noi italiani, presentire la necessità della musica, quando ancora ignoriamo il poeta straordinario?

Che ci sia chi ce lo faccia finalmente conoscere: ecco il voto che possiam formulare in questi giorni sacri alla sua memoria.

G. S. Gargàno.

La scenografia nell'opera di Riccardo Wagner

« Wagner come musicista deve essere messo fra i pittori, come poeta fra i musicisti ». Questa sentenza di Federico Nietzsche, dall'apparenza così paradossale, è forse la più acuta definizione che sia stata data di tutta l'arte wagneriana. In verità, se l'opera italiana, come è stata plasmata da Giuseppe Verdi, si può dire un seguito di momenti lirici abilmente preparati da un'azione intensamente drammatica, il dramma wagneriano in linea generale si può dire invece una successione di brani sinfonici di carattere descrittivo piuttosto che lirico (se si eccettui « la morte di Isotta » quasi tutti i pezzi che si eseguono staccati appartengono a questa categoria), ai quali brani corrispondono dei quadri scenici di una bellezza pari a quella della musica. Questa sostanziale differenza tra le due forme di arte apparentemente affini determina e spiega l'importanza relativa data all'elemento scenografico dal maestro italiano, che pure curava tanto l'aspetto fisico dei suoi personaggi, e la grandissima data invece ad esso da Wagner, che come è noto, dirigeva personalmente l'esecuzione degli scenari. Perché se Wagner non conobbe la tecnica della pittura, ebbe vivo come pochi il senso del colore e della composizione. Bisogna dire anzi che colui che ha ideato la scena dell' « incantesimo del fuoco », e quella della morte di Siegfried, in cui la luna proietta l'ombra dell'eroe alzato sul suo scudo, sia grande pittore oltre che meraviglioso musicista.

« Per mezzo del pittore » — egli scrive ne *L'Arte dell'avvenire* — « il teatro deve raggiungere la sua completa unità artistica ». « La pittura deve rappresentare il paesaggio che sarà come lo sfondo vivo innanzi al quale si manifesterà l'uomo che vive. La scena deve poter contenere l'imagine della natura, per la piena comprensione della vita nella quale l'uomo si muove ». È questa una concezione assolutamente nuova dell' « ambiente » nell'opera drammatica, il quale ambiente nel dramma greco era suggerito più che rappresentato, e in quello shakespeariano più che suggerito, contenuto nella poesia onnipossente. Né i prodigi realizzati dagli italiani nel teatro di musica del seicento hanno a che vedere con quelli del teatro wagneriano. Essi servivano col loro meraviglioso a colmare i vuoti della musica e dell'azione drammatica. In Wagner la funzione della scenografia è ben diversa: è quella di « integrare » il dramma stesso. La favola del *Vascello fantasma* è inconcepibile senza la visione sulla scena dell'Oceano in tempesta, che impregna tutta l'opera di un colore cupo e sinistro. E la trilogia dell'*Anello del Nibelungo*, l'immenso poema cosmogonico cui sembra abbia posto mano « e cielo e terra », è inconcepibile anch'essa senza la visione del fiume, della foresta e della montagna. Ogni aspetto della natura serve anzi a costituire un'atmosfera particolare all'azione che si svolge nella scena. Una fresca mattina di primavera, nella verde Turingia, è per esempio « l'ambiente » in cui Tannhäuser pentito della sua vita peccaminosa si ritrova miracolosamente. Il risveglio della terra amplifica e rende più augusto quello dell'anima del peccatore. Così nel *Parsifal* — si noti l'analogia della situazione — il fascino del Venerdì Santo e di tutta la natura in fiore, opera sull'anima di Kundry, la peccatrice, che versa lacrime di pentimento per la prima volta. E l'ora del tramonto e l'orizzonte sconfinato del mare, rendono più tragica l'agonia di Tristano.

Qualche volta un semplice movimento di scena, da solo basta a produrre un effetto poetico. Nel primo atto della *Walkiria* per esempio. Il temporale con cui s'inizia l'opera è cessato, e nella capanna di Hunding, Siegmund e Sieglinde, gli occhi negli occhi, evocano dolcemente il loro triste passato, quando un colpo di vento spalanca la porta. Appare nello sfondo la foresta, umida ancora di pioggia, come fosforescente nella luce lunare. « Chi è entrato? », domanda Sieglinde trasalendo. — « Nessuno », le risponde Siegmund rassicurandola. — « Vedi: è la primavera che sorride ». E in tutto il teatro sembra che entri realmente il soffio inebriante della primavera. Nessun poeta drammatico era riuscito a darci con un artificio scenico così semplice e naturale un fremito così grande.

Ma la vera grandezza di Wagner scenografo è altrove, nelle scene in cui la musica più che la parola è chiamata ad integrare la visione. Per nominare queste scene basta ricordare le pagine più belle e più note anche di tutta la sua opera: il Baccanale del *Tannhauser*, il passaggio dei pellegrini nella vallata del castello di Wartburg, il primo quadro dell'*Oro del Reno*, « la cavalcata delle Walkirie », « la vita della foresta », e, sopra tutto, « la morte di Siegfried », in cui la musica sola, divinamente epica, dice quello che nessuna parola potrebbe. Questi brani sinfonici corrispondono — dicevo — ad altrettanti quadri, in cui la bellezza dell'invenzione non è inferiore a quella della musica.

Nel *Parsifal* finalmente un nuovo prodigio. Con un ardimento straordinario il Maestro, quasi divinando un mezzo modernissimo: il cinematografo, cerca di ottenere il movimento della scena, il movimento da un'arte essenzialmente statica. Alla fine del primo atto lo scudiero Gurnemanz conduce Parsifal dalla foresta al tempio del Graal. Mentre i due camminano lentamente, gli alberi si muovono in senso contrario, le rocce si spostano e si ammassano. Sfilano degli anditi a volta. Infine le roccie si squarciano, e appare l'interno del tempio cristiano, scuro da prima poi progressivamente illuminato. La musica intanto, che è l'arte del movimento per eccellenza, con un ritmo solenne, scandito da un grave rombare di campane anima la prodigiosa trasformazione.

Spesso in verità Wagner è andato troppo oltre, ed è stato troppo minuzioso, volendo seguire il suo principio di « rappresentare tutto ciò che è possibile ». Sulla scena bisogna suggerire più che rappresentare. E l'episodio famoso del Maestro che pone le mani sugli occhi a Malwida Von Meysenburg perché ascolti semplicemente la musica, è la condanna implicita del principio wagneriano. Non della scena in genere, come ha detto qualcuno. Ma i difetti sono superficiali. Se gli scenari wagneriani si semplificassero — e non sarebbe codesta una profanazione — ogni inconveniente scomparirebbe. Comunque, è innegabile che nelle pagine cui ho accennato, che, ripeto, sono le più belle della sua opera, ed hanno quasi una vita a sé, il Maestro ha realizzato una nuova maniera di rappresentazione teatrale, in cui il quadro scenico è chiamato « da solo » a integrare la musica sinfonica; una nuova forma d'arte addirittura, quella che si può dire ancora « dell'avvenire ».

S. A. Luciani.

La fortuna di Wagner in Italia

Singolarmente importante il 1871 nella storia della musica in Italia. È del gennaio di quell'anno la famosa lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Florimo, nella quale, alludendo all'arte wagneriana, dichiarava di non aver paura della « musica dell'avvenire », e tracciando un rapido programma di studio per il Conservatorio di San Pietro a Maiella, alla cui direzione allora offertagli aveva rinunciato, affermava: « tornate all'antico e sarà un progresso ». Pochi mesi dopo, nel dicembre cioè dello stesso anno, egli dava al teatro del Cairo il primo esempio di un suo nuovo orientamento artistico con l'*Aida*, seguito più tardi e con più superbo volo, dall'*Otello* e dal *Falstaff*. Ed è pure di quell'anno, del primo di novembre, la prima rappresentazione in Italia del *Lohengrin* trionfalmente accolto a Bologna, e la lettera, altrettanto famosa, di Wagner ad Arrigo Boito (da questi poi tradotta e pubblicata sulla *Perseveranza*), nella quale, compiacendosi di quel successo, si augurava un connubio del genio tedesco con l'italiano per dar vita all'opera d'arte perfetta. « Un anelito segreto — diceva il maestro — ci avverte che noi non possediamo l'intero essere dell'arte, una voce intima ci dice che l'opera d'arte vuole finalmente diventare un fatto completo che appaghi anche il senso, che scuota tutte le fibre dell'uomo, che lo invada come un torrente di gioia... Forse è necessario un nuovo connubio del genio dei popoli, e in tal caso a noi tedeschi non potrebbe sorridere una più bella scelta d'amore di quella che accoppierebbe il genio d'Italia col genio di Germania. Se il mio povero *Lohengrin* dovesse essere l'araldo di queste nozze ideali, gli sarebbe toccata invero una mirabile missione d'amore. Una tale speranza potrebbe risvegliarsi in me profondamente grato, davanti al grande e commovente zelo dimostrato dai miei colleghi italiani in questa bella importazione dell'opera mia, zelo che so apprezzare fin nei suoi minimi particolari, ammaestrato com'io sono da molte esperienze ».

Il maestro alludeva certo, con quest'ultimo ricordo, all'accanita guerra mossagli altrove: in Francia specialmente, e nella stessa patria sua. A Parigi, dieci anni prima, il *Tannhäuser* era stato sepolto sotto i fischi di un pubblico inviperito, noncurante della presenza in teatro dell'imperatore e dell'imperatrice, notoriamente favorevoli a Wagner, e questi s'era poi poco generosamente vendicato con una brutta farsa, *La capitolazione*, composta quando la Francia giaceva umiliata sotto il peso delle vittorie tedesche; donde ire e rancori più vivi e più profondi nei francesi contro lui e la sua arte, che non cominciarono a dileguarsi se non dopo la sua morte. Dalla Germania era stato bandito lunghi anni per cagioni politiche, e anche la sua arte era stata bandita lunghi anni e dai critici e dai pubblici, tanto che molto facilmente se l'aiuto improvviso miracoloso di re Luigi di Baviera non fosse venuto a rialzarlo, egli sarebbe caduto vinto, sfiduciato, senza forze per continuare nella lotta, senza speranza di raggiungere il trionfo. Ma, soggiogata la Germania, a quale nazione avrebbe egli potuto per prima volgere lo sguardo, desideroso di allargare l'orizzonte della sua conquista? Non certo all'Italia, contro la quale, nel suo animo irascibile, violento, egli covava un acerbo rancore. Egli ricordava che un gigantesco capolavoro musicale, eseguito per la prima volta nel 1729 a Lipsia, sua città nativa, la *Passione secondo Matteo* di G. S. Bach, creazione sublime a cui tanto egli doveva, era rimasto nell'oblio per cent'anni, soffocato dal predominio per tanto tempo avuto in Germania dall'opera e dai cantanti italiani. Egli sapeva che, appunto per tale incontrastato secolare imperio della musica italiana in Germania, anche l'arte sua era stata a lungo minacciata di sconfitta e di oblio; sapeva che tutta la sua vita, — da quando, staccatosi dai primi modelli, aveva concepita la visione grandiosa del suo dramma musicale, — era stata dedicata alla vittoria dello spirito tedesco sullo spirito latino e specialmente sull'italiano; sapeva inoltre quanto amore avessero gli italiani per un loro maestro, gloriosamente vivo ed operante, Giuseppe Verdi, e non poteva, non doveva quindi sperare nulla dall'Italia. E invece fu proprio l'Italia la prima delle nazioni straniere ad applaudirlo.

Si è raccontato spesse volte, ed è la verità che si dovette principalmente ad Angelo Mariani, il primo dei direttori d'orchestra di quel tempo, il caloroso successo del *Lohengrin* a Bologna, da lui interpretato con finezza di sentimento e profondità di ispirazione, che oltrepassarono in certi punti e in meglio le stesse intenzioni di Wagner. E si è raccontato, ed è pure la verità, che si dovette ad un improvviso odio del Mariani per Verdi, già suo amico intimissimo — un odio derivato da gelosia per la Stolz — se egli, che aveva sempre disprezzata la musica tedesca tanto da non voler neanche leggere il *Lohengrin*, diventò a un tratto l'apostolo della musica wagneriana in Italia. Certo, anche senza la gelosia del Mariani, Wagner sarebbe presto o tardi entrato fra noi, come entrò, trovandosi davanti difficoltà assai maggiori, in Francia; ma certo è pure che la gelosia e l'odio per Verdi del maestro ravennate gli accelerarono l'ingresso e il trionfo.

Disceso in Italia per dispetto a Verdi, il *Lohengrin* seguitò per qualche tempo ancora, come per dispetto a Verdi, il suo cammino. Si temeva, da una parte, per la gloria di Verdi, per la gloria d'Italia, perché Verdi era il solo italiano che portasse allora il nome nostro e la nostra arte per il mondo; e si osteggiava quindi con ogni forza l'opera wagneriana o la si accoglieva freddamente. Dall'altra parte pochi spiriti bramosi del nuovo e del diverso si levavano in favore di Wagner con ardire e con entusiasmo, disprezzando gli scherni degli avversari e male nascondendo, talora palesando senza ritegno il loro disprezzo per Verdi. La guerra era incominciata a Milano, dove già da qualche tempo il più stimato critico d'allora, Filippo Filippi, veniva bandendo, dalle appendici della *Perseveranza*, il verbo wagneriano. Rispondevano Giulio Ricordi e Salvatore Farina sulla *Gazzetta musicale*, un po' olimpicamente, perché credevano ancor lontana la discesa del barbaro in Italia. Il *Mefistofele* di Boito, non wagneriano, ma ribelle ai vecchi modi e ricco di un'originalità potente e strana, era caduto, a Milano stessa, parecchi anni prima e sembrava caduto per sempre. La voce del Filippi sebbene temuta, era ancora *clamantis in deserto*, lo stesso Liszt, al Filippi che gli domandava se ritenesse rappresentabile il *Lohengrin* in Italia, rispondeva cortesemente: « Voi italiani, quando volete, potete tutto, e nulla è impossibile alle vostre meravigliose attitudini musicali — ma — aggiungeva più sinceramente — avrete la forza di accettare una musica così opposta ai vostri gusti? ». La risposta di Bologna venne pronta e sicura: il successo del *Lohengrin* vi fu così grande che superò l'aspettazione di tutti. I più eletti ingegni bolognesi, da Enrico Panzacchi ad Alfonso Rubbiani, si schierarono tosto dalla parte di Wagner, — il Rubbiani specialmente, che ebbe anzi una amichevole polemica col Panzacchi per le riserve con cui questi aveva temperato il suo favore per l'opera wagneriana, — e molto ad essi si dovette se nei cenacoli letterari e nei salotti aristocratici si aderì e si tenne fede alla nuova arte. Si formò così in Bologna una specie di partito, di chiesa,

che dei partiti e delle chiese ebbe tutte le buone qualità e tutti i difetti. Il Consiglio comunale nominò subito Wagner cittadino d'onore, e Wagner — già altra volta ho avuto occasione di dirlo su questo giornale — rispose cortesemente per il Sindaco che gli scriveva, ma poco cortesemente per l'arte italiana, contro cui lanciò alcune sprezzanti frecciate. I giornali bolognesi, che le riprodussero, non erano molto diffusi allora fuori di Bologna, e la lettera di Wagner non capitò, per fortuna, sotto gli occhi degli antiwagneriani, già indispettiti e intimoriti dal successo di Bologna, intimoriti poco dopo dal successo, meno caloroso ma sempre buono, di Firenze. La *Gazzetta Musicale* scese più risoluta in campo e non risparmiò nessuno; ma dall'altra parte erano aumentati gli amici ed estimatori di Wagner, duce sempre il Filippi che a Milano, la rocca forte della musica verdiana, seguitava a battersi con giovane ardire. L'eccitazione degli animi giunse a tal punto che quando, il 19 marzo 1873, si volle rappresentare *Lohengrin* anche a Milano, successe alla Scala un pandemonio indescrivibile e l'opera cadde sotto i fischi, non bastantemente coperti dai fervorosi applausi dei pochi wagneriani accorsi a difendere il loro maestro. La battaglia seguitò nei giornali, e, oltre la *Perseveranza*, anche il *Corriere di Milano* e la *Lombardia* si misero dalla parte di Wagner. Troppi però erano rimasti nella capitale lombarda i nemici del maestro tedesco, e poco dopo la caduta del *Lohengrin*, i *Promessi Sposi* di Ponchielli vi ebbero, con aperta significazione d'omaggio all'arte italiana e di esecrazione per quella di Wagner, un successo grandissimo, superiore di gran lunga al loro merito reale. Ma intanto, mentre a Bologna nel 1872 si rappresentava il *Tannhäuser*, nel '76 il *Rienzi* e nel '77 il *Vascello fantasma*, il *Lohengrin* seguitava il suo giro per l'Italia, con varie accoglienze, prevalentemente però oneste e liete, finché la memoranda esecuzione che se ne diede nel 1880 a Roma, sotto la direzione del Mancinelli, non venne a suggellare la sua ormai sicura incontrastata vittoria in Italia.

Giovarono senza dubbio al buon successo di Wagner gli ottimi maestri che ne diressero fra noi le prime e più importanti esecuzioni: il Mariani, il Mancinelli, il Faccio, ai quali si aggiunse in seguito il Martucci. E gli giovò il buon senso italico che, dopo brevi deviazioni, sa sempre indovinare la giusta via. Già il vero Wagner, quello di *Tristano e Isolda*, dei *Maestri Cantori* e della *Tetralogia*, non era ancora conosciuto dai nostri pubblici, e il *Lohengrin*, sebbene i più ciechi wagneriani, per trovarlo differentissimo da ogni opera italiana, si ostinassero a dire che era senza melodia, aveva invece una melodia sua propria, nuova è vero per gli italiani, ma non contrastante il loro spirito, fatta anzi per diventare subito ad essi famigliare. Questo gli antiwagneriani a poco a poco capirono e, appena riuscirono a sgombrare la mente da ogni pregiudizio artistico o patriottico, compresero e dilessero essi pure l'opera di Wagner, mentre anche tra i wagneriani, — molti dei quali, quando arrivarono a conoscere la *Tetralogia*, ne rimasero sgomenti, — gli animi si fecero più calmi, tanto che nel 1881, dandosi a Napoli per la prima volta e con felicissimo esito il *Lohengrin*, l'orchestra, riunitasi a banchetto per festeggiare il successo, mandò, insieme con alcuni critici e giornalisti wagneriani presenti, un telegramma di plauso a Wagner e, subito dopo, un altro di plauso a Verdi e all'arte italiana. E così, il 13 febbraio 1883, quando il grande maestro, ospite di terra italiana, fu colto dalla morte, l'Italia tutta era già con lui rappacificata. Risorsero però, poco dopo, anzi nell'anno stesso, nuovi clamori contro lui. La Compagnia di Angelo Neumann, direttore del teatro di Brema venne in Italia per rappresentarvi nelle principali città la *Tetralogia*. Cominciò a Venezia, — dirigeva l'orchestra Antonio Seidl, — e poi passò a Bologna, a Roma, a Torino, destando ammirazione dappertutto, ma non entusiasmo. Veramente, neanche la musica della *Tetralogia* avrebbe dovuto giungere del tutto nuova ad orecchi italiani colti: i rapporti dell'arte wagneriana con quelle che la precedettero, e specialmente con l'italiana, furono in questi ultimi tempi bastantemente studiati e illuminati, e sarebbe fuor di luogo ora anche il semplice riassumerli. Certo riuscì a tutti o a quasi tutti non solamente nuova, ma profondamente, assolutamente diversa. E mentre i wagneriani riaffermavano, più o meno fermamente, il loro amore per il Maestro, i sopiti timori e rancori si ridestarono, e l'eco ne fu vivissima perfino nella città santa del wagnerismo, a Bologna. Qui, del resto, fin dal 1876, Enrico Panzacchi era tornato da Bayreuth, dichiarandosi sempre fedele al Wagner della prima maniera del *Lohengrin*, del *Tannhäuser* e del *Vascello fantasma*, cioè del Wagner ancora melodrammatico; ma confessando di non sentire simpatia alcuna per la *Tetralogia*. Si aggiunsero gli articoli di Quirico Filopanti, una singolare figura di patriota (era stato segretario della Repubblica Romana), di filosofo, di visionario, che godeva di una popolarità immensa e che denunciò l'amore per la musica di Wagner come un'offesa alla patria; e allora l'indignazione di molti bolognesi, in ispecie degli studenti, scoppiò vivace contro Wagner. Nel 1884, dandosi per la seconda volta al Comunale il *Tannhäuser*, si cominciò a gridare: «Abbasso Wagner!»; e quando nel [illegible] successivo un giornalista, T. O. Cesardi (Eugenio Sacerdoti) volle cercare, in due conferenze su Wagner e sulla musica italiana, di [illegible] le cose a posto, celebrando Wagner [illegible] celebrando anche Verdi, ed esagerando pure, a fin di bene, nella celebrazione dei meriti dei giovani musicisti italiani, una grossa folla lo seguì, dopo la seconda conferenza, per le vie principali della città, gridando: «Viva Verdi e abbasso Wagner!». Si dovette così aspettare qualche anno prima di avere a Bologna un'altra opera wagneriana, finché nel 1888 si diede per la prima volta la più wagneriana, fu giustamente detto, delle opere di Wagner, *Tristano e Isolda*, e nel 1897 si risentì, con artisti italiani e con un successo immenso, la *Walkyria*. Gli animi s'eran tornati a calmare, e nella stessa Milano, — dove, qualche anno dopo la sua caduta, il *Lohengrin* aveva incontrata una cortese non calda accoglienza, — d'improvviso, saltando tutte le altre opere più accessibili a un pubblico ancor vergine, s'eran dati nel 1889, con ottima fortuna, i *Maestri Cantori*; nel 1890, dopo tante polemiche, dopo tanti articoli più o meno improvvisati e scritti frammentari di giornali e riviste, era uscito per opera di Luigi Torchi il primo studio critico veramente organico e completo sulla musica wagneriana, giovando a una maggiore e miglior conoscenza, fra le persone colte, del maestro tedesco, nel 1894 un nostro poeta grande aveva nel *Trionfo della morte* evocata in pagine insuperabili la rappresentazione di *Tristano e Isolda* al teatro di Bayreuth, acquistando a Wagner, specialmente tra i giovani letterati ed artisti, nuovi ardenti seguaci.

Ormai la lunga battaglia era vinta. Ma se i maggiori teatri italiani cominciarono ad ospitare *Tristano e Isolda*, i *Maestri Cantori* e la *Tetralogia*, per le piccole e medie città di provincia continuò a girare il solo *Lohengrin*, seguito a qualche distanza e neppur sempre dal *Tannhäuser*, e anche nei maggiori teatri, dove la *Tetralogia* e le altre opere del vero Wagner trionfarono, il trionfo fu decretato dai letterati, dagli artisti, dall'alta società, che non di rado fu wagneriana per posa, ma il popolo restò assente. Il popolo ignorante ma sincero, seguitò ad applaudire il *Lohengrin*; ma la concezione gigantesca della *Tetralogia* non poté evidentemente sentirla. E pazienza, se si fosse trattato del solo popolo, non mai primo buon giudice in arte. Ma certo non la sentirono neanche molti dei più accesi wagneriani, i quali riducevano l'originalità e grandezza dell'arte di Wagner al magistero dell'istrumentazione, ai motivi conduttori, alla melodia infinita, a cose insomma che si ebbero anche prima di Wagner e anche senza Wagner, che servirono a Wagner, che furono elementi dell'opera sua, ma non ne costituirono lo spirito dominatore.

Ci fu certamente chi comprese tale spirito e ne restò profondamente colpito. Ma parecchi, che negli anni della battaglia erano stati presi da sconfinato entusiasmo per Wagner, dopo pensarono di lui quel che dice di lui Stelio Effrena nel *Fuoco* dannunziano: «Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi». Scomparve l'entusiasmo, e restò l'ammirazione. E ora, mentre molti teatri di provincia vanno aprendosi alla *Tetralogia* e a *Tristano e Isolda*, e in essi (giusta e lodevole cosa, del resto) il grande maestro andrà raccogliendo vergini se non più freschi allori, nelle città dove da parecchio tempo egli è conosciuto, fuori dalle schiere dei pochi idolatri e dei molti indifferenti, esce già qualcuno che si volge intorno, ascoltando trepido se una nuova voce venga a dire alla stanca anima degli uomini una nuova parola.

Fatale anno il 1871 per la musica in Italia. Giuseppe Verdi — riprendiamo da principio — dichiarò in quell'anno di non aver paura della musica wagneriana e iniziò quell'anno l'evoluzione del suo pensiero, che doveva condurlo ad opere magnifiche, in cui nulla troviamo di wagneriano, ma in cui è un senso nuovo di potenza e di elevatezza, che difficilmente, senza Wagner, egli si sarebbe indotto a cercare. Riccardo Wagner, vittorioso in Italia, si augurò quell'anno il connubio dell'arte tedesca con l'italiana e più tardi compose il *Parsifal*, dove non ingiustamente si è veduto da qualcuno come un primo sintomo, come un desiderio di quel connubio, e certo vi si sente lo spirare di un'aura meno teutonica, fatta più tiepida e dolce dal sole d'Italia sotto il quale l'orgoglioso barbaro, riconciliato con l'anima latina, compose in massima parte il suo capolavoro. Tra i due gloriosi maestri l'Italia vide, o, per dir meglio, pose essa stessa un lungo dissidio, che c'era in realtà, da principio, nella loro arte. Poi, col tempo, nelle regioni superiori della bellezza, i due colossi non si volsero più le spalle sdegnosi: si guardarono e si andarono un poco avvicinando, e forse si sarebbero ancor più avvicinati se avessero potuto compiere le opere a cui, prima di morire, erano intenti o pensavano: *Re Lear* Verdi e *Buddha* Wagner. Le due opere non poterono compiersi, e i due maestri restarono, non più avversi, ma sempre artisticamente italiano l'uno, sempre artisticamente tedesco l'altro, amato e ammirato l'uno da noi, ammirato l'altro semplicemente. La fatalità che ciò ha voluto, sembra che abbia anche voluto farli nascere nello stesso anno, perché a noi, celebrando il comune centenario, potesse questa verità apparire più luminosa.

Giovanni Nascimbeni.

Riccardo Wagner a Venezia

Dite: Wagner a Venezia d'autunno, oggi; e avrete l'imagine di una cosa mostruosa; la gloria del Maestro annegata nel flusso dello snobismo cosmopolita e locale; divenuta, essa così fulgida, così sostanziale, un numero nel complesso delle attrattive pseudo-intellettuali che dànno un lustro carnevalesco alla stagione lagunare e s'avvantaggiano di un po' di posa letteraria, di un po' di quella superficiale cultura settecentesca che può esprimersi ed esaurirsi, senza inquietare lo spirito di Verlaine, in una festa notturna, in un corteo in costume frazionato a bordo di quattro lance a benzina e di una mezza dozzina di gondole.

Tentativi di travolgere in siffatte piacevolezze la maestà del fenomeno wagneriano non sono mancati; due anni addietro, a Parigi, — per ricordarne uno — un comitato di elegantissime signore, certo ignare del motto inciso sulle bugne di palazzo Vendramin Calergi, pensava ad un *Festival* autunnale veneziano — l'anima di Venezia è, da un pezzo, autunnale! — inteso, probabilmente, a lanciare, auspice la musica della *Tetralogia*, le geniali dissonanze cromatiche dei figurini del Baskt! Con ben altro sentimento, nemmeno due mesi dopo la morte dell'ospite, l'orchestra tedesca calata in Italia ad eseguirvi intero, sotto la direzione del Seidl, il ciclo Nibelungiano, aveva suonato, in mezzo ad una folla immensa di ammiratori commossi, dinanzi alle finestre della camera donde Riccardo Wagner era partito verso l'eternità, la marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei*. Con ben altro sentimento Riccardo Wagner era stato accolto, salutato, a Venezia durante i suoi soggiorni, negli anni purtroppo lontani, in cui anche i pellegrini più fatui solevano rivolgere il passo a San Marco, non per offrire un pranzo e farne stampar la cronaca nelle edizioni europee dei giornali americani, ma per godere, di San Marco, secondo l'invenzione ruskiniana, il riposo dolcissimo.

La prima sosta di Wagner a Venezia risale all'agosto del 1858 ed ha una importanza capitale nella vita dell'artista, poiché è legata, come ognun sa, alla creazione del *Tristano ed Isolda* ed alla passione per Matilde Wesendonk. Ma delle abitudini di quei giorni e dei giorni susseguenti fino al marzo del '59, vissuti in una esaltazione romantica che straripava nelle lettere e nei diari per l'amica, nella meditazione delle dottrine schopenhaueriane, nella musica del suo divino poema d'amore, nulla, quasi si conosce all'infuori di ciò ch' egli scrisse di sé!

Egli era ben solo, allora, sperduto nel freddo e vastissimo appartamento preso in affitto da un austriaco in palazzo Giustinian, disperato eppur pieno di una sconfinata volontà, tenuto d'occhio con sorda diffidenza dalla polizia che gli chiedeva due volte il passaporto, conosciuto di fama, da pochi, di persona, da pochissimi, sostenuto dalla amicizia di Carlo Ritter che nel novembre, però, si divideva da lui con sincerissima pena.

L'Epistolario a Matilde è, in fondo, uno sforzo di rivelazione di cotesta solitudine veneziana sebbene gli accenni all'ambiente esterno vi ricorrano scarsi e vaghi e le impressioni sulla bellezza della città abbiano un rilievo modesto e convenzionale. Wagner ha recato dentro di sé il suo mondo e si ripiega continuamente in sé. Cammina poco, si fa condurre in gondola pel Canalazzo; va a piedi ai Giardini pubblici passando il traghetto dall'alberato campiello degli Squellini a San Samuele, avviandosi da qui a San Marco. Per arrivare in piazza bisogna voltare per le strette calli ora a destra, ora a sinistra; chiede indicazioni, gli rispondono mostrandogli una viuzza avvertendolo, poi, di proseguire «sempre diritto»; e la caratteristica frase, terrore di quanti a Venezia perdono mille volte al dì l'orientamento, gli torna in mente con una intonazione scherzosa scrivendone ad Elsa Wille, alla quale narra che da San Samuele va a San Marco «per le strette calli a destra e a sinistra» ma, lo sappia, «sempre diritto». In piazza si trattiene per ascoltare i concerti d'una banda militare, se non lo indigni il modo ond'è straziata la musica del *Lohengrin* e del *Tannhäuser*. Infine parte; non è giunto a Milano e già gli sembra che Venezia appartenga soavemente, al Regno delle Chimere.

Nel regno delle chimere non tornerà che molto più tardi; nel settembre del '76, nel '79 appena per pochi giorni; poi nuovamente nell'81 di primavera; nell'82 di primavera e d'autunno.

Ma che differenza dai tristissimi mesi nei quali la tumultuosa elaborazione del *Tristano* pareva preludesse alle tempeste di Parigi. Come il sogno di Bayreuth è divenuto realtà, così nel '76 dalle antenne di piazza pendono i tre colori e la musica sua conquista una dopo l'altra le principali città italiane, vince le ostilità preconcette. Il suo nome è oramai popolare al pari di quello di un Nume.

A Venezia Riccardo Wagner sente, col contatto della folla per le vie, questa popolarità stringerglisi addosso piena di curiosità pettegola, piena di una strana ammirazione ingenuamente timorosa. Nel '76 e nell'81 Wagner era sceso all'albergo Europa occupandovi, per una singolare coincidenza, le stanze già occupate da Giuseppe Verdi; il 18 settembre dell'ottantadue si installa nell'ammezzato di Cà Vendramin con la famiglia; con Donna Cosima, cioè, con le figlie Isolda ed Eva, col piccolo Sigfried; con le figliastre Daniela e Blandina von Bülow. Il personale di servizio è numeroso; ad esso s'aggiunge un gondoliere, Luigi Trevisan, detto *Ganasseta*. Per la bocca di *Ganasseta*, del fedelissimo barcaiolo vigoroso che doveva accogliere tra le braccia il padrone rantolante, fiorisce l'aneddoto; la figura del maestro diviene presente ad ogni traghetto; passa Wagner in gondola a due remi pel Canalazzo e le donnette del volgo se lo mostrano a dito dalle fondamenta. Chi voglia sentirsi raccontare gli estremi istanti di Wagner con voce nella quale tremi ancora l'antica commozione, cerchi *Ganasseta*, oramai vecchio ma saldo sempre sulla puppa della sua barca nera, al traghetto della Salute.

Mattiniero non ostante la tarda età, assiduo al lavoro, Wagner s'alzava alle sei e restava inchiodato al tavolo dalle nove a mezzogiorno ed un paio d'ore nel pomeriggio. Usciva in gondola al tocco, con Donna Cosima o con una delle figlie; alle cinque era, generalmente, da Lavena — il Lavena dell'82 aveva ben poco di comune con quello d'oggi! — alle sette rientrava in palazzo e non si muoveva più. Riceveva pochissime persone; non frequentava salotto alcuno. Soffriva di violenti attacchi cardiaci ma tosto che il male era cessato o s'attenuava, tornava gaio, sereno; scherzava volentieri con chi riesciva ad avvicinarlo; conversava d'arte con gli intimi: il conte Jouckowsky, il pittore Passini, la principessa Haszfeldt; era sensibilissimo all'omaggio degli estranei e non sdegnò perciò di accordare la sua amicizia a musicisti veneziani di mediocre levatura.

La riservatezza della sua vita, tutta famigliare, non impedì che qualche rara volta egli entrasse in contatto con la vita cittadina. Un giorno di novembre il direttore della banda comunale fece avvertire il Maestro che avrebbe diretto in suo onore, a San Marco, le pagine più belle del *Lohengrin*. Wagner rispose che non sarebbe mancato al concerto. E non mancò, ma era da poco giunto in piazza, tra due fitte ali di popolo plaudente, quando, preso da un assalto, fu trasportato svenuto in gondola. Tuttavia il dì appresso ricevendo il direttore della banda e ringraziandolo della cortesia usatagli, ebbe modo di dolersi che i tempi della sua musica fossero stati tenuti troppo stretti!

Nel dicembre scendeva, a palazzo Vendramin, Francesco Liszt. La sua presenza contrassegnò un periodo di animazione intensa per Wagner. L'abate suocero, mondano impenitente, garrulo, inquieto, tirannico, gli condusse molte delle proprie conoscenze e tanto insistette fin che riuscì a condurre lui stesso ad una festa in casa della principessa Hatzfeld. Alla prima fu recitato un atto di Goethe e fu eseguita una scena musicale della *Santa Elisabetta*. Alla seconda Liszt diresse personalmente un concerto. Liszt era piacevolmente pieno di risorse eleganti ed esercitava un ascendente visibile sugli invitati che si trascinava dietro come un corteggio. Wagner, secondo quanto narra un oscuro cronista di quel tempo, il Norlenghi, ne fu, cosa non insolita in lui, leggermente geloso e non lo nascose. «Tutti corrono dietro a mio suocero, esclamò, e quasi mi abbandonano!»

La sera stessa, osservando che parecchi di coloro che gli erano stati presentati s'erano attribuita la qualità di pittori, aveva pure esclamato con un'ombra di ironia: «Tutti pittori, a Venezia, tutti pittori!...»

Dopo le feste in casa d'altri, Wagner volle solennizzare straordinariamente, in onore di Donna Cosima, il Natale. E lo solennizzò in modo tale che ne dura sempre viva la memoria. Il Liceo musicale Benedetto Marcello aveva in quel tempo la sua sede nelle sale del Ridotto della Fenice, stupende per ricchezza di decorazioni e per eleganza architettonica. Wagner ne conobbe il direttore, conte Contin di Castelseprio, si fece accompagnare da lui in una visita all'istituto, chiese di assistere ad una prova dell'orchestra degli allievi, diresse personalmente la sinfonia del *Flauto magico* di Mozart, infine espose un suo progetto. E il progetto era questo: eseguire con l'orchestra degli allievi diretta da lui la sua Sinfonia giovanile in *do maggiore*.

L'idea fu accolta, è facile imaginarlo, con entusiasmo, dal quindici al ventuno di dicembre Wagner istruì la esigua massa orchestrale a sua disposizione, il 22 ebbe luogo alla presenza di rari privilegiati la prova generale. Non mancano i ricordi aneddotici di quelle giornate di fervida preparazione; il Norlenghi sulla fede degli scolari del Liceo ci sa dire, ad esempio, che per ottenere un effetto dolce Wagner invocava dall'orchestra un effetto «sospiroso come il ponte dei Sospiri»; che chiamava la tromba Cavazza «il Garibaldi della tromba», che soleva dar l'attacco cantando le prime battute sulle parole «andiamo amici»; che alla prova generale venne colto da un deliquio brevissimo tenuto nascosto a Donna Cosima presente in sala. Il male s'aggravava di giorno in giorno inesorabilmente, irrimediabilmente.

La festa si effettuò la sera di Natale. Wagner diresse la sinfonia, riflesso geniale dei suoi studi beethoveniani, alla presenza dei parenti e di una dozzina di amici; Liszt suonò al pianoforte; il conte Contin di Castelseprio pronunciò un breve discorso di circostanza e Wagner rispose, pure brevemente, in francese. Indi per accomiatarsi sedette al pianoforte e cantò scherzosamente accompagnandosi, il famoso: «Buona sera, miei signori», del *Barbiere di Siviglia*! Ma avanti di lasciare l'edificio ideato dal Selva e modificato dai fratelli Meduna concesse in dono al Liceo la sua bacchetta ed il suo leggio.

Le ore di Wagner furono dalla sera di Natale in poi piene di presentimenti sinistri, scorati. L'anno che sorse incominciò con una sequela di nebbie folte, di giornate piovose, grigie, sciroccali. Il Maestro sentì profondamente la malinconia invernale di Venezia; la moglie e i figli che lo scrutavano con infinita trepidazione insistettero spesso perché uscisse con loro di sera, perché si distraesse ascoltando le grida del carnevale; assistendo agli spettacoli carnevaleschi.

Il carnevale veneziano decadeva rapidamente; ma sopravvivevano ancora alcune tradizioni oggi sepolte: le baracche dei burattini sulla Riva degli Schiavoni illustrate dal Longhi; i corsi mascherati, la trasformazione del centro della piazza in una piattaforma per danze pubbliche. Wagner godette i tumulti della sera dal carnevale alla quaresima del 1883 da un appartamento d'albergo che apriva le sue finestre sulla piazza. Le danze scomposte intrecciate a mezzanotte per le vie lo tennero allegrissimo; fece eco ai cori che seppellivano il carnevale, cantando con una compagnia di mascherotti il famoso lamento: «*El va, el va, el va; el carneval xe andà*». Rise, rise ancora; ma il dì delle Ceneri, disceso in gondola, ordinò a *Ganasseta* di vogare verso San Michele in Isola, verso il cimitero. Donna Cosima era con lui e sofferse angoscia inesprimibile di vederlo svenire, di doverlo trasportare svenuto nella chiesetta del cimitero per prodigargli colà le sue cure affannose.

Fu il preannunzio della fine. Wagner rientrò in sensi; ridiscese in gondola; si ritirò, tardi, nella sua stanza; rimase qualche giorno tappato in casa; uscì una, due volte ancora. Il 13 di febbraio la morte lo coglieva mentre dava a *Ganasseta* le sue disposizioni per una gita in barca da fare dopo il pranzo con Sigfried. Chiamò raucamente tre volte «Frau» una volta il medico, si piegò sopra una poltrona. Donna Cosima era già in lacrime ai suoi piedi.

«Il mondo parve diminuito di splendori». Sì, ma pensate una morte simile oggi; tutti i giornali listati a lutto, pieni di ritratti e di biografie, e di odi e di esegesi; le ondate telegrafiche e telefoniche verso Venezia e da Venezia, i *referendum* delle più cospicue personalità dell'arte e della musica; le cronache rettoriche e pietoriche degli inviati speciali, la gara delle condoglianze, gli arrampicamenti dei piccoli sul feretro del Gigante, le commemorazioni; pensate tutto ciò per una, per due settimane, senza tregua....

Il giorno della catastrofe la *Gazzetta di Venezia* usciva alla solita ora con sedici righe di annuncio. Otto erano dedicate al palazzo Vendramin, al dolore della moglie, all'impressione in città.. Le ultime tre promettevano un articolo a mente riposata «sul grande astro tramontato». Il 15 la *Gazzetta* spreca una colonna per la necrologia di tre illustri sconosciuti, ma non ritorna sulla morte del Maestro; il 16 dà, finalmente, qualche particolare, mezza colonna circa, sugli ultimi istanti di lui. Il 17 segue una cronaca degli onori funebri. La biografia invece sfuma. «Martedì — scrive — dicevamo, che a mente più riposata avremmo detto qualche cosa sul grande astro, ecc. ecc.; *ma a giudizio meglio ponderato* ci sembra miglior partito quello di condensare in poche formule ecc. ecc.» Olimpica serenità del giornalismo di or sono appena sei lustri dinanzi al trapasso di un genio, come dovresti esserci presente nella quotidiana fatica d'oggi mentre ad ogni mediocrità che sparisce la stampa traduce in colonne plumbee il pianto imaginario della nazione!...

La salma di Riccardo Wagner abbandonava il sedici di febbraio Venezia. Lo spirito del Maestro rinasceva, resuscitava, per l'Italia, a Venezia nell'aprile susseguente. Al teatro la Fenice per la prima volta in Italia in quattro sere consecutive veniva eseguita, da artisti tedeschi, con orchestra tedesca, e sotto la direzione d'un tedesco, la Tetralogia. Dall'*Oro del Reno* al *Crepuscolo degli dei* il ciclo dei Nibelungi iniziava così il suo cammino glorioso tra noi

Gino Damerini.

Quando si rappresenterà il "Parsifal" in Italia...

Anche il teatro alla Scala di Milano rappresenterà, il 1° gennaio, *Il mistero di Parsifal*. E sarà spettacolo certamente degnissimo. Per le scene ho sentito di viaggi speciali, di direttore speciale, di lavori intensi a cui si attende da più mesi.

Ora questi lunghi mesi di lavoro non possono servire che a ricoprire molta tela. E formulo queste note, unicamente pel timore che la grandezza delle scene sia esorbitante.

La volontà potente e illuminata del maestro Toscanini riuscì a imporre al massimo teatro l'orchestra nascosta, non a mutare certi criterii scenografici, lodevoli per sé pel passato, per l'abnegazione degli esecutori, ma ormai troppo superati e condannati. Specialmente in rapporto di opere di alta fantasia, e di quelle di Wagner in prima linea.

Tutte le opere di Wagner furono sempre eseguite a Milano con scene sfarzose, ingombranti e desolanti, tristissime nei particolari. Le linee generali erano quelle volute dal Maestro, ma nella vastità, nella illuminazione, nello «sfogliettamento» del paesaggio apparivano un'altra cosa: erano deformate.

L'apparizione, circa dieci anni fa, delle scene disegnate da Mariano Fortuny per il *Tristano* sembrò preludere a un rinnovamento. Ma l'avventura fu comica, per non dir tragica: fu l'avventura naturale degli artisti che hanno gli occhi aperti, cioè che vedono meglio e più lontano. Quelle scene sparirono nel mistero.

Ma il teatro alla Scala ha finalmente da un anno un più ricco apparato di luci: e il dovere s'impone di tener conto delle più giuste necessità dell'arte, specialmente se queste sono state vedute e applicate da un maestro, come Wagner, che sentì pittura, poesia, musica intimamente fuse e completanti insieme.

Diciamo pure che la colpa non è tutta dei tradizionalisti [illegible]; accusiamo pure la forma dei nostri teatri, troppo aperti, troppo usati per opere in cui la coreografia avesse la parte più immediata per l'effetto, e non fosse, come deve restare, alleata amorosa e disciplinata.

Ma tentare, tentare almeno qualche cosa, in qualche misura, è doveroso. Ne va di mezzo la comprensione esatta della vera opera d'arte. Ne va di mezzo l'interesse materiale dell'impresa. Perchè la spesa complessiva non può mutare; ma può mutare il favore del pubblico. Sarà sufficiente questa corda, a muovere gli animi? È la corda più potente!

Or è poco, su queste colonne, il Torrefranca rilevava lealmente lo scarso favore popolare che circonda il *Falstaff* di Verdi. Certo, a Roma, nel 1911 l'esecuzione pel valore degli artisti e del grande direttore non poteva essere migliore. Ma vi era un difetto, evidentissimo ai miei occhi, nella solita vastità delle scene. Specialmente nel bosco del terzo atto; il solito gran bosco realistico. La burla non dominava la scena: ne era sopraffatta. Non mi si accusi di citare un contrapposto troppo facile in un momento e in un luogo quanto mai propizi a risultati di gran lunga superiori. La rappresentazione del *Falstaff* data in questi giorni a Busseto è apparsa una cosa nuova, giganteggiante, epicamente comica come è nella fantasia di Shakespeare e nella vita musicale di Verdi. La descrizione fattane dal Fraccaroli illuminava minutamente questa diversità di resultati: e lo scrittore, certo, non era preoccupato da nessuna delle relazioni, che io sfioro appena.

Per tornare alla prossima edizione del *Parsifal*: mi si può obiettare: Dunque non vi è salvezza, se non si copia servilmente linee e colori dalla scenografia tedesca? Non lo penso nemmeno. Penso, e credo giustamente, che la vera audizione del *Parsifal* resterà quella del tempio di Bayreuth: ma come anche lì gradualmente sono state apportate modificazioni e grandi varianti, così a maggior ragione io sento che il contorno dell'esecuzione non può non assumere un carattere diverso, secondo i diversi paesi.

Nei primi giorni di settembre, per mero caso, ho potuto assistere a due rappresentazioni religiosamente integre del *Parsifal* a Zurigo. Zurigo è una città che si modella su Monaco, e Monaco per le opere wagneriane diffonde le leggi di Bayreuth. L'esecuzione, si diceva, era improntata a quella del Tempio. Ma anche, senza conoscere questo, mi sembra qualche cosa di diverso, di non corrispondente, di non reso con l'accordo necessario.

Quello che era giusto, esatto, suggestivo era il sentimento della proporzione del quadro, al cui rilievo aggiungeva il naturale risalto la soppressione delle lampadine destinate alla pubblicità dei calzolai. Nel vedere il piccolo Tempio del Graal, per quanto assolutamente dissimile dall'interno di Siena che sorrise per la prima volta a Wagner, io non potei non pensare a quello che avrebbero riprodotto alla Scala. Si atterranno alle proporzioni soltanto del Duomo o di San Pietro? Scherzi a parte, si può correre il rischio di rendere più grotteschi gli arrivi in barella del morente Amfortas, si può togliere evidenza al dolore del re, che scopre alla fine ai cavalieri insofferenti il suo petto piagato. Questa scena ha un carattere intimo: e va tutta resa con misura e con chiarezza. Senza dubbio, il giardino delle seduzioni avrà a Milano il delirio dello sfoggio. Si può concedere. Solo bisognerà essere esigenti nel richiedere che la consacrazione dell'eroe, nel meriggio del Venerdì Santo, di contro al campo dei fiori, ottenga per le luci e per la disposizione dei personaggi il più grandioso rilievo. A Zurigo il gruppo di Gournemans, Parsifal e Kundry era un po' troppo nascosto a destra presso la fontanella. Per l'effetto solenne della scena, nella solennità della natura, potrebbe — forse — giovare di non seguire pedissequamente le stesse didascalie del Maestro. Sintesi, proporzione: le norme eterne!

Romualdo Pàntini.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

Verdianismo e wagnerianismo

Il pubblico che ama semplicizzare e ridurre tutto un complesso movimento d'arte a pochi nomi ha fatto, specialmente fra noi, di Verdi e di Wagner gli esponenti delle tendenze musicali più spiccate e più caratteristiche del nostro tempo. Piuttosto che i rappresentanti di due nazionalismi musicali «l'un contro l'altro armati», Verdi e Wagner apparvero ai più — a ragione o a torto, a diritto o a rovescio — come i simboli di due tendenze puramente artistiche e scevre di ogni spirito nazionalistico: la progressiva e la conservatrice.

L'uno è il musicista degli spiriti colti, dei cercatori di sensazioni squisite e raffinate, dei sognatori, dei rivoluzionari, dei mistici, degli amatori del nuovo e del complicato; l'altro è il musicista del popolo, delle anime schiette, dei fautori di un progresso non vertiginoso, di un bello artistico accessibile, senza soverchia fatica, alla comune dei mortali.

Se si volesse, immaginando un fantastico parlamento musicale, collocare nei diversi settori i rappresentanti delle varie tendenze artistiche, i wagneriani e loro affini andrebbero all'estrema sinistra, mentre i verdiani sederebbero a destra: a quella destra liberale cavouriana alla quale il Verdi appartenne tanto come deputato che come musicista per il carattere dell'arte sua, schiettamente progressista pur senza mai uscire dall'orbita delle istituzioni.... operistiche.

Questo duplice movimento artistico di oltre mezzo secolo non manca d'imponenza e certo può riuscire interessante il vedere come, in tutto questo tempo, variamente si sia esplicata l'influenza dei due grandi modelli, più specialmente poi sui musicisti.

Anche qui Wagner ci apparisce come un grande conquistatore e rivoluzionatore di coscienze, mentre non si può negare che il Verdi difenda strenuamente le proprie posizioni artistiche. Ma quel che di più ampio e di più sfolgorante caratterizza l'arte wagneriana non poteva non attrarre maggiormente verso di questa l'attenzione degli imitatori. Tutti coloro che non possono essere qualche cosa in arte senza essere la copia di qualcuno, trovarono del resto più facilmente in Wagner che non in Verdi il fatto loro.

Sembrerà forse un paradosso, ma l'arte wagneriana non presenta eccessivi ostacoli all'imitazione materiale. L'uso della leggenda, il simbolismo filosofico, la teoria del *leit-motiv*, l'elaborazione sinfonica, etc. erano tutti elementi che, di per sé e privi dell'afflato superiore del genio, potevano dire ben poco, ma che però qualunque talento semplicemente assimilatore poteva materialmente ricostruire. E opere sulla falsariga wagneriana non ne mancarono davvero in Germania; e nemmeno in Russia, in Francia e in Italia. La ricetta era quella, ma il lettore può ben immaginare cosa potessero essere questi lavori di poca o punta ispirazione, applicazioni faticose e pedanti di un sistema complicatissimo ad azioni vuote d'interesse e ben lontane dall'avere quel contenuto ideale che caratterizza e pervade tutta l'opera del maestro: un corpo senz'anima e nulla più. Tali contraffazioni sono la disgrazia dei capiscuola che ne sono gratificati; ma, purtroppo, il male è difficilmente evitabile. Molti non videro nell'arte di Wagner che la parte per essi comprensibile, il formulario, cioè, del perfetto avvenirista. E questo formulario era là, a portata di mano di chiunque credesse possedere la preparazione tecnica per profittarne. Come resistere alla tentazione, quando qualunque sgobbone di tecnica musicale e di studii wagneriani poteva — con fatica non eccessiva — atteggiarsi anche lui a riformatore del dramma musicale, guardare dall'alto in basso i fautori dell'opera italiana e darsi tono di filosofo e di apostolo di una nuova religione a base musicale?

Sotto tale aspetto il Verdi fu assai più fortunato. Il suo compito più semplice e circoscritto ma più preciso e controllabile, sgomentò gli imitatori temerari.

L'opera sua — che non fu opera di filosofo, di riformatore o di profeta di una novella religione artistica, ma opera unicamente di musicista — non fu di quelle che offrono il destro agli abili ed ai procaccianti di ammantarsi delle penne del pavone: la genialità non si può contraffare. Si potevano forse contraffarne, sino a un certo punto, le formule artistiche; ma queste, in fondo, non appartenevano piuttosto al Verdi che agli altri operisti italiani del suo tempo.

Motivo per cui imitatori sistematici egli veramente non ne ebbe; a meno che si voglia battezzare per tale quell'Apolloni (autore dell'*Ebreo*) che molti citano come l'unico imitatore di Verdi della prima maniera.

* * *

Ma accanto alla figura dell'imitatore sistematico sorgono fortunatamente altre figure più simpatiche. Vi ha quella, anzitutto, dell'imitatore involontario. Egli aveva in realtà qualche cosa di proprio da dire non privo di qualche modesto profumo personale (qualche cosa di non eccessivamente importante: quanto bastava a riempire l'involucro modesto di una romanza da camera, di un'elegia borghesemente sentimentale) ed ha voluto cimentarsi sul teatro. Cosa è accaduto? Senza accorgersene egli si è trovato a dover adottare il semplice e chiaro formulario dell'opera italiana con qualche accentuazione verdiana come il gusto del momento suggeriva. Egli ha fatto del Verdi senza saperlo, ma un Verdi così anemico e sbiadito da non riconoscersi più. Così in buona fede, egli ha potuto illudersi d'esser riuscito quasi originale!

Quante fame di operisti secondarii, quanti successi, e nemmeno tutti effimeri ma certamente inesplicabili, si formarono in tal modo?

La specialissima configurazione estetica dell'arte wagneriana non era tale, dal canto suo, da permettere un simil genere d'imitazione.... preterintenzionale. Non si può far del Wagner senza farlo apposta: l'applicazione macchinale involontaria del sistema di lui presupporrebbe infatti una specie di sonnambulismo estetico che è assurdo immaginare. È doveroso, piuttosto, ricordare che, fra il gregge dei pedissequi, non mancò qualche raro imitatore di buon gusto che, memore dell'apologo della rana e del bove, ha saputo abilmente ridurre il sistema grandioso del maestro alla propria modesta statura. La leggenda si è cambiata così in fiaba dal significato trasparente, e l'applicazione del sistema ha potuto aver luogo ugualmente ma senza pretese, con una discrezione non priva di grazia e di attrattiva.

* * *

Ma l'influenza di Verdi e di Wagner non fu sempre tirannica ed esclusiva e quindi, anche nella migliore ipotesi, sempre a scapito dell'indipendenza dell'artista. In molti casi invece — sia che questi possedesse delle idee proprie, sia che egli fosse un eclettico di buon gusto o un assimilatore geniale del sapere musicale o le due cose insieme — il connubio coll'influenza verdiana o wagneriana produsse effetti relativamente benefici. Si ebbe così, se non la sostanza, almeno l'apparenza di una nuova rigogliosa vita artistica: e ciò non è cosa totalmente da disprezzarsi. Ma, giova ripetere, non siamo più nel campo della gretta imitazione, ma in quello della derivazione che è cosa assai più libera e larga e che non implica già l'asservimento completo al modello ma si accorda con un ragionevole ossequio. E qui già ci incontriamo in una schiera di musicisti di talento, attivi e fattivi, avidi di modernità e di novità che aderiscono espressamente o tacitamente, ma sempre con piena libertà di spirito, al movimento verdiano o wagneriano, appropriandosene qualche cosa ma recandovi a loro volta un contributo non indifferente.

In Italia abbiamo avuto rappresentanti dell'uno e dell'altro atteggiamento. Basta pensare (e mi sia permessa questa breve citazione di nomi in un articolo che vuol essere assolutamente impersonale) al popolare e passionato Ponchielli in contrapposto all'elegiaco e aristocratico Catalani. Ma questa netta distinzione fra le due derivazioni è in pratica assai difficile a conservarsi. Già nel Franchetti, il polifonico per eccellenza, la passione umana suscita qualche scatto verdiano. Ben presto i nostri musicisti finiranno col fondere insieme, a modo loro, sinfonismo wagneriano e melodismo verdiano o italiano che dir si voglia, e altro ancora. E, di fusione in fusione, si scivolerà senza accorgersene nel cosidetto «sano eclettismo» che trae origine da tutte le scuole e da tutti i generi: stile composito in cui molti stili si sovrappongono senza che ne risulti ricchezza: come una tavolozza in cui dall'impasto dei colori più vivi vien fuori una tinta fredda e neutra.

Ma prima di arrivare a questo punto la moderna scuola italiana ha pur dato qualche non trascurabile segno di vita col melodramma verista il quale (sia esso una derivazione oppure soltanto una degenerazione dell'arte verdiana) diede indubbiamente occasione a luminosi ingegni di affermarsi. Ad esso non fu però estranea, oltre all'influenza palese della scuola francese, anche quella, per quanto meno appariscente, dell'arte wagneriana. Non è certo da noi, però, che bisogna seguire la vera e più cosciente evoluzione del wagnerismo, ma in Germania — suo paese d'origine — in Russia ed anche in Francia. In Germania lo vediamo trasformarsi nel sinfonismo dinamico e ultracoloristico di Giovanni Strauss, originale artista pur essendo un continuatore di Wagner di cui esagera alcuni tratti caratteristici sino a conferire all'orchestra quasi da sola il compito di interpretare il dramma.

In Russia — dove la prima educazione operistica fu d'importazione prettamente italiana — alla scuola russa nazionale vediamo succedere una scuola francamente wagneriana. Tale atteggiamento artistico provoca, è vero, una forte reazione da cui nasce la nuova scuola nazionalista ad oltranza *folk-loristica* e impressionistica le cui ripercussioni vanno ben oltre i confini russi; pur serbando del ripudiato sistema qualche traccia ancora visibile. In Francia, dapprima come reazione al wagnerismo invadente e in senso nazionalista, dipoi come differenziazione dall'esasperazione coloristica dello Strauss sorge, è vero, il dramma a base d'impressionismo sonoro del Debussy, ma pur conservando anch'esso col sistema tanto combattuto qualche rapporto di analogia.

Checché si dica, non solo il sinfonismo straussiano, ma anche, sotto qualche aspetto, l'impressionismo russo e quello del Debussy sono di provenienza wagneriana, poiché anche questi ultimi non si sarebbero potuti concepire senza la preesistenza di alcuni concetti fondamentali posti da Wagner: importantissimo fra i quali quello di un ritorno alla naturalezza dell'antico stile recitativo. Il che non toglie che essi abbiano una loro forte ed innegabile originalità, e che tengano ora vittoriosamente il campo della discussione e del movimento musicale. Nè mancano di esercitare anche fra noi la loro influenza, scalzando e sconcertando sempre più la nostra scuola musicale che, priva della grande sua guida, oscilla presentemente fra le vestigia di un verismo ormai oltrepassato e le lusinghe di un neo-idealismo di maniera e di un esotismo poco concludente.

I continuatori di Verdi si trovano ancora una volta di fronte i continuatori di Wagner, ma la lotta non desta più l'ombra di un entusiasmo, soffocati come siamo fra le esagerazioni di un eclettismo sempre più spregiudicato in cui il carattere prezioso delle nazionalità musicali minaccia di smarrirsi completamente.

* * *

In questo naufragio di ogni carattere etnico-musicale è un miracolo se qualche artista riesce ancora ad abbozzare in qualche modo una sua qualche personalità. Ma certo dal punto di vista della morale artistica — se ve n'è una — è di gran lunga preferibile un imitatore di talento, un verdiano, un wagneriano e, se volete, uno straussiano o un debussyano convinto a questi empirici che fondano la loro personalità e la loro fortuna sulla mescolanza più repugnante dei varii stili, mettendo insieme in ibrido connubio Verdi, Wagner, Bizet, Massenet, Strauss, Debussy e via discorrendo.

Un po' di colpa, per quanto indiretta, risale a Wagner che fondando l'arte sua nobilissima su di un sistema ragionato, generò l'illusione che con la ricerca indefessa e col ragionamento fosse possibile a tutti fare altrettanto. I tentativi vittoriosi di Strauss e di Debussy concorsero a perpetuare l'equivoco. Ed oggigiorno tali ricerche e i cenacoli relativi si moltiplicano ovunque. Non si pensa che i cenacoli di musicisti hanno prodotto più facilmente formule che opere d'arte. Il che è naturale: dove si discute si dubita, si esita. E — come scrisse Verdi — «l'artista che esita non cammina». Né una raccolta di belle formule equivale ad un'opera d'arte.

Bensì, di questa scuola di modernità approfitterà l'accorto commerciante di note sempre all'agguato di ogni nuovo atteggiamento, ben lieto di sfruttare l'occasione propizia di ringiovanirsi senza fatica, e di fare a buon mercato la figura di un artista di avanguardia! *Sic vos, non vobis*, sempre così! Ed anche questa volta l'ingenuo e ignoto riformatore avrà lavorato per gli altri!

Meglio adunque sarebbe lavorare da soli: i lavoratori più fortunati sono in definitiva i solitarii cioè coloro che sanno mantenersi immuni da influenze pericolose allo svolgersi della loro individualità.

La stessa troppa erudizione, specialmente se non strettamente musicale, può nuocere. Non così la conoscenza dei pochi autori veramente grandi, grazie alla quale la nostra mente si abitua a preoccuparsi soltanto dei problemi essenziali e a trascurare quanto vi può essere di contingente, di volgarmente pratico di utilitario. A tale influenza benefica nessun vero artista ha mai potuto sottrarsi; tutti dal più noto al più ignoto, ne provarono in ogni tempo l'azione altamente educatrice, compreso Verdi di fronte al Wagner, e compreso lo stesso Wagner di fronte all'arte verdiana o, per meglio dire, all'arte italiana pure da lui così bistrattata.

Ma all'infuori e al disotto di tale irradiazione benefica e anche di una lecita derivazione a cui nessuno può sfuggire — ché nell'arte si è tutti figli di qualcuno e spesso lo si è di molti padri ad un tempo! — sta l'imitazione più o meno giudiziosa o più o meno gretta e meschina. Ora, l'imitazione, per quanto possa anche ottimisticamente considerarsi come una quasi-continuazione della personalità-tipo mediante l'applicazione (in forma facilitata, ben s'intende!) dei suoi procedimenti, è pur sempre opera d'arte inferiore, di cui nessun musicista degno di questo nome potrebbe mai essere orgoglioso.

Ma, d'altra parte, come si fa [illegible] sonali ed originali in mezzo ad una rete [illegible] fitta di modelli che si presentano, direi quasi, proditoriamente all'imitazione dell'artista? Certo l'impresa è difficile anche ai più valorosi. E a renderla più ardua concorre la mania dei compositori attuali di produrre troppo, minacciando di seppellire la povera umanità sotto una valanga di partiture, che non possono essere tutte dei capolavori! Una concentrazione di lavoro sarebbe adunque da augurarsi. Un minor numero di musicisti (ci sono tante altre carriere più soddisfacenti e più retributive!...) che scrivesse meno o almeno pubblicasse poco e soltanto le cose migliori, avrebbe certo probabilità assai maggiori di produrre qualche cosa di nuovo. Senza contare poi che le falangi dei verdiani e dei wagneriani n hanno davvero bisogno di nuove reclute.

Carlo Cordara.

Reminiscenze e confessioni

Sei mesi or sono, nella *Lettura*, parlando di «Riccardo Wagner in Italia», ho già narrato come più di trenta anni fa, nel mio giovane fervore wagneriano, ebbi la gioia e la sorpresa, un giorno d'estate a San Marcello Pistoiese, d'imparare che il sommo compositore si trovava lì di passaggio. Persi una giornata e mezzo, il tempo cioè che egli si trattenne costì, fermo dinanzi alla locanduccia che aveva la gloria d'ospitarlo, addolorato di non poterlo conoscere di persona, ma felice almeno di guardarlo affacciarsi alla finestra, d'udire il timbro della sua voce, e di osservarlo gestire e persino arrabbiarsi fino al momento che una pariglia lo trasportò via verso Firenze. Sua moglie l'accompagnava: a cassetta c'era un servitore in livrea. Mi par di vederlo ancora: oppure la memoria inganna, e sto confondendo i più noti ritratti suoi colle mie rimembranze oramai remote? Nulladimeno giurerei che gli ho visto addosso la celebre veste da camera di raso nero trapuntato nonché il tipico berretto nero da casa....

Quel che però non ho mai prima raccontato è che, nell'entusiasmo davanti ad una così poderosa apparizione contemporanea quale fu Wagner, l'ingiustizia esclusiva, propria all'adolescenza, quell'inettitudine di una certa età a saper piazzare i diversi grandi ingegni nelle loro rispettive categorie a seconda dell'indole e della nazionalità, delle circostanze e del genere d'arte che trattano, m'aveva fatto respingere in blocco tutta la musica teatrale italiana in voga fino allora. Ero stato colpevole persino d'un pronunciamento contro il maestro di pianoforte della famiglia, perché odiava la musica tedesca dell'avvenire, ed avevo voluto in vece sua Giuseppe Buonamici, wagneriano ardente, allievo di Bulow, amico di Liszt, in ottime relazioni col Wagner stesso.

Ero insopportabile. Litigavo con tutti coloro che amavano le opere di Bellini e di Donizetti, di Rossini e del primo Verdi, che mettevo in un fascio solo, non discernendo uno dall'altro, non volendo fare neppure distinzioni tra questa e quell'opera d'un medesimo compositore. Per me avevano il torto comune degli accompagnamenti da chitarra: la loro facilità mi sembrava assenza di coscienza artistica, la loro semplicità miseria inventiva.... Inoltre mescolavo i motivi nobili e scadenti in una uguale condanna della melodia italiana. Appetto al gigante nordico, elevato, complesso, nuovo, meditabondo, serissimo, gli altri, presi in gruppo, parevano infantili, spontanei troppo, stantii, spensierati, quasi triviali. Né ero il solo del mio parere. Tutta la mia generazione, purché avesse un briciolo di vera passione musicale e di cultura transalpina, sentiva come me una idolatria sfrenata ed assorbente per il musicista forestiero e sentimenti d'intolleranza, magari di disprezzo profondo, per i musicisti patrii.

Debbo avere ancora non so più dove una lettera preziosa di Arrigo Boito, uno dei primi, in anticipo di noialtri tutti, a tedescheggiare nelle sue simpatie. È una specie di *mea culpa* retrospettivo che riflette tuttavia una minor violenza di sentire, un radicalismo meno eccessivo di quello esposto con tutta franchezza per ciò che mi riguarda. Questa semiconfessione del Boito venne provocata da un'altra confessione assai più clamorosa ed importante, dettata da una illustre personalità del gran mondo musicale della Germania, da Hans von Bülow. Molti probabilmente avran dimenticato od ignorato la cosa. Io no, perché non son più giovane e perché ci fui direttamente mescolato un tantino.

Ecco. Una ventina d'anni fa, Bülow, che è inutile ripeterlo, era chi era, lui, il wagneriano della primissima ora, non soltanto platonico, visto che aveva dirette le prime esecuzioni di *Tristano* e dei *Maestri Cantori*, fu preso da un pentimento enorme d'aver sparlato e scritto contro la musica di Verdi nel passato. Egli era stato portato a questo desiderio di riparare il male fatto, oltreché da un senso maggiormente equanime ed obbiettivo, più facile a possedersi una volta superato il grave periodo battagliero tra tedeschi ed italiani, tra avveniristi e passatisti d'allora, dall'evoluzione innegabile, compiuta dal nostro grande maestro, verso un maggiore idealismo artistico, o piuttosto verso una più coscienziosa concentrazione in un lavoro solo di tutti i propri più alti momenti. È indubitato che anche noialtri piccini, semplici uditori buongustai, a partire dall'*Aida*, soprattutto dopo la *Messa di Requiem*, avevamo incominciato a sentirci scossi. Ci sembrava che stesse pian piano sorgendo un altro Verdi, molto più moderno, aristocratico e costantemente geniale. Gli alti e bassi andavano sparendo. Regnava un concetto di bellezza più omogeneo, meno a sbalzi, una severità di gusto più accentuata. *Otello* fu una rivelazione anche superiore. Mi ricordo la curiosità febbrile con cui Buonamici ed io ci gettammo, il giorno che comparve, sullo spartito per cembalo, affin di decifrarlo con palpito, e via via con soddisfazione crescente fino al fanatismo. Chi non sarebbe stato oramai verdiano sviscerato? Non rammento bene, se quando Bülow scrisse la famosa lettera pubblica a Verdi, coraggiosa e sincera, generosissimo atto di contrizione, *Falstaff* già esisteva: ad ogni modo *Otello* sì.

Era un anno circa prima che morisse, intorno al 1893, quando il Bülow tornò a Firenze dopo varii anni d'assenza. Ebbi in codesta occasione il privilegio d'udirlo, in un piccolo crocchio d'amici, eseguire come lui solo sapeva alcune suonate di Beethoven, di accompagnarlo ai nostri teatri di prosa che amava, di aver lunghi saporiti dialoghi in cui, colto come pochi, m'indicava letture di un valore vasto e profetico. Grazie a lui ho conosciuto dieci anni prima che entrassero nella circolazione universale, parecchi lavori germanici di primo ordine d'argomento niente affatto musicale.... Ebbene, durante quel soggiorno, egli era talmente pieno dell'episodio recente della sua lettera a Verdi e della bella risposta ricevuta che ne parlava ad ogni istante, alla venerabile signora Hillebrand, alla sua antica scolara marchesa Durazzo Masetti, all'eminente critico musicale tedesco Paolo Marsop, di passaggio a Firenze, a Buonamici, a me, a chiunque l'avvicinasse. Mi sfugge adesso la precisa cagione, ma so che egli mi pregò di scrivere a nome suo al Boito, sempre a proposito della famosa epistola di pentimento, e che appunto nella replica di Boito occorrevano quelle frasi sentite e schiette a cui ho alluso. Amico intimo ed orgoglioso collaboratore del nuovo Verdi, anche lui aveva sulla coscienza musicale qualche anti-italianismo di gioventù....

Era in questo stato d'animo neppur più di transizione, ma già di fermento apprezzativo, in cui lo stesso rimorso per le passate esagerazioni era calmato dall'equilibrio nascente tra le nostre ammirazioni germaniche e latine, che cadde su di noi come una stella dal firmamento, luminosa, fresca, vitale, modernissima eppure eterna, la partitura di *Falstaff*, i *Maestri Cantori* della terza Italia. Anche allora Buonamici ed io, tutti occhi e dita, a decifrarla subito subito con una frenesia raggiante che superava d'intensità e di gaudio tutto ciò che la lettura dell'*Otello* aveva bell'e suscitato in noi. Possedevamo noi pure il capolavoro sognato, la più eccelsa espressione della musicalità italiana contemporanea, l'opera bella e forte che permetteva d'unire il nostro patriottismo al nostro sentimento estetico, odierno, raffinato ed esigente.

Suona e risuona, il delirio non faceva che aumentare. Bisognava che udissi le voci e l'istrumentazione squisita, bisognava che seguissi l'azione lieta sul palcoscenico. Presi dunque la ferrovia, e siccome c'era un buon concerto Martucci di musica da camera precisamente alla vigilia della quarta o quinta rappresentazione di *Falstaff*, mi fermai una sera a Bologna. L'indomani mattina stavo scrivendo a Buonamici le mie impressioni sul Martucci, io solo, in uno scompartimento diretto a Milano, quando alla stazione di Piacenza qualcuno fece l'atto di voler entrare. Non erano ancora i tempi dei vagoni intercomunicanti, e quindi non si potevano aver sorprese d'intrusi dalla parte interna. Il pericolo era soltanto dal lato della piattaforma. Ebbene, con quell'egoismo caratteristico dei viaggiatori i quali finiscono per credere che lo scompartimento, a guisa d'un salottino particolare, debba essere proibito agli estranei, tirai a me lo sportello. Ma l'altro che, sebbene vecchio, aveva più volontà e forza di me, tirò così bene nel senso opposto, che aprì ed entrò dentro senza tanti complimenti.

Annoiato, non alzai neppur bene gli occhi per guardarlo in faccia, intento alla mia critica musicale epistolare. Ma quando, colla penna non ancora stilografica a mezz'aria, alla ricerca dell'espressione più esatta, alzai lo sguardo, vidi davanti a me Giuseppe Verdi. Sentirmi rosso ed imbarazzato, chiudere a metà la lettera e riporre il calamaio fu tutt'uno. E ora? Il Verdi, seduto accanto alla finestra, leggeva il *Corriere della Sera*: io dirimpetto. Aveva il cappellone a cencio e la sua cara faccia bonaria. Anche adesso sto ricordando veramente lui, oppure i suoi ritratti? Quel che so è che andavo ripetendo a me stesso: «E ora? E ora?...». Wagner l'avevo veduto, proprio nell'apice del mio fervore, senza avergli potuto discorrere. Già, inabbordabile come era, in qual modo senza una presentazione, avrei potuto forzare la situazione a San Marcello? Addirittura impossibile!... Conoscevo per fama anche l'inabbordabilità di Verdi. Sia a Busseto, sia all'Hôtel Milano riceveva pochi intimi, mai un novellino, specialmente della categoria mia incatalogabile, quella degli «ammirativi deferenti e caldi», e nulla altro.... Eppure l'occasione era ottima ed unica: oggi o giammai.... Noi due, ermeticamente chiusi in una vettura, per almeno due ore! Prima lunga meditazione: oserò parlare sì o no? Deciso per il sì, secondo soliloquio non meno prolungato: con che parole rompere il silenzio?... A un tratto mi vennero insieme la trovata molto semplice e diretta, l'audacia e la favella tremula.

— Maestro, si rappresenta stasera il *Falstaff*?

— Non lo so: guarderò nel giornale... Sì, eccolo: si rappresenta.

Ingagliardito, andai avanti sfacciatamente, e di lì a poco si stabilì una conversazione così animata, varia, cordiale ed interessante, che venne interrotta solamente alla stazione di Milano. Ho dimenticato una quantità di particolari probabilmente succosi, ma mi son rimasti impressi alcuni tratti, per esempio l'umiltà bella con cui mi fece notare diversi punti del testo di Boito (di cui gli dissi che ero amico) e risaltare i migliori momenti dei cantanti che avrei uditi quella sera. Della musica non una sillaba....

— Se ho fatto altri lavori comici? Sì, a principio della mia carriera, ma fu un fiasco tale che d'allora in poi ogni volta che suggerivo a Ricordi di scrivere un'opera buffa, rifiutava energicamente.... Adesso però non ha fatto opposizione alcuna al *Falstaff* — egli disse con leggero umorismo.

Parlò pure della *Traviata* e d'altra musica passata, e paragonandola all'odierna, più evoluta, certamente diversa, affermò:

— Posso lealmente asserire però che sono stato sempre sincero nel comporre. Come sentivo nell'istante, così dettavo: e le mie vecchie opere sono altrettanto oneste, a modo loro, quanto queste ultime.

Liszt, Wagner, Bülow, Mackenzie, Martucci, Buonamici, parecchi musicisti maggiori o minori, vennero da lui ricordati con benevolenza durante il tragitto, ma sorvolando. Non insistei, dubbioso fin dove azzardarmi soprattutto sul capitolo della musica avvenirista tedesca. Ignoravo allora l'esistenza del prezioso spartito annotato del *Lohengrin*, che adorna oggi il piccolo museo di Busseto, dove appariscono in pari tempo l'ammirazione grande per Wagner sinfonico ed il proprio concetto d'operista latino, così opposto a quello del maestro germanico.

Mi ricordo infine che, guardando i campi fertili a lato del binario, fece una lunga ti-

rata in lode dell agricoltura buona e del compito economico-patriottico d'ogni possidente italiano di migliorare la terra sua, in quanto sorgente di ricchezza e di benessere per gli altri pure.

— Spesso mi domando — concluse — se non avrei fatto meglio a dedicare la mia intera esistenza all'agricoltura piuttosto che alla musica.

Giunti a Milano, ci separammo con una stretta di mano piena d'effusione. Non stetti a dirgli neanche il mio nome, che non avrebbe avuto significato od interesse alcuno per lui: ed aspettai il mio bagaglio. Arrivato all'Hôtel Milano, dove alloggiavo sempre, trovai Arrigo Boito che scendeva le scale, e che, senza sorpresa alcuna, mi accolse dicendo:

— Vi sapevo a Milano.

— Ma se non ho scritto a nessuno che venivo.

— Me l'ha detto Verdi....

— .... che non sa neppure come mi chiamo.

— Ma ho indovinato subito perché m'ha fatto la vostra descrizione: naso così e così, conversazione così e così, eccetera....

Oggi che si sta commemorando il comune anno di nascita dei due grandi creduti rivali, che non riuscivamo in principio ad ammirare simultaneamente, mi tornano in mente quei miei incontri, fuggitivi ed anonimi, con ambedue, soprattutto mi torna in mente, nelle sue fasi successive, lo stato psicologico antitetico, poi gradualmente conciliante, infine armonioso, che caratterizzò tanti di noi, musicisti e musicoidi, dinanzi al problema delle due scuole, tedesca ed italiana. Evidentemente lo spirito d'equità non è dato ai contemporanei. È necessaria la lontananza per poter raccogliere in un solo colpo d'occhio ciò che da vicino pareva discorde, incompatibile, o almeno incapace d'entrare nella stessa sfera visiva ...

Ora che, passati pur troppo vent'anni, passati trent'anni, la visione s'è fatta storica, un uguale manto classico veste per noi le figure di Wagner e di Verdi, alte sui loro zoccoli marmorei. Difatti da dieci mesi le onoranze al maestro di Bayreuth stan riempiendo l'Italia. Dal canto suo la Germania onora Verdi. Anzi il critico musicale Paolo Marsop, che nei gusti e nell'azione sua rappresenta tutto quel che v'è di più tedesco, mi manda per l'appunto adesso un articolo dove egli, trovando che la Germania non fa abbastanza, nobilmente propone ai principali teatri d'opera del suo paese di dare speciali esecuzioni verdiane, altrettanto perfette quanto quelle wagneriane dirette dal Toscanini, a beneficio della casa di riposo pei poveri musicisti

Carlo Placci

Spunti iconografici

Non è qui il caso di dar neppure un saggio di iconografia verdiana e wagneriana: e perché ancora difficile sarebbe il farlo, specialmente per Verdi, e perché sarebbe studio di non piccola mole. Ci limiteremo perciò ad una breve e rapida rassegna delle tele, dei marmi e dei bronzi, dei disegni e delle stampe più famose o più caratteristiche, che raffigurano i due maestri, in questo anno universalmente celebrati.

Pochi sono i ritratti di Verdi che abbiano carattere d'arte. Tra i primi, se non il primo, è quello che Domenico Morelli dipinse a Napoli nel 1858, facendo posare il Maestro nel suo studio. Il Morelli aveva fatto per sé questo ritratto, concedendo soltanto a Filippo Palizzi di tenerselo a casa un mese sì e un mese no, come ricompensa di aver circondato il busto del Verdi con una bella e fresca corona d'alloro. Ma la sorte volle privare di tal godimento i due pittori; ché quasi subito Don Vincenzo Torelli si fece prestare il ritratto nell'occasione di un ricevimento dato in casa sua, e per svariate circostanze non lo rese più. Morto Don Vincenzo, Domenico Morelli non seppe più niente di quella sua tela, finché verso il 1895 venne a sapere che era capitata nelle mani del conte Girolamo Giusso; il quale, a richiesta del pittore, accondiscese a privarsene col patto però che fosse inviata a Sant'Agata. Così, dopo una pulitura e un restauro compiuto dal Morelli medesimo, il ritratto arrivò alla villa nel gennaio del 1896 con gran consolazione e contento del Maestro, che scriveva al pittore esaltandolo, ed entusiasmandosi per « quella barba nera, quei capelli neri e quella figura ancor giovine » che non era più quella sua. Come è noto il ritratto passò da Sant'Agata alla Casa di Riposo pei musicisti, ove è pure conservato l'altro magnifico che Boldini dipinse a Parigi, nel 1886, raffigurando il Maestro, già vecchio, in più che mezza figura, seduto, con le mani sulle ginocchia, con la simpatica faccia animata già di quel suo caratteristico sorriso sottile e bonario ad un tempo. Ma ancor più interessante di questa tela è il pastello eseguito nel medesimo tempo (porta infatti la data del 9 di aprile del 1886) e che rappresenta il busto di Verdi con cilindro in capo, cappotto e una gran sciarpa bianca al collo. Per quanto vecchio, il Maestro si conserva una robusta e quasi rude fierezza. Questo pastello, esposto al Salon del 1890, vi riaffermò la fama del Boldini, e fu reso popolare dalla bellissima acquaforte di Paul Lafond. Finalmente dell'anno dipoi, del 1887, è il ritratto ad olio, in mezza figura, eseguito dal Barbaglia sul fare di Tranquillo Cremona.

Dei monumenti e dei busti, più famosi son quelli del Baraghi e del Gemito. Questi modellò il busto del Maestro a Napoli, in una quasi miracolosa improvvisazione celebrata da Gabriele d'Annunzio nella sua Commemorazione verdiana; e lo ritrasse pensoso, offrente in luce la grande fronte solcata di rughe, nascondente nell'ombra gli occhi profondi e la bocca mossa dal vasto respiro; e la testa così atteggiata sorresse, quasi di un colpo d'ala, sul mezzo busto appena accennato.

Il Baraghi eseguì più tardi il monumento che nel 1887 fu collocato nell'atrio della Scala, accanto a quello di Vincenzo Bellini, raffigurando il Maestro in marsina, e cercando, non senza abilità, di modificare le forme antiestetiche di quell'abito con la massa del mantello che il Maestro regge sul braccio e con il fascio di musica che tiene in mano

Ma dopo la morte i monumenti e i busti si moltiplicarono: dal busto classicheggiante di Giulio Monteverde eseguito per il Senato, a quelli del Bortotti ai Giardini di Venezia, dell'Alberti nel Conservatorio di Milano, del Bigatti a Trento, del Burna a Zara; dal monumento del Civiletti a New York e del Laforêt a Trieste, inaugurati sette anni or sono, a quelli del Secchi a Busseto, dello Ximenes a Parma, del Carminati e del Butti a Milano, inaugurati o da inaugurare quest'anno. Busti e monumenti ora insignificanti, ora semplici e senza pretese, ora invece gonfi di presunzione e di significato. E chi ricorda il concorso del 1905, ripetuto l'anno dipoi, sa quali follie ispirarono agli scultori italiani — ignoti la maggior parte, però — le chiare, fresche e dolci armonie del Maestro; e pensa con raccapriccio che molti di quei saggi saranno a poco a poco eseguiti qua e là, per città minori, per luoghi minori, per quel qualunque paesello vorrà dedicare, a poco prezzo, un ricordo di bronzo o di marmo al grande Maestro. Intanto a Milano, come se non fosse bastato quello mediocrissimo del Carminati, si è fatto eseguire anche quello grottesco del Butti. Lo immaginate l'effetto che proveranno di qui a duecent'anni i milanesi, dinanzi a quel Verdi che se ne sta lì guardando furbescamente, con le mani a reggersi... la giacchetta, come un buon vignarolo soddisfatto delle sue *piantate*? Ma lasciamo andare; ché quasi preferiamo questo Verdi presentato in libertà, al filosofo greco seminudo, pensoso e quasi infastidito da quella ridda di saltimbanchi che lo Ximenes ha immaginato per la città di Parma. Lasciamo, e passiamo alle medaglie, che hanno avuto la fortuna dei busti e dei monumenti: scarse prima della morte del Maestro; troppe di poi. Solone Ambrosoli che ne ha iniziato un elenco (in *Musica e Musicisti*, gennaio 1904), registra solo nove medaglie incise tra il 1850 e il 1901, da quella di Giambattista Frener con la testa di Verdi contrapposto alla Musa; a quella che il Municipio di Parma fece coniare nel 1872 al Bentelli per ricordare i trionfi dell'*Aida*, a quella che Genova, nel 1889, commise allo Speranza per commemorare il cinquantesimo anniversario dell'*Oberto conte di San Bonifacio*; a quella, infine, del Bravi, eseguita nel 1900, col busto del Maestro circondato d'alloro e contrapposto all'ultima scena dell'*Otello*; medaglia che il Bravi pubblicò anche con l'anno della morte di Verdi.

Poi è una valanga: nel 1901 se ne conia una anche a Buenos Aires; nel 1902 una anche a Vienna; nel 1908 l'Accademia di Belle Arti di Milano bandisce pure un concorso. Di tutte, la migliore è quella modellata dal Pogliaghi, incisa dal Cappuccio e coniata dal Johnson, pel primo anniversario della morte, il 27 gennaio del 1902.

Meno numerose sono le stampe e le incisioni, che pur tanto ci interesserebbero; ma la fotografia le ha presto fatte cadere in disuso.

Tra le prime è certo una disegnata da G. Turchi e incisa da L. De Vegni, che rappresenta il Maestro giovanissimo, con un aria di cospiratore romantico, nell'atto di dirigere una invisibile orchestra; e pur tra le prime è quella litografia che il Focosi eseguì nel 1845 e che il Verdi approvò fosse riprodotta.

Poi, mentre la fotografia invadeva il campo dell'incisione di carattere popolare e divulgativo, tra le poche che ci rimangono la più celebre e diffusa è quella incisa dal Mancastroppa su di un acquerello dei Cairoli e pubblicata nel numero unico *Verdi e l'Otello*, nel 1887. La si trova quasi in ogni buona casa borghese.

Ma d'incisioni che abbiano carattere d'arte conosco soltanto quella citata di Paul Lafond, tratta dal pastello del Boldini, e alcune che stanno in qualche rivista o in qualche opera speciale: quella, ad esempio, che *L'Art* pubblicò nel 1876 come omaggio al Maestro, incisa da Abel Lurat su disegno di Camille Gilbert: e quelle di Ch. Deblois per i *Musiciens célèbres* di Félix Clément, di Albert Rosenthal per la *Cyclopedia of music and musicians* di Champlin e Apthorp, di S. Hugard per i *Musiciens d'aujour'hui* di Adolphe Jullien. E vi sarebbe ancora da rammentare il ritratto eseguito nel 1882 da Rudolf Lehmann e inciso nel *Famous Composer* del Paine; e quello disegnato dal Gribayédoff per il *Biographical dictionary of musicians* del Baker, ed altri che sono sfuggiti ad una rapida ricerca

* * *

Più facile è spigolare pel campo dell'iconografia wagneriana anche con l'aiuto parziale dell'opera di Adolphe Jullien, sulla vita del musicista, con quello del volume di John Grand-Carteret su *Wagner en caricatures*, e nel catalogo del Museo wagneriano di Vienna, compilato dall'Osterlein; e spigolando con discreto frutto, è anche possibile seguire tutta l'evoluzione della fisionomia wagneriana, che quadri, stampe, fotografie han divulgato così copiosamente.

Chi guardi al modesto ritrattino che Ernest Benedict Kietz eseguì del Maestro attorno al 1850 per M.me Laussot, una appassionata wagneriana della prima ora, a stento potrà riconoscere il dominatore di Bayreuth nel giovane imberbe, dal volto pienotto, dall'aria tra il modesto e l'impacciato; e poco dissimile lo rappresenta tre anni più tardi — nel 1853 — Clementina Strocker Escher in un dipinto litografato dall'Hanfstaengel. Ancora tondeggiante è l'ovale, modesta la capigliatura, tranquilla e serena l'espressione.

Ma ecco una piccola incisione in legno del 1855 offrirci un Wagner dalla testa più squadrata, dallo sguardo un po' duro, dalla bocca piegata amaramente; ma ecco la litografia che il Petit eseguisce nel 1857 all'incirca, rivelarci un Wagner imperioso, quasi in atto di sfida, in piedi, in un salotto, tra i suoi volumi ed un busto di Glück. E per quanto la litografia del Desmaison, ancora nel '61, ci ricordi il Maestro della prima maniera, tondeggiante, non arcigno, senza la famosa chioma, la fotografia del '68 presenta il tipo compiuto, ormai immutabile, col non meno immutabile berrettone alla raffaella; e simile lo presenta quella eseguita da Pierre Petit nel '69, più volte riprodotta, e usata anche dal Bracquemond per la sua acquaforte in testa al volume del Champfleury sulle *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*.

Poi è un succedersi di disegni, di pitture, di stampe, di sculture numerosissime. Il disegno di Ernest de Liphart — litografato poi dal Petit — che ci offre il Maestro quale era nel 1874: un bel vecchio dalla testa leonina, coperta dal berrettone, il corpo robusto isveltito nella lunga veste da camera. La tela che Hubert von Hercomer eseguisce nel 1878 — riproducendola egli stesso all'acquaforte e facendola poi incidere dal Cole — e che ricorda il Maestro di profilo, solenne e severo; tela condotta con mirabile speditezza di modellatura. I disegni e le tele di Lenbach, il busto dello Zur Strassen, eseguiti tutti in quel torno, tra il '78 cioè, e l' '81.

Di Lenbach conosco due disegni e tre dipinti Un disegno offre il Maestro quasi di fronte; forse servì pel ritratto di reminiscenza rembrandtesca che Lenbach eseguì nel 1880 e che W. Unger riprodusse in una mirabile acquaforte. Un disegno iscritto entro un cerchio, pel ritratto tra tutti famoso che fu esposto a Venezia nel 1903 e che appartiene alla galleria Knorr di Monaco. Un terzo ritratto a olio, che reca il Maestro in mezza figura, volto di due terzi, con la faccia pensosa e luminosa nell'ombra.

Il busto colossale dello Zur Strassen, collocato nel teatro di Lipsia il 17 d'aprile del 1881 accenna già all'apoteosi La faccia del Maestro v'è quasi stilizzata entro una linea classicheggiante. Ed un'apoteosi fa del Maestro anche Henry de Groux nella litografia del 1898. Siamo già nel mito.

Ma prima di rimanervi, sarà bene ricordare il noto quadro di W. Beckam che presenta Riccardo in un salotto tra Cosima, Liszt ed il Bülow: un quartetto che dette assai da fare alle male lingue, le quali non volevano capacitarsi che agli eroi antichi così come ai [illegible] sono permesse [illegible] combinazioni che ai miseri [illegible] sono, e ragionevolmente, negate.

Combinazioni che ispirarono anche qualche malvagia caricatura, tra le molte caricature con le quali si accanirono contro il Maestro i suoi innumerevoli e arrabbiati avversari.

A scorrere oggi i più grandi giornali umoristici, tra il 1860 e il 1890 specialmente, si rimane quasi istupiditi dinanzi alla inesauribile vena dei caricaturisti antiwagneriani, vena spesso torbida e d'acqua ben poco salata.

Lo *Charivari* a Parigi; il *Punsch* a Monaco; le *Bombe*, il *Floh*, il *Kikeriki* a Vienna; il *Punch* a Londra; il *Cosmorama*, il *Milan-Caprice* e lo *Spirito Folletto* a Milano — a citar solo i più fecondi — sembrano inesauribili.

Ma non ce ne occuperemo, anche perché lo spirito dei nostri antenati europei troppo spesso ci appare oggi uno spirito *denaturato*. Né ci occuperemo delle caricature che hanno speciale carattere d'arte, quali quelle che disegnarono il Kaulbach, il Gaul, il Blass, l'Hoecker ed altri numerosi.

Rammenteremo soltanto una curiosa testa eseguita da Edmond Renoir a Napoli nel 1882, e che sa un po' di caricatura; un ritratto caricaturato del Gaul (1886) col Maestro che interrompe la *direzione* del *Tristano* per prendere una presa di tabacco; quel noto e magistrale schizzo di Adolfo Menzel, rappresentante comicamente il Maestro mentre dirige una prova nel teatro di Bayreuth il 7 d'agosto del 1875.

E rammenteremo di sfuggita l'*ombra* ottenuta curiosamente dal Trewey con un abile atteggiar delle mani, il busticino di porcellana, forse cotto a Dresda; le salviette col ritratto del Maestro adoperate nel caffè di Bayreuth; il calamaio e le pipe col coperchio o il vaso formato dalla testa di lui; le rammenteremo per rientrare nel mito.

Mito rappresentato dai numerosi busti: da quelli di Kaspar Zumbusch (1865) e di Gustavo Kietz (1873), di Ernest Juch, dello Stöger e dello Schwanthaler, eseguiti vivente il Maestro, a quello del Blecker inaugurato lo scorso maggio al Walhalla; e dalle statue e dai monumenti: siano quelle modellate dal Pauli e dal Pils; sia quello dell'Eberlein innalzato nel 1903 nel Thirgarten di Berlino: monumento-apoteosi pel quale si vuole che lo stesso imperatore Guglielmo abbia schizzato la figura di Wolfram von Eschebach uno dei maestri cantori, nell'atto di rendere omaggio all'eroe

Mito rappresentato pur dalle numerose medaglie, celebri e ottime tra tutte quella di Charles Wiener belga, offrente la testa di profilo del Maestro e le creazioni di lui; e quella di Rudolf Mayer col busto di Wagner da un lato e la cavalcata delle Walkirie dall'altro. Altre ne incisero Hermann Wittig (1881), il Radnitski, lo Scharff.

E la rassegna potrebbe anche continuare, volendo. Ma per un rapido *excursus* nel vasto campo della iconografia verdiana e wagneriana può anche bastare l'elenco già compilato.

N. T.

MARGINALIA

★ **Il Messia musicale mazziniano** — Non sarebbe stato possibile venti anni sono festeggiare Verdi e Wagner insieme come noi facciamo quando la trionfale marcia dell'opera verdiana per l'Europa urtava — scrive la *Cronaca Musicale* — il bilioso nervosismo degli editori e degli autori tedeschi quando, dal canto suo, il pubblico europeo, atterrito dalla sola idea di dovere ascoltare con intelligente attenzione un'opera musicale, si tappava le orecchie e malediceva le astruserie wagneriane; quando non era possibile esaltare Wagner senza dare di organettaio a Verdi, né esaltare Verdi senza dare di matto a Wagner. Oggi le minori voci di Debussy e di Strauss eccitano le necessarie e tumultuose battaglie dei cenacoli musicali, ed è bene. Ma lodiamo il cielo, però, che a chi ama la musica sia dato oggi di poter spalancare egualmente le porte del suo cuore al canto di due giganti nati cento anni or sono per l'immortalità. Un pretto genio italico, fin da quando l antagonismo tra la scuola italiana e la tedesca non aveva degenerato in sanguinosa battaglia, mentre il wagnerismo era ancora in fasce e Verdi non aveva ancora trovato nel profondo suo cuore la travolgente onda dei suoi cori patriottici, aveva fin d'allora veduti con una nettezza e una penetrazione sorprendenti i caratteri delle due musiche italiana e tedesca: una troppo umana, troppo materiale, troppo contingente, soggetta solo al soffio della passione, priva di una idea santificatrice, sovranità individuale nella sua struttura melodica, rappresentante per eccellenza l'uomo senza Dio, l'altra, al contrario, tutta Dio senza l'uomo, tempio senza adoratore, rappresentante con la sua struttura armonica il pensiero sociale, l'idea, ma priva però dell'individualità capace di tradurre questo pensiero in azione, di svolgere e simboleggiare l'idea, musica profondamente religiosa, ma d'una religione senza simbolo, la cui fede non si traduce in atto e non conosce né un martirio, né conquiste. « Manca alla musica italiana — scriveva Giuseppe Mazzini in quel suo limpido opuscolo su *La Filosofia della Musica* — il concetto santificatore di tutte le imprese, il pensiero morale che avviva le forze dell'intelletto, il battesimo di una missione. Manca alla musica tedesca l'energia per compirla, istrumento materiale della conquista; manca non il sentimento, ma la forza della missione. La musica italiana isterilisce nel materialismo, la musica tedesca si consuma inutilmente nel misticismo. Così procedono le due scuole separate, gelose, rivali e si rimangono l'una, scuola prediletta del Nord, l'altra, scuola meridionale. E la musica che noi presentiamo, la musica europea, non s'avrà se non quando le due, fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale; se non quando, affratellati nella coscienza dell'unità, i due elementi che formano oggi due mondi si riuniranno ad animarne uno solo e la santità della fede che distingue la scuola germanica benedirà la potenza d'azione che freme nella scuola italiana e l'espressione musicale riassumerà i due termini fondamentali: l'individualità e il pensiero dell'universo, Dio e l'uomo ». Forse il Mazzini, se oggi vivesse, non riconoscerebbe in nessuno dei due grandi che festeggiamo il suo sperato Messia musicale; ma certo la ricchezza armonica delle ultime opere verdiane e la prodigalità melodica di Wagner, gli avrebbero almeno ribadito la fede nella possibilità pratica del suo sogno e nel suo prossimo avveramento.

★ **Verdi e la censura pontificia.** — Ognun sa quanto Giuseppe Verdi dovette combattere in vita sua contro le diverse censure che si accanivano contro i libretti preparatigli dai suoi poeti preferiti. Anche la censura pontificia fu tra quelle che più dettero da fare al maestro e oggi nel *Secolo XX* I. C. Falbo illustra appunto le peripezie che ai libretti verdiani fece subire la censura papale. Le strofe che la censura stroncava e malmenava si prestavano però sempre a grandi dimostrazioni antipapaline, tanto è vero che i *Foscari* tra il 1850 e il 1860 provocarono tanti tumulti da consigliare alla censura di proibirne del tutto la rappresentazione. Al terzo atto, infatti, quando il coro intima al vecchio Foscari: « Cedi, cedi, rinunzia al potere! », il pubblico ripeteva fra strepitosi applausi le parole, e l'invito era rivolto a Pio IX. Del resto anche nel 1847, all'invocazione solenne del coro nell'*Ernani*: « A Carlo V sia gloria e onor », il pubblico si era ricordato di Pio IX, ma per gridare: « A Pio IX sia gloria e onor! ». Papa Mastai aveva destato le più liete speranze, allora, nel

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	2.00
Per l'Estero.	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 42 — 19 Ottobre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Gli intellettuali e le elezioni

A quegli intellettuali dei quali il *Marzocco* parve e fu l'esponente, a quegli uomini nuovi che, passata la fase epica, diremo così, della nostra prima attività parlamentare, furono per un lungo periodo della vita italiana fuori di quelle clientele dalle quali unicamente presero vita i nuovi poteri dello Stato, non può essere indifferente questo momento che l'Italia attraversa.

Si è già tanto parlato di una « nuova coscienza italica » venutasi maturando tra le operosità civili di ogni genere, da quelle industriali a quelle puramente disinteressate della meditazione intorno ad ogni ordine di questioni e morali e scientifiche e artistiche, che non senza trepidazione era atteso da tutti il momento in cui questa Italia rinnovata attendesse a riformare la sua rappresentanza ufficiale.

Dalla quale, come già notava in queste colonne nella imminenza delle penultime elezioni politiche del 1904 Giacomo Barzellotti, pareva che fossero state escluse, forse perché ignorate, tutte quelle forze che sole potevano produrre un largo moto riparatore, materiato innanzi tutto « di verità, di schiettezza, di sincerità sociale e politica », necessario a ravvivare le idealità per le quali è grande veramente una nazione.

Che cosa fosse infatti « l'intellettualità » della Camera che da quelle elezioni nacque mostrò, pur su queste colonne, Diego Angeli, quando essa fu disciolta nel 1909, in un bilancio in cui i brevi « capitoli » restavano sempre di una scarsezza impressionante anche tenendo conto dei deputati così detti poeti e degli onorevoli romanzieri.

È possibile sperare oggi che la rappresentanza nazionale cambierà quella sua scialba fisonomia dopo che da non dubbi segni è apparso in questi due ultimi anni, specialmente, il bisogno che ha sentito la nazione di sollevarsi al di sopra di tutto ciò che finora le è stato sul collo come un incubo « il giuoco del suo meccanismo politico »? Alla domanda parrebbe già fin d'ora possibile dare una risposta negativa per il fatto che l'allargamento del suffragio, esteso anche agli analfabeti, anzi agli analfabeti tenaci, è già di per sé un impedimento a che l'intellettualità italiana debba partecipare per via di suffragi e di elezioni alla vita parlamentare del paese. Ma l'argomentazione è fallace. Se non c'è mezzo d'intesa tra gli analfabeti e quell'intellettualità che si afferma soltanto nelle sapienti combinazioni degli artifici letterari, qualunque sia la materia che essa elabori, ma pure la celebrazione a freddo di un'impresa guerresca, o la rinnovata retorica del « primato » italiano, può, al contrario, avere, sulla folla anche illetterata, forza ed efficacia la bellezza di un'idea contemplata nella severa solitudine della meditazione, e avvivata da una indomabile fede nei nuovi destini della patria.

Son questi nuovi intellettuali che noi andiamo cercando nelle liste dei candidati: quanti vivono dispersi e solitari in ogni angolo d'Italia e pur per mille indizi, negli ultimi anni, manifestarono la volontà e la capacità di occuparsi dei più alti problemi della vita politica del paese. Noi ci saremmo aspettati di vederli uscire in folla in questa occasione e predicare la loro nuova parola.

Il fatto non si è avverato.

Se leggiamo i programmi elettorali di coloro che aspirano a rappresentare il nuovo spirito italico, siamo presi da un ansioso timore che nulla o quasi nulla sarà mutato nello stile futuro della nostra vita politica.

Vediamo intanto che la piattaforma (come si dice nel gergo) della presente lotta politica è costituita soprattutto dall'assenso dato o negato all'impresa libica; mentre si afferma strumento più che ogni altro efficace nei prossimi risultati delle elezioni una compromissione, fatta segretamente con una vasta associazione confessionale. Gl'intellettuali che aspirano alla deputazione politica sono in gran parte « libici », e hanno probabilmente sottoscritto una dichiarazione, che pure in origine segreta, non è oramai più un mistero per alcuno.

Questo libicismo postumo quale valore morale può avere, oggi che l'impresa è stata militarmente e politicamente felice? Non rappresenta essa il tributo di dedizione che tutte le clientele, nel periodo anteriore che pur cerchiamo di sorpassare, hanno [illegible] pagato al governo, che le sceglie docili ai suoi voleri e le protegge nei loro interessi elettorali? Quanti dei nuovi fautori della politica italiana potrebbero provare non di essere « coloniali » ora, ma di essere stati « coloniali » prima, di avere cioè, con l'opera loro, con la loro parola spinto il governo a mettersi per quella via? Quanti insomma potrebbero vantare questo autentico titolo di nobiltà, che secondo una letteratura di pacifisti all'esterno e di rivoluzionari all'interno — ciò che è lo stesso — e di predicatori dell'ideale svizzero od olandese per i nuovi destini dell'Italia, era diventato, se non è tuttavia, un titolo di infamia dei nazionalisti e di quanti fra i primi intesero la necessità di un momento storico della vita italiana?

Se il libicismo attuale sta a dimostrare un atteggiamento dello spirito, attento a profittare, a vantaggio dell'interesse elettorale, della opportunità dell'ora, piuttosto che a far prova di una nuova idealità maturata nel proprio spirito, quale altro valore hanno gli accenni che nei vari programmi elettorali si fanno alla questione del divorzio e all'insegnamento religioso nelle scuole?

Parrebbe, a prima vista, che il problema religioso dovesse essere una delle questioni a cui si volesse rivolgere la nuova intellettualità italiana; ma non c'è da ingannarsi. L'accenno a quelle questioni che si risolve poi sempre nella ripetizione della frase cavouriana o, al più, nella ripetizione della correzione che ne ha fatto l'on. Luzzatti, non sta a indicare altra preoccupazione morale che quella di assicurarsi i voti se non del partito cattolico almeno degli elettori cattolici.

E lo spettacolo non è gran che confortante. Se esso sta ad indicare la povertà del contenuto religioso dei cattolici italiani, sta parimente a mostrare la pochezza morale di non pochi dei candidati alla deputazione. Poiché se i cattolici si contentano nelle loro aspirazioni di quelle sole garanzie, ciò riguarda soltanto le suddette aspirazioni, ma coloro che tali garanzie hanno prestato e di nascosto, allorché devono dichiarare pubblicamente il loro accordo, tentano invano di mostrare che esso è frutto di una loro convinzione lungamente meditata, e corrisponde a un bisogno del proprio ideale.

Togliete questi due punti principali e voi non vedrete altro nei programmi degli intellettuali italiani, se non vogliamo indugiare nelle dichiarazioni tecniche dei pochi uomini versati nelle questioni economiche.

Ma non è nei metodi dell'amministrazione delle finanze dello Stato che si manifestano le nuove idealità morali, di cui si dice, ed è pur vero in gran parte, assetato il nostro paese. È lo spirito informato ad aspirazioni più vaste e più alte, e perciò più generali, quello che noi richiediamo dai nuovi rappresentanti della nazione, e che non vediamo aleggiare in nessun programma elettorale. È il bisogno di liberarci da ogni specie di clientela imperante nella nostra vita pubblica ciò a cui anela profondamente il nostro senso morale; il bisogno di chiedere ai pubblici poteri l'esempio della giustizia e del disinteresse, della purezza e di una rigida disciplina, della competenza e delle vaste vedute, che sieno sacrificate ad ogni facile ed apparente successo.

Tutto ciò avremmo voluto sentir chiedere, non come programma retorico ma come programma pratico, nato dall'esame attento ed acuto dei bisogni nazionali che la sola intelligenza, a cui appartiene l'intellettualità degna del nome e non caricatura di sé stessa, avrebbe potuto condurre sull'esperienza del passato e di tanta parte del presente.

Gli intellettuali italiani sono ben lungi dall'averci dato questa misura delle aspirazioni dell'anima italiana.

Così molta parte della lotta elettorale ci riconduce a vecchi ed oramai frustrati luoghi comuni, pei quali il pubblico può appassionarsi, soltanto se si battagli intorno a persone, ma nei quali in fondo non ha gran fede. Fede di rinnovamento, fede che la nazione si avvii verso nuove altezze che le rivelino tutto ciò che la passata vita parlamentare italiana ha ammassato di torbido, di scuro e di perturbatore della coscienza nazionale.

Che se poi pensiamo al contributo che la stessa intellettualità continua a dare agli antagonisti, siano essi antilibici o anticlericali del vecchio stile, e cioè avversatori di ogni affermazione italiana oltre i confini della patria e di ogni spirito religioso entro i confini di questa, le ragioni dell'amarezza crescono e si fanno più gravi.

E a coloro che sul serio rimpiangono in nome delle [illegible] regioni [illegible] progredite i tesori di attività e i sacrifizi di persone e di averi che ci costa la Libia, vien voglia di ripetere quanto già fu [illegible] su queste colonne, proprio nei giorni della dichiarazione di guerra.

Verbicaro, sintesi di ogni miseria indigena, resta come conclusione o termine di un lungo periodo di raccoglimento, di umiltà, di rassegnazione internazionale.

Fino ad oggi con la guerra libica non si è avuto un secondo Verbicaro.

✶

Ricorrendo il centenario di Lipsia

Sull'Elba si celebra la battaglia di Lipsia, sulla Senna si rievoca il tradimento dei sassoni.

« C'était fatal. Nous n'avons célébré ni Iéna, où 40,000 Français écrasèrent 70,000 Prussiens.... ni Auerstaedt.... ni Lutzen et Bautzen.... ni aucune des cent douze victoires remportées il y a cent ans en Allemagne alors les Allemands vont célébrer la bataille de Leipzig où 350,000 alliés finirent par avoir raison de 157,000 Français!... ».

E che cosa fu la vittoria di Lipsia, la cosiddetta battaglia delle nazioni? Alla domanda risponde, da buon francese, Stefano Lauzanne nel *Matin* in un articolo dal titolo: « Un centenaire qu'*ils* vont celebrer ». Fu, egli dice, un errore imperdonabile del maresciallo Berthier, dello Stato maggiore di Napoleone, e fu un tradimento dell'esercito sassone durante la battaglia.

Si festeggi Lipsia con banchetti e con discorsi, conclude il Lauzanne, « nous attendons et nous reclamons tous le discours du roi de Saxe ».

Che Berthier senza alcun ordine di Napoleone lasciasse saltare in aria il ponte di Lindenau sull'Elster prima ancora della ritirata dell'esercito; e che i sassoni lanciati il 18 ottobre all'assalto dei russi corressero invece ad ingrossare le schiere dei russi; è verissimo. Quanto al discorso del re di Sassonia poco importa l'attesa. Il suo avo non fu un traditore, ma fu egli stesso tradito dal suo esercito. Napoleone la mattina del 19 ottobre, entrando a Lipsia, si recava alla reggia. « Non volevo lasciarvi - egli diceva al re - che all'ultimo momento ». Alle preghiere di tutti perché egli si ponesse in salvo si arrese esclamando: « La mia presenza, comprendo, raddoppia la vostra inquietudine e non insisto ». E quando i soldati sassoni per le vie di Lipsia inseguivano i francesi, il re di Sassonia disperato gridava dalla finestra: « Ammazzate il vostro re, perché non sia testimone del vostro disonore! »

Tutto questo peraltro è un episodio, interessa la figura morale di quel re, e può interessare il lontano nipote.

L'importanza della battaglia di Lipsia è ben altra cosa: non va misurata alla stregua del numero dei combattenti dell'uno e dell'altro campo, ma in rapporto alla storia dei popoli dell'Europa e in particolar modo di quelli della Germania.

Lipsia fu la prima grande vittoria dei popoli dell'Europa, dai Pirenei agli Urali insorti per l'indipendenza della patria; Lipsia segnò alla Germania la prima tappa di quella via, che condusse all'unificazione dell'impero

Battaglia di nazioni? « En effet on entendait toutes les langues, et où on rencontrait toutes les races, jusqu'aux Baskirs de Siberie, que nos grenadiers appellaient « amours » parsque ils n'avaient pour arme qu'un carquois et des flèches!... ». Sì, è vero; ma in quella varietà di lingue, di costumi e di armi lo studente di Berlino e il Baschiro di Siberia erano accomunati da un sublime pensiero che armava il loro braccio: fuori lo straniero!

✶✶✶

Era guerra voluta da popoli, più che da sovrani: tale era stata in Ispagna, prima che altrove scoppiata; e tale fu in Germania. Lo stesso Federico Guglielmo fu trascinato dall'impeto di patriottismo del suo popolo. Egli era stato un debole e un timido, mal vedeva in principio lo Stein, il grande ministro che preparò la riscossa, e mal tollerava lo spirito d'indipendenza e le tendenze liberali dei patriotti tedeschi. Quando il suo generale York di Wartenburg con i suoi reggimenti della Prussia orientale iniziò il moto insurrezionale contro Napoleone Federico Guglielmo dichiarò ribelle il Wartenburg. Fino a tutto gennaio del 1813 il re era indeciso, se non contrario alla guerra. « Se il re di Prussia, scriveva allora l'agente inglese, esita ancora, io credo fermamente che scoppierà una rivoluzione ». Oramai non i soli reggimenti di York ma tutto l'esercito non obbediva il re, ancora alleato di Napoleone.

I popoli, più dei principi, in Germania oppressi dalla tirannide francese anelavano la riscossa. Che se il re si era rassegnato alla pace di Tilsitt, nonostante i sentimenti della generosa regina, che se proprio allora Schulenburg, governatore di Berlino nel suo proclama dopo quella pace umiliante ricordava agli abitanti che « la calma è il primo dovere civico »; il popolo fremeva: le angherie, la miseria per il blocco, le straordinarie esazioni, i passaggi di truppe erano stimoli alla rivo-[illegible]

Quel popolo rozzo, forte, devoto alla patria, era educato alla scuola delle sciagure; non era quella la prima volta che la tempesta della guerra aveva distrutto tutto, ma che aveva fortificato gli animi per la riscossa.

La poesia e la dottrina ravvivavano quel fuoco sacro: Fichte scriveva allora i « Discorsi alla nazione tedesca ». Era un ammonimento al popolo, ed era un conforto per la sua sciagura. Sono quelli gli anni in cui si inizia il febbrile lavoro per la ricerca della storia dell'arte e della letteratura tedesca. Si rievocano i ricordi del passato per trarne auspici per l'avvenire.

Tre anni prima di Lipsia è istituita l'Università di Berlino. Fichte ne fu il primo rettore. E quando la guerra era per iscoppiare egli dalla cattedra così si volgeva ai suoi studenti: « Ricordatevi che una sola cosa è sicura: la vita eterna: essa si ottiene con la morte; essa si perde con una vita di schiavi ». Schleiermacher, professore di teologia, benedicendo i soldati che andavano alla guerra, soggiungeva che essi combattevano per il regno di Dio, affinché da tutti, dagli umili e dai potenti, fossero riconosciuti i diritti eterni dell'uomo.

E fioriva la poesia: dai rozzi canti popolari a quelli di squisita fattura dell'incipiente poesia romantica. Arndt dettava l'ode: « Dio che ha creato il ferro non ha voluto schiavi » e la canzone famosa: « Dov'è la patria del tedesco? ».

E al di sopra di tutti, il poeta soldato che muore combattendo, Körner, il Tirteo della Germania.

Il popolo che tra gli entusiasmi della poesia si avviava sui campi di Lipsia, liberando la patria dallo straniero, preparava l'avvenire della Germania. Era naturale che un tale entusiasmo infiammasse altri popoli, tedeschi, vicini: i sassoni

Il vecchio Blücher lanciava ad essi un proclama « Valorosi sassoni, l'ora della liberazione è sonata: — alle armi — Alzate lo stendardo contro i vostri oppressori — Siate liberi! » E il generale Wittgenstein, tedesco al servizio dei russi: « Ricordatevi (egli scrive nel suo proclama ai sassoni) di re Vitichindo che resistette tanti anni contro Carlo Magno o sassoni, armatevi, se vi mancano i fucili pigliate le falci e i bastoni! »

L'appello fu accolto: l'esercito sassone nel ribellarsi al proprio re ed a Napoleone, considerò sé stesso come l'esercito della propria patria, oltreché del suo sovrano. Erano del resto le teoriche, che quegli stessi francesi di venti anni prima avevano insegnato ai popoli dell'Europa.

Più che le esortazioni e i rimproveri del re di Sassonia e dei generali di Napoleone valevano sull'esercito e sul popolo sassone le parole del più nobile figlio della Sassonia: Teodoro Körner. Egli comprese tutto il valore della guerra che si combatteva allora.

Il 10 marzo 1813, lasciando Vienna per arruolarsi tra i volontari prussiani, scriveva al padre: « La Germania insorge; l'aquila prussiana spiegando arditamente le ali al volo desta in tutti i cuori la grande speranza di veder sorgere una libertà germanica, o per lo meno una libertà della Germania settentrionale. L'arte mia anela alla sua patria, lascia che io ne sia un degno allievo. Sì, padre amatissimo, voglio farmi soldato.... Non dire che la mia è baldanza giovanile, leggerezza, smania selvaggia... Io giuro in nome di Dio, è un sentimento degno che mi spinge, è la salda convinzione che nessun sacrifizio è troppo grande per il più grande dei beni umani: la libertà del proprio popolo! »

Erano questi i sentimenti dei popoli che combatterono e vinsero a Lipsia.

Niccolò Rodolico.

Rileggendo Gaspara Stampa

Tanto si è discusso, in questi giorni, su per le gazzette, di Gaspara Stampa, che m'è venuta la voglia di spolverare un pochino il suo Canzoniere.

« Volontaria dell'amore » la chiama G. A. Borgese, in un articolo compatto come una torre mastia. « Gentildonna » l'afferma, con elegante cavalleria ottimamente documentata, il nostro Rabizzani. « Cortigiana » la crede, o su per giù, il signor Salza. A me questo, lo confesso in buona fede, poco importa. Io mi son concessa lo squisito piacere di riassaporarmi il romanzo poetico-autobiografico di Madonna Gasparina, verso dopo verso, dal principio alla fine, anche nei sonetti più lambiccati e noiosi (ve ne sono, ve ne sono, non dubitate): la tormentata anima della poetessa che seppe trovar nell'amore gli accenti della più incredibile umiltà poté aderire alla mia con ogni sua molecola vibrante, per la più raffinata delle voluttà spirituali.

Di Gaspara Stampa ricordo assai vagamente d'aver studiato qualche breve cenno e qualche strofa fra le meno incendiarie, sui banchi della scuola normale. Ora, nelle scuole normali femminili del regno si parla assai poco della Saffo cinquecentesca. Son preferite Vittoria Colonna e Veronica Gambara, esempi luminosi (prego, la frase non è mia) di muliebri virtù. Gaspara Stampa, si sa, è un cattivo soggetto della poesia italiana di genere femminile. Prima di tutto, non era maritata. E poi: « Il mio conte, il mio bel conte, il mio caro conte!... i dolci occhi, lo specchiato viso, il foco ardente!... ». I signori professori hanno — conveniamone — perfettamente ragione di non gettare una simile esca infiammata nel loro infiammabilissimo uditorio quindicenne. Altro che « esempio di bello scrivere poetico!... ». Qui c'è cuore e corpo in rime, senz'altro. La donna non ha, di se stessa, riserbo alcuno. È tutta intiera nell'intimità della propria poesia, calda e palpitante come nel tessuto trasparente d'una camicia da notte Non esistono al mondo, per lei, che lei medesima e il caro conte. Il resto sparisce, è nebbia che sfuma, è nube che si dissolve. Mai, quando la poetessa parla del suo signore, poesia antica o moderna assunse il tono d'una tale prona e strisciante adulazione cortigianesca: lui è bello, è grande, è nobile, lui possiede l'ingegno, il coraggio, la potenza, la saggezza, la grazia. V'è da disgustarne il Re Sole, che, sì, di adulazioni se ne intendeva. Pare che Madonna Gasparina, nella febbre della propria idolatria accresciuta dalla febbre dell'arte, abbia completamente dimenticato che l'uomo non vuole essere amato così. Collaltino di Collalto (che bel nome per un cavaliere da romanzo!) dovette certo, assai volte, alla lettura di quei sonetti, star male per indigestione di se medesimo. Vi è un pudore maschile, come vi è un pudore femminile; e sono ben diversi fra loro. Sia pur gentiluomo e capitano del secolo XVI, un uomo non può compiacersi d'essere, col suo riverito nome e cognome e con tutti i connotati fisici e morali, tramandato ai posteri in salsa letteraria, oggetto della più estatica genuflessione che mai si sia veduta al mondo.

Nella vita e nell'arte — e vita ed arte in Gaspara son così strettamente compenetrate l'una nell'altra da non formare che un solo organismo — ella sembra ignorare ogni arme di civetteria: il segreto, noto fin dalla nascita alle più oscure donne, di saper farsi desiderare, di saper mettere nella sincerità del proprio sentimento quella discreta punta d'orgoglio, quel lievito di capriccio, quella mascheretta di finta indifferenza, che ferisce, sprona, esaspera e mantien vivo, in ogni modo, il desiderio dell'uomo.

Ma che!... Ella si prostra. Dice lui bello come un Dio, sé « brutta e vile »; e ammette che è gran mercé se il suo signore si è chinato fino a lei, « *potendo in luogo più alto annidarsi* ». Parola d'onore, vien la voglia di gridarle: Sciocca!... — tanto più che i ritratti dell'epoca e i sonetti laudatori degli amici la mostrano graziosa e di nobili forme. Dà a Collaltino l'intelletto di Saturno, la sapienza di Giove, la bellezza di Apollo, e l'agghiacciata impassibilità di Selene solo riguardo al suo amore, ch'ella trova freddo e forzato. Sorvolo sui paragoni, dirò così, meteorici: il sole, il cielo, le tempeste, e primavera e estate e il verno crudo. Nel settimo sonetto la donna si sostituisce addirittura all'uomo nella descrizione carnale dell'oggetto amato.

Enumera e spiega le doti del suo conte, con tal sottile voluttà nella pittura di nessun particolare dimentica, ch'io vedo di qui, alla distanza di quattro secoli, il Collalto arrossire del cupo penoso rossore che sale al volto degli uomini, quando un loro intimo senso di dignità è ferito nella fibra più delicata.

Così, naturalmente, egli diviene aspro, dispotico, mutevole, infedele; ed ecco la stupenda quartina:

> Ma, perch'io son di fuoco e voi di ghiaccio,
> voi siete in libertate ed io in catene,
> io son di [illegible] e voi di [illegible],
> voi vivete [illegible] ed io mi [illegible]...

ed incominciano le geremiadi della gelosia, il terrore dell'abbandono, l'aggrapparsi della donna al tesoro ch'ella sente sfuggirle dalle mani. Il capitano, chi sa con quale ansia di liberazione, parte per la Francia; e a maraviglia di chi possegga senso d'arte si apre nel Canzoniere quella serie di sonetti, i quali, più che sonetti, son lettere, vere lettere in rima, vere pagine d'epistolario costruenti un romanzo psicologico ove ogni minuto dell'anima è segnato con anatomica crudeltà: e siamo nel secolo decimosesto.

Talvolta hanno il tono dimesso, prosastico, supplichevolmente monotono d'una sartina che scriva al « *charo am'ante* » su carta ornata d'un rosso cuore trafitto:

> e al l'estremo o il poco amor v'invola
> la memoria di me, la poca fede,
> che per non mi scrivete una parola....

e:

> onde avvien che sovente il cor mi punge
> che qualche intoppo non vi sia successo...

e:

> questa è la gioia mia da voi sperata?
> e questo è quel che voi m'avete detto?
> questa è la fè che voi m'avete data?..

Talvolta, invece, l'espressione si sublima nella più dolce musica, nella più pura melodia verbale:

> Ah, se vi fu giammai dolce e soave
> la vostra fedelissima Anassilla...

e nel sonetto LXXXIV, squilla uno dei più alti gridi d'amore che attraverso i secoli possa gettare una donna: una donna che, disperata, vorrebbe uccidersi ma non può, perché il corpo e l'anima non le appartengono più:

> ... perché dal dì che a lui ti diedi in preda,
> l'anima e il corpo, e la morte e la vita
> divenne sua, e a lui convien che ceda.

Può questo grido, nel suo parossismo, venir sorpassato?... Sí, dalla stessa poetessa, qualche pagina più avanti: nelle strofe ove ella, paragonando il proprio sciagurato amore ai pregi dell'uomo adorato e ad ogni cosa bella ed eletta che al mondo sia, prorompe in questo verso immenso, di piena orchestra:

> Lasso, ch'io sola vinco l'infinito!...

* * *

A questo punto, il Canzoniere di Gaspara Stampa tocca, per me, il suo fastigio più sublime. Poi la parabola psicologica scende, dal ritorno dell'amato e dalle « notti colme di gioia » a nuovi dubbi e tormenti e gelosie e fugaci disperazioni seguite da fugaci accalmie, fino al giorno in cui Collaltino di Collalto riprende infine, stanco morto, la via della fuga; e, per mettersi bene in salvo, non trova di meglio che ammogliarsi con una piccola creatura la quale, grazie a Dio, non scriva versi, e rechi in sé un mistero ch'egli possa aver l'illusione di decifrare lui stesso. Una donna che sappia tacere, e sorridere; che ami, ma abbia la pudicizia del proprio sentimento; che, in luogo di sonetti ove ogni maschia bellezza del marito sia esaltata a gran voce a beneficio dei posteri, lo incoroni di silenziose cure e di figli creati a sua immagine e somiglianza....

La fine è prosaica ma logica, brutale ma fatale.

Così, e non altrimenti, avviene dell'amore di Julie de Lespinasse e del signor di Guibert: così, e non altrimenti, della prima folle passione di Marceline Desbordes-Valmore. L'uomo se ne va, seccato di sostenere, suo malgrado, una parte quasi passiva; e nella sua stanchezza vi è un poco della nausea che altera lo stomaco e il palato di chi abbia mangiato troppi dolciumi. Dobbiamo noi dunque convenire che esiste una profonda ragione psichica, per cui la donna di genio che si ostini a dar forma d'arte al proprio amore, perde in felicità ciò che guadagna in fama?... Laura, Beatrice, Fiammetta, sí: Collaltino di Collalto, no?... E la perfetta gioia coniugale di Elisabetta Barrett-Browning dipende forse dall'avere ella limitato a pochi delicatissimi sonetti l'espressione della sua tenerezza pel marito-poeta?...

Maravigliosa, del resto, è la rassegnazione colla quale l'abbandono è sopportato. Non ingiurie, non minaccie, non tragedie. Nel punto in cui un'analfabeta brandirebbe forse il coltello, la donna di genio impugna la penna; ma non per maledire.

Julie de Lespinasse perdona, continua ad amare, in solitudine e senza speranza, il suo Guibert: e in una delle ultime lettere dell'Epistolario confessa che, se le fosse dato, tornerebbe a rifare lo stesso cammino, sia pur per giungere alla stessa morte morale. Madonna Gasparina si lamenta, « *solinga tortorella in secca rama* », con accenti così umili, che fanno male al cuore per troppa dolcezza:

> Signore, io so che in me non son più viva,
> e veggo omai ch'ancora in voi son morta...

Ma non ha scoppi di ribellione, accetta l'abbandono come un fato, si piega come ha sempre fatto; e resta fedele alla memoria del « caro conte » fino a quando, dagli ultimi sonetti, comprendiamo che un nuovo sentimento si sostituisce al primo, nell'animo della poetessa. E il passaggio è notato con stupefacente esattezza di parola e precisione di colore, tanto da stare al pari, senza cedere al confronto, delle più spettate pagine d'analisi psicologica contenute.... in *Madame Bovary*.

Cortigiana?... gentildonna?... precorritrice del libero amore?... A che serve indagarlo?... Noi abbiamo l'opera d'arte. In essa l'uomo e la donna scompaiono per fondersi, elementi eterni, nell'eterna poesia. Non è più Collaltino, non è più il secondo amante, non è più Madonna Gasparina: è il fiume al quale ognuno che abbia sete può bere a grandi sorsi pel proprio refrigerio, è il cilicio contro il quale ognuno che voglia soffrire può pungersi e lacerarsi pel proprio martirio.

Fiume d'amore, veramente, d'un'ampiezza e d'un impeto irresistibili: ove la donna che volontariamente vi si lascia travolgere non cessa mai un istante di essere femmina, nella tragica debolezza de' propri sensi. Ma non è mai bassa, nemmeno quando si dichiara « *abbietta e vile* »; nemmeno quando si giudica « *frale, e di si poca forza!...* ».

Chi soffre non è mai basso.

E non per nulla mi è sfuggito dalla penna il verbo travolgere; poiché Gaspara Stampa mi fa continuamente l'effetto di esser travolta dalla sua poesia, come da una forza cieca che ella non possa e non sappia padroneggiare, e che la sbatta, l'avvoltoli, l'ammacchi, la lasci a tratti quasi morta sul terreno, per poi riafferrarla in più vorticose rapine. Donna, donna, donna, innamorata e stupida, genuflessa e soccombente nell'impari lotta dell'amore; ma riuscente a plasmar viva la propria misera umanità nella più perfetta sincerità d'arte che creatura femminile abbia al mondo saputa raggiungere.

La propria sintesi ella stessa l'ha raccolta, intiera, in un verso:

> Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale?...

al quale noi rispondiamo con un altro suo verso simile a lava che scorra, e che dovrebbe esser dato a studiare alle moderne giovani donne ragionatrici e speculative:

> Vivere ardendo e non sentire il male.

Ada Negri.

IL PROBLEMA DELLA SCUOLA NEL RISORGIMENTO

Negli anni fortunosi del nostro Risorgimento, al tempo degli entusiasmi e delle epiche prove per la libertà e per l'indipendenza, il problema della scuola si presentò, in tutta l'estensione sua, alle menti illuminate dei migliori ingegni d'Italia, cresciuti nell'energico Piemonte o ivi accorsi a respirarvi le prime aure di libertà. Negli anni che corsero tra il 1848 e il 1859, si ebbe infatti la prima sistemazione organica del problema scolastico, nella dottrina e nella legislazione.

Anzi si può affermare che il problema non fu più mai sentito con altrettanta intensità di coscienza e agitato con altrettanta altezza di intelletto. Si produsse allora il fenomeno, che accompagna nel suo nascere ogni grande sforzo di civiltà: nel fremito e nella tensione della gigantesca impresa, le menti si acuiscono, le energie lungamente sopite si rinfrancano, la produzione intellettuale si intensifica; e nella vigorosa produzione, che annuncia tutto un rinnovamento, la coscienza nazionale, libera da ogni pregiudizio, forte di questo oscuro fermento, genera e detta, nella dottrina e nelle leggi, le regole meditate e sicure del nuovo ordinamento scolastico italiano. Non mai come allora fu viva la coscienza che la fortuna della patria dovesse legarsi con la preparazione delle menti e degli animi affidata alla scuola

Nel 1849 si costituiva in Piemonte la « Società d'istruzione e d'educazione », che ebbe a capo Vincenzo Gioberti, il grande agitatore di tutti i problemi nazionali, e che ebbe l'opera e il consiglio di D. Berti, di G. A. Rayneri, di G. M. Bertini, di D. Capellina. Questa Società aveva i propri comitati in parecchie città del Piemonte, teneva ogni anno un congresso generale, aveva un proprio *Giornale*, a cui più tardi successe l'*Istitutore*, che ebbe la collaborazione attiva di N. Tommaseo Così in Lombardia, nel 1850 Vincenzo de Castro fondava l'*Educatore*, e a Venezia Giovanni Codemo raccoglieva in una nuova rivista, l'*Istitutore*, altre forze rivolte allo studio della questione educativa e scolastica. L'apostolato di Giuseppe Mazzini era tutto pervaso dal senso della necessità di un'elevata educazione, per il fine supremo di formare gli spiriti capaci della redenzione italiana.

Vincenzo Gioberti principalmente si mostrava tenace propugnatore di una integrale riforma della scuola Al Piemonte indicava il Gioberti il compito di una azione energica di governo, capace di provvedere alla istruzione elementare, come a quella media e superiore, legate da un nesso inscindibile e fondate insieme sulla tradizione e sulla scienza. Egli voleva che la pratica dell'istruzione si accompagnasse a quella dell'educazione, di cui cercava di fissare i fondamenti; mentre, seguendo l'esempio ed il consiglio dell'Aporti, del Lambruschini e di Roberto d'Azeglio, consigliava di rinnovare i metodi dell'insegnamento elementare.

Così avvenne che al primo destarsi della Rivoluzione, nacque anche il bisogno di una legge organica dell'istruzione pubblica, tuttora mancante al Piemonte. A questo bisogno volle provvedere il ministro Carlo Boncompagni, e la sua legge, sancita da Carlo Alberto durante i disastri della prima guerra dell'indipendenza italiana e rimasta in vigore in Piemonte per un decennio, costituì il primo codice dell'istruzione pubblica italiana, degno di essere ricordato per il suo concetto organico e per la semplicità e la perspicuità del suo disegno

Occorre premettere che a questa legge cooperarono i più illustri ingegni d'Italia. Essa non nasceva già, come oggi avviene, dalla proposta di un legislatore, preparata da pochi funzionari tecnici, e dalla discussione affrettata e disordinata di assemblee numerose e incompetenti; ma veniva, come il risultato di una lunga elaborazione, compiuta da uomini scelti tra i più esperti, e formava un corpo coordinato ed organico, semplice nella struttura, stringato nella forma, non preoccupato dai piccoli particolari tecnici; un corpo a cui la discussione delle Camere nulla toglieva dei suoi pregi singolari. È noto che a questa legge collaborarono specialmente il Bertini, il Rayneri, il Fava; ma è noto insieme che il Boncompagni si valse del consiglio di altri illustri, come il Gioberti ed il Balbo, sicché essa riassume il prodotto del genio e dell'esperienza di menti affinate nella diuturna discussione e nell'attivo scambio delle idee e dei propositi.

La legge, che fu il primo tentativo di una sistemazione generale del complesso problema scolastico in Italia, non è certo cosa perfetta; ma essa supera per doti di organicità e di semplicità la stessa legge Casati, e ha il grande merito di fissare in forma concreta i caratteri peculiari della tradizione nazionale, pur prestando ascolto alle voci nuove dell'indirizzo scientifico.

Ripartito l'ordinamento scolastico nei tre rami dell'istruzione universitaria, dell'istruzione secondaria classica e tecnica di grado inferiore e superiore, dell'istruzione primaria e popolare, la legge del 1848 preordinava saggiamente un Consiglio Superiore per ciascuno dei tre rami, mentre alle singole provincie assegnava il Consiglio dei collegi nazionali e un Consiglio scolastico circondariale: e a tutti questi collegi chiamava i rappresentanti tecnici non soltanto dell'insegnamento superiore, ma anche di quello medio e primario. Si istituiva così un sistema di controllo sul funzionamento scolastico, affidato ai competenti, a cui la legislazione più recente è tornata soltanto in questi ultimi anni, dopo lunga e non felice interruzione. Nell'insegnamento universitario, le singole Facoltà, compresa quella di teologia, tendevano già ad un elevamento, che l'esatta visione dell'importanza del fine scientifico serviva ad affrettare. L'istruzione secondaria mostrava ormai la distinzione fondamentale tra la scuola classica e quella tecnica: ma per tutte cercava di ricongiungere il fine istruttivo a quello educativo, adottando il sistema dei Convitti nazionali, dove la pratica della vita comune sotto il vigile occhio dei precettori, e la disciplina militare avvaloravano la formazione del giovane. La cultura veniva impartita con proposito di riuscir completa, senza spezzare il ginnasio dal liceo, non volendo formare di questo un istituto quasi universitario, falsandone il fine. Nell'istruzione primaria, si distingueva esattamente tra una scuola preparatoria agli studi medi, ed una scuola popolare, ch'è fine a sé stessa.

La tradizione nazionale vi è compresa e messa in valore per due note peculiari. Anzitutto, la scuola classica, come quella destinata a porgere cognizione completa dell'antichità e dei nostri insigni scrittori, vi è concepita come base fondamentale per la formazione dell'anima italiana; senza per questo trascurare i portati delle discipline scientifiche moderne, a cui per altro non si assegnava un compito enciclopedico. Il legislatore pareva convinto dell'insegnamento del Leopardi, per cui il ricorso all'antichità non era che un felice ricupero di cose perdute o svanite, che erano invece in ogni tempo necessarie alla vita sociale. In secondo luogo, gli insegnamenti non venivano spezzati tra troppe mani, a cui il rapido trapasso da una scuola all'altra impedisce di prendere dimestichezza o di perdere l'innata ruvidità; ma una mano stessa guidava l'alunno nello studio delle lingue dal primo inizio fino al pieno e sicuro possesso; come una voce sola porgeva conoscenza e rilievo ai fatti della storia dal corso di retorica a quello di filosofia.

Il sistema non era tuttavia esente da gravi difetti. L'ordinamento dei convitti impediva alla scuola media quella espansione, che era necessaria alle esigenze della società nuova La scarsa preparazione degli insegnanti, assolutamente insufficiente, riduceva l'insegnamento a cognizioni troppo elementari, mentre ogni studio appena elevato si riservava all'Università, dove il docente doveva rifarsi da capo per ogni materia. Lo spazio dato agli insegnamenti moderni era troppo ristretto, e la scuola sentiva il disagio di una preparazione manchevole, affidata principalmente al latino, di cui i giovani non sapevano poi validamente servirsi.

Si intende perciò come si avvisasse subito il bisogno di una riforma. La legge Boncompagni non poteva essere considerata che come un tentativo d'ordinamento razionale; mentre, dopo i disastri della guerra dell'indipendenza, gli animi sentivano sempre più acuto il disagio di una imperfetta preparazione dei giovani, quando urgeva invece il problema della redenzione della patria; e nel Piemonte si accoglievano sempre più numerosi, da ogni parte d'Italia, gli *spiriti magni*, capaci di intendere e di soddisfare a quelle esigenze, anche in materia d'insegnamento.

Perciò si pose mano subito alla riforma, che condusse alla legge Casati, ed anima di questa riforma fu Luigi Cibrario, l'insigne storico piemontese, ministro della pubblica istruzione, il quale presentava, il 6 marzo 1854, una proposta di legge « per il riordinamento dell'istruzione superiore », che tutta la contiene. Come avvertì già il professore Luigi Franchi, la legge Casati, promulgata il 13 dicembre 1859, e tuttora, in parte almeno, vigente, non è che la copia quasi in tutto fedele del disegno di legge del ministro Cibrario, pubblicato negli Atti ufficiali della Camera dei deputati (*Gazzetta Ufficiale*, 1853-54, pag. 386 segg., e nella ristampa degli Atti parlamentari 1848-1865, pag. 1132). Anzi un confronto diligente può dimostrare come la legge Casati, salvo qualche lieve divergenza nei primi sei articoli e alcune modificazioni di pura forma nel seguito, non è che una esatta riproduzione del progetto di legge Cibrario, a cui pertanto deve essere in sostanza indirizzato il giusto elogio, che lo dichiara il monumento più bello della sapienza italiana negli ordinamenti scolastici.

Noi non sappiamo con precisione i nomi delle persone che ebbero parte nell'elaborazione del disegno di legge. Certo sappiamo che il Cibrario, mente versata in ogni ordine di studi, sapiente per l'esperienza feconda di una lunga convivenza coi problemi della storia, era più di ogni altro capace e degno di affrontare e di risolvere la grave questione. E pare ch'egli abbia avuto a cooperatore il Fava, siciliano, versatissimo in questa materia, che abbiamo trovato già fra i collaboratori della legge Boncompagni.

La riforma del Cibrario si ispira al criterio di promuovere la libertà degli studi e di approfondire e avvalorare i mezzi e i risultati degli ordinamenti d'istruzione e d'educazione. L'Università, come nella legge Casati, è chiamata al fine di preparare i giovani alle carriere pubbliche e private, e insieme di mantenere ed accrescere la coltura scientifica e letteraria della nazione, e perciò vi sono introdotti nuovi insegnamenti, per seguire lo sviluppo della scienza moderna, e vi è affermato il principio della piena libertà dello studente di regolare l'ordine dei propri studi, in vista di determinate carriere Però questa libertà è frenata dall'obbligo di seguire un ordinamento razionale di corsi, mentre si vuole che gli esami vertano su tutta la materia di un corso, non già sulle sole parti svolte dal docente, e vi si disciplina alla fine un esame d'insieme, destinato a riannodare e a riassumere tutte le materie studiate

L'insegnamento secondario si svolge, nei fondamenti, sulla traccia delle regole adottate dalla legge Boncompagni. Alla scuola classica, indirizzata soltanto a preparare le menti agli studi superiori, fa riscontro una scuola tecnica, concepita come mezzo di preparazione reale e positiva ad una cultura moderna d'ordine medio e alle varie professioni meno elevate. Vi è rotta la stretta cerchia dei convitti, a cui si assegnano soltanto compiti educativi, mentre l'istruzione letteraria e tecnica è affidata ai vari istituti, fra cui si distingue nettamente il ginnasio dal liceo. L'esigenza di uno studio serio e approfondito, specialmente nei licei, conduce ad abbandonare il criterio del professore unico, favorendo invece la creazione di insegnanti specializzati per ogni disciplina e posti in grado di adempiere in tutto al compito d'istruzione ad essi affidato. È mantenuta, entro certi limiti, la libertà d'insegnamento per le scuole private, ma si fissa il principio dell'obbligo dell'esame di licenza soltanto davanti agli istituti autorizzati

Nell'istruzione primaria, si mantiene il criterio distintivo dei due gradi, logicamente e praticamente separati.

Non è il caso del resto di dar conto di questo progetto, diventato più tardi la legge Casati, poiché a tutti son noti i pregi e i difetti di questo famoso ordinamento legislativo. Esso ebbe l'altissimo merito di elevare la dignità degli studi, e di consentire in breve all'Italia di mettersi in pari coi tempi e di entrare gloriosamente nell'arringo dell'indagine scientifica. A questo fine cooperano insieme tutte le provvidenze legislative per la scuola superiore e media. Poche leggi possono vantare di aver raggiunto, in breve tempo, così elevato segno.

Ma è pur noto che l'ordinamento della scuola media vi riuscì, in parte almeno, difettoso, e che più tardi le riforme legislative e regolamentari, nelle scuole superiori e nelle scuole secondarie, parvero rivolte a soffocare i buoni germi di quell'indirizzo legislativo o ad accrescerne i difetti. Mentre la vecchia scuola classica sopravviveva appena nel ginnasio, il liceo, destinato a raccogliere insieme gli studi filosofici e classici e quelli scientifici richiesti dalla vita moderna, divenne invece, come lo definì il Kerbaker, « un amalgama ibrido di due istituzioni differenti, delle quali l'una aveva per fine l'enciclopedia, l'altra una specie di propedeutica scientifica ». I programmi estremamente imbottiti e gravosi, resi più complicati e difficili da insegnanti specializzati, tenuti in isolamento gli uni dagli altri senza modo di proficuo contatto, produssero una scuola enciclopedica, perduta nelle ambizioni teoriche di un insegnamento universitario, la quale non fu in grado di raggiungere i fini scientifici per cui pareva creata; mentre le virtù sane e poderose dell'insegnamento delle lingue e delle letterature antiche svanirono in gran parte, volatilizzate nello sforzo di uno studio di filologia e di erudizione, a metodo germanico, privo di efficacia educativa. Mentre nelle scuole superiori il criterio della libertà di studio rendeva possibile lo sviluppo delle inclinazioni e l'approfondimento specializzato della scienza, la disciplina rigorosa, necessariamente dominante in una scuola secondaria obbligando i giovani ad un soverchio sforzo o ad un'abile elusione di doveri, condusse al sovraccarico intellettuale o ad una inerte infarinatura enciclopedica, senza spirito e senza contenuto

Il liceo della legge Casati scontentò ugualmente i [illegible] della scuola classica e quelli della scuola moderna; e i regolamenti e i programmi, per quarant'anni, non fecero che aumentarne il sovraccarico e le risultanze dannose; né il sorgere della sezione fisico-matematica degli istituti tecnici, pur rompendo il monopolio del liceo nel terreno della preparazione universitaria, riuscì veramente ad alleviare questi difetti. Il proposito del progetto Cibrario di avvalorare l'insegnamento scientifico nella scuola secondaria, aumentando le materie e il programma delle ultime classi e chiamando all'insegnamento docenti specializzati; proposito che doveva essere interpretato come un mezzo pratico transitorio, diretto ad elevare il livello della cultura negli insegnanti e negli alunni; divenne nella legge Casati la base stessa della scuola secondaria, mentre un feticismo esagerato per questa legge, sotto molti aspetti commendevole, impedì che in seguito, nel lungo spazio di cinquant'anni, si trovasse chi fosse disposto non tanto a toglierne i difetti, quanto ad alleviarli, laddove in realtà furono sempre confermati ed accresciuti. Non si vide che il provvedimento, consigliato dal Cibrario, indispensabile nel momento in cui veniva proposto, poteva essere modificato o sospeso, non appena il fine dell'elevazione della cultura fosse stato, almeno in parte, raggiunto; e si dimenticò che la legge Boncompagni, per essa nata nella grande età della rivoluzione, poteva sempre servire ad indicare la luminosa e diritta via della tradizione italiana. Le due leggi, saggiamente interpretate, erano in grado di completarsi a vicenda.

L'errore invece fu lungo e deplorevole, ma fu piuttosto degli interpreti e degli epigoni che non delle menti elette, le quali, per necessità del momento, ne avevano pur deposto il germe. Gli ordinamenti scolastici dell'età del Risorgimento nazionale, creati nel fermento ideale di un grave momento storico da intelletti di grande elevatezza spirituale e di impareggiabile senso pratico, ove siano intesi nel loro corretto significato, ove siano conosciuti e accolti nella loro integrità, senza ingiuste omissioni, ove siano applicati con le necessarie aggiunte e modificazioni, si mostrano anche oggi pronti ed atti ad affrontare e a risolvere il complesso problema della scuola

Arrigo Solmi.

Dopo il terzo centenario di MATTIA PRETI

A Catanzaro (e perché non a Taverna, dove è nato?) domenica scorsa fu celebrato il terzo centenario della nascita di Mattia Preti, detto il Calabrese

Il Calabrese è il piú grande pittore seicentesco dell'Italia meridionale, uno dei rari che, nel delirio del secolo, si ricongiungano, con saldi anelli, alla tradizione pittorica nazionale. Dopo lo sforzo creativo del secolo decimosesto, la generazione successiva era nata esaurita. Bisognava trovare il nuovo, senza il quale l'arte non ha ragion d'essere, e non si riusciva se non a ripetere le cose già dette, facendone spesso la caricatura. Erano nate le Accademie, e si voleva far l'arte coi precetti, con le regole; si imponevano come modelli alcuni autori, dai quali non era possibile allontanarsi, senza incontrare la morte. E per rompere queste catene gli artisti cercarono il nuovo nelle contorsioni, in attitudini spasmodiche e frenetiche; e vennero fuori tutti gli svolazzi di quella scultura e pittura, tutte le stranezze di quella architettura. Ma il nuovo non poteva nascere se non in anime giovanili, educate dalla tradizione e pronte a creare, come fu possibile a Roma, al grande Bernini.

Tolti invece alcuni rarissimi spiriti, quegli uomini nacquero vecchi, e tali da non potere essere ammirati se non in qualche giorno di gloria effimera, nel secolo ventesimo. Ma la moda è passata, al punto che nessuno si volge a guardare neanche colui che nell'Italia meridionale è piú degno della nostra attenzione: Mattia Preti.

Io non conosco le sue pitture nel piccolo paese di Calabria dove egli è nato, né quelle dell'isola di Malta, entro la chiesa di San Giovanni, dove è sepolto; ma ho veduto quasi cento quadri dipinti da lui, dai brutti affreschi dell'abside di Sant'Andrea della Valle a Roma, al mirabile soffitto napoletano di San Pietro a Maiella. Qui è tutta l'arte del Calabrese, tutta la sua potenza di visione; è il suo capolavoro. Dopo queste, le opere sue principali sono i due quadri che feci acquistare dallo Stato per la Pinacoteca di Napoli, i due Conviti provenienti dalla collezione della principessa di Stigliano. Quando li mostrai al Direttore generale delle Belle Arti, per proporgliene l'acquisto, gli domandai se a lui non sembrassero a prima giunta due Tintoretti; ed egli: « Direi piuttosto due Rembrandt ». Ed aveva ragione. Mai infatti il chiaroscuro e il colore erano stati adoperati, forse in tutto il seicento italiano, con potenza uguale a quella che appare nel banchetto di Baldassarre, mai una scena tragica era stata espressa con una rapidità fulminea, paragonabile a quella dell'uccisione del fratello incestuoso nel convito di Assalonne. C'è nei due quadri non un semplice ricordo di pitture vedute, ma qualche cosa che è entrata nello spirito del pittore, e in esso ha cambiato natura; qualche parola già detta ancora visibile pur nella pagina, dove ogni elemento d'ispirazione si è trasformato nell'opera originale.

Il piú bello dei due quadri rappresenta il momento nel quale nel convito di Baldassarre appaiono sulla parete le tre parole di fuoco. La loro luce illumina dall'alto i convitati, fra i quali, dai piú vicini sino ai piú lontani, si diffonde lo spavento. È una corrente di terrore che dai primi, che hanno già veduto, va verso quelli che ancora non sanno, è un succedersi di movimenti, di gesti, che da lungi non esprimono ancora la paura, come nel primo piano, dove già tutti sono come inchiodati dallo sbigottimento. E tutto ciò espresso con riflessi, con guizzi di luce, con subitanee accensioni di toni intensi, con improvviso impallidire di volti in una cosí salda e piena unità di colore, di composizione e di chiaroscuro, da dare sino dal primo istante l'impressione di un'opera magistrale.

Ed ora i due dipinti sono esposti nella grande sala della scuola napoletana nella Pinacoteca del Museo di Napoli, e la loro bellezza fa impallidire tutti gli altri, primi fra tutti quelli di Luca Giordano, il pittore che, come molti altri e forse piú di tutti gli altri nel seicento, non prese sul serio la pittura. Né in questa sala egli era esposto al paragone formidabile che lo schiaccia nel Palazzo Riccardi, dove a due passi dal gran salone ov'è il suo soffitto multicolore, sta la maravigliosa cappella di Benozzo Gozzoli. Qui il confronto è con un artista certamente inferiore a quelli che nel '400 crearono tante visioni immortali nei palazzi e nelle chiese d'Italia; e pure Luca, che faceva presto come un industriale, non può essere piú guardato, dopo che s'è vista la bella pittura del Calabrese. Da quando sono entrati qui i due Conviti, è cominciato il crepuscolo della sua superficiale policromia.

Prima che venissero qui i dipinti di cui parliamo, Mattia Preti, nella medesima Pinacoteca napoletana, figurava degnamente per altre opere, fra le quali la piú notevole per il colore e la composizione è il bozzetto d'uno degli affreschi che il pittore dipinse sulle porte di Napoli, dopo la peste del '600. In esso è come riassunta, in poche note essenziali, la sinfonia del suo colore, la speciale atmosfera entro la quale egli fa vivere e respirare le sue figure. È qui il suo tipo di donna pallida olivastra, che rivediamo un po' da per tutto, ed anche nel soffitto di San Pietro a Maiella. Il quale soffitto è, come ho detto, il suo capolavoro.

Adorna il cielo della chiesa trecentesca edificata a Napoli in onore del papa santificato, dell'eremita Pietro Morrone, che fu Celestino V, e fece *il gran rifiuto*. Le pitture, entro riquadri tutti d'oro, dominate dalla luce e dalle forme d'una decorazione pesante, sono tutte un po' annerite; ed è quindi quasi scomparsa l'armonia del colore. Ma rimane la composizione, che in alcune scene è maravigliosa. Come nella tragedia greca, perduta la musica, è rimasta la poesia per l'immortalità, in queste pitture, pur senza la sinfonia coloristica, rimane la composizione per riempire l'anima nostra d'ammirazione e di maraviglia. Nella scena dell'eremo, il santo è disteso in terra sul pendio del monte, in attitudine estatica, con gli occhi rivolti alle nevi della Maiella, come dinanzi ad un altare. È l'uomo semplice che vede la santità della natura, e rapito dal candore della montagna, si perde in quel silenzio, francescanamente.

Piú oltre, nella nave traversa, sono le scene culminanti della vita di Santa Caterina d'Alessandria. A destra è la predicazione, che rappresenta una giovinetta, quasi una bambina, che parla sopra un palco, ad una moltitudine. Nel primo piano del dipinto sono le teste e le spalle degli ascoltatori opposti a chi guarda; ai lati gli altri veduti di profilo e in fondo quelli veduti di faccia e tutti hanno il capo levato per vedere e udire. Nella intensa attenzione, emerge intera, fra quei volti immobili, soltanto la piccola figura della santa, di cui sembra quasi udire la voce infantile che accompagna il gesto ispirato. Poi c'è il suo martirio, in cui ella cade come un fiore reciso; poi i suoi funerali, che sono una tra le piú belle visioni della pittura.

Tutti ricordano la santa del Luini a Brera portata a volo dagli angeli. Siamo ivi nell'immateriale, e della creatura morta non abbiamo se non l'immagine che sembra d'una dormiente, cosí leggero è quel volo, cosí lievi le mani che toccano quella forma corporea di fanciulla addormentata. Non abbiamo se non un suono d'ali volanti e la figura d'un feretro portato nell'aria. È la terra che va verso il cielo, liberata ormai dal peso, per vivere in una nuova atmosfera di musica e di luce. Qui, nel quadro del Calabrese, il cielo viene sulla terra, e i suoi angeli sono concepiti come gli spiriti primaverili dell'aria, come gli spiriti animatori del mare. Si direbbe che noi siamo in pieno paganesimo; ma la rappresentazione è rigidamente cristiana. Il feretro della santa è portato sulle spalle da due file di vescovi circondati dai loro accoliti, e la morta vi è distesa nel suo sonno che non avrà risveglio. Ma, mentre il corteo funebre procede sulla terra, lo accompagna nell'aria un volo d'angeli. Il passo della processione è seguito dal remeggio delle ali; e mentre dalla terra salgono le preghiere e le fiamme delle candele accese, dal cielo discendono fiori. Una pioggia di rose è seminata a piene mani dagli angeli sulla martire addormentata, e l'accompagna nel suo cammino e la coprirà tutta quando sarà sepolta. O forse, quando sarà compiuto il rito terreno, questi angeli come i fratelli dipinti dal Luini, la rapiranno a volo, per farla rivivere fra le stelle, *fiori eterni del cielo*.

Il pittore che ebbe queste visioni è non poco annerito nella maggior parte dei suoi quadri, come quasi tutti i bolognesi del suo secolo, specialmente il Guercino, dal quale egli si ispira in alcuni suoi particolari realistici, che non sono la cosa piú bella della sua pittura. È la punizione che sembra colpire il seicento pittorico italiano, che nell'insieme delle sue opere è tanto inferiore al seicento olandese e fiammingo. Per quanto infatti oggi si vogliano esumare pittori seicenteschi, noi non abbiamo nulla che possa essere paragonato alle maravigliose creazioni di Rubens e di Rembrandt, nulla che canti come il loro colore, in quelle infinite sinfonie che sempre si rinnovano nella nostra emozione.

Mattia Preti, come pittore propriamente detto, cioè come colorista, appare ad intervalli, a lampi, e spesso deriva da altri, specialmente dal Tintoretto, che, considerato come musicista del colore, è l'ultimo grande pittore italiano. Lo stesso Tiepolo non è dopo lui se non un grande decoratore. Il settecento in Italia e fuori d'Italia è il secolo della musica, come la nostra età è l'età della scienza; e nell'una e nell'altra età l'arte passa in secondo ordine, benché siano tanti, fra noi e fuori, i poeti della pittura e i pittori della poesia. Contemplando l'insieme dell'opera del Calabrese, siamo dunque fermati dalla novità spesso mirabile della composizione, dalle invenzioni della sua fantasia. Ci piace anche sapere dai suoi quadri che egli ha vissuto a lungo dinanzi ai quadri di Paolo Veronese e del Tintoretto e che ne ha sentito profondamente l'incanto. Siamo rapiti, e piú di frequente, dalla magia del suo chiaroscuro e piú ancora dalla ricchezza della sua composizione che supera quella di tutti i suoi contemporanei, specialmente nello stile. Qui specialmente egli si ricongiunge ai grandi del cinquecento qui egli mostra una verità che non potrà morire; cioè che la tradizione è per l'arte elemento di vita. Non è possibile non seguire l'insegnamento dei grandi maestri: la visione dell'artista deve essere espressa in modo che nulla le si possa togliere e nulla aggiungere, deve essere chiusa in un insieme necessario, in una indissolubile unità. Questa educazione, questa disciplina ed anche questa visione dell'espressione artistica compiuta non si può acquistare se non dallo studio e dalla contemplazione dei grandi maestri. Ma naturalmente per comprendere il valore dello stile, è necessario avere gli occhi bene aperti e una facoltà di visione che nessuno studio può produrre in chi non è nato per *vedere la vita*.

Come colore la visione del Calabrese è spesso monotona. Egli dipinge in una scala di grigi spesso plumbei e lividi, rompendoli raramente con qualche rosso, giallo o azzurro, piú raramente illuminandoli con un tono bianco. Egli non concepisce la sinfonia dei bianchi, la scala delle note chiare nella quale è cosí abile tutto il settecento pittorico, massime il nostro Tiepolo. Mattia Preti rimane nell'ombra. Pure spesso egli rompe il suo crepuscolo con folgori, con lampeggiamenti, e il suo silenzio con accordi sonori; ma non è un vero musicista se non una volta sola: nel convito di Baldassarre da me fatto acquistare per la Pinacoteca di Napoli. Qui solamente canta il colore in una vera unità, varietà e ricchezza d'accordi, qui appare la grande pittura che esprime le visioni col mistero della musica e della luce.

Un'anima come quella del Calabrese, cosí piena d'ardore e di curiosità, cosí avida di insegnamenti, un lavoratore come lui instancabile non poteva non avere una grande bontà d'animo. Ed infatti si sa da documenti inoppugnabili, che la maggior parte del molto denaro da lui guadagnato egli dette ai poveri. E si racconta anche di lui la sfida a singolar tenzone da lui fatta a un maestro d'arme dell'imperatore, che aveva messo in dubbio il coraggio degli italiani. La sfida ebbe luogo nel Colosseo, in mezzo a una grande moltitudine di spettatori, e il Calabrese ferí il suo avversario. Mi piace assai questa trovata d'un duello per vendicare un'offesa alla nazione, nella arena degli antichi spettacoli. È un quadro che non poteva essere immaginato in quel secolo se non da un grande pittore. Che cosa diventa, come pittore e come uomo, accanto a questo figlio delle Calabrie generoso e ardente, quell'altro pittore che aveva una vera officina di dipinti ai quali spesso egli non metteva se non la sola firma, l'ineffabile *Luca fa presto?*

Angelo Conti.

Il libro di viaggi della Duchessa d'Aosta

Si apre il magnifico volume dei *Viaggi d'Africa* d'Elena di Francia, duchessa d'Aosta, con una pregiudiziale di compiacimento e d'ammirazione. Ecco una donna augusta che ha deliberatamente piú volte abbandonato la sua terra, la sua patria, la sua famiglia, e tutti i legami materiali o immaginari che la legavano alle contingenze della sua condizione e alle abitudini della sua persona per forzare le porte dell'ignoto, ampliare la propria vita, immergere la propria anima in altre atmosfere, soddisfare la propria sete di conoscimento. Lontani la corte ed i cortigiani; lontana la città conclusa, sempre piccola benché grande; lontani gli agi, le mollezze, i fasti! Meglio le tende mobili e insicure, meglio le soste afose e tormentose a mezzo dei deserti popolati da genti strane e da fiere indomite, meglio i fuochi dei bivacchi e un sole nuovo dinanzi alle pupille rovinate dalle luci dei candelabri e dei lampadari, meglio la zolla arida sotto il piede abituato ad affondare nel velluto dei tappeti. Ci hanno detto che la Duchessa d'Aosta ha intrapreso i suoi viaggi in Africa per ristorare la propria salute in climi piú caldi, rinvigorire in ambienti nuovi la tempra indebolita; ma noi amiamo di credere che non si trattasse soltanto della sua salute fisica, ma anche della sua salute morale; si trattasse di partire per rivivere piú vigorosamente e piú semplicemente nella vita d'uno spirito misurato a piú ampli e piú limpidi orizzonti. E ci incoraggiano, appena sollevata la copertina del volume, a credere questo, le parole che la Duchessa medesima rivolge ai figli nella fine della sua dedica cosí affettuosa: « Quando l'ora di partire sarà venuta per voi, non esitate, prendete il vostro fardello. Scegliete la vostra strada e marciate sempre diritto. »

Viaggiare per obbedire, dunque, ad un destino, ad una missione. Che l'avventura non sia soltanto l'avventura ma il compito da compiere audacemente, decisamente, fortemente. Chiederemmo invano al volume l'esposizione retorica o almeno letteraria di questo incitante programma. La purificatrice virtú morale del viaggio ci è nascosta completamente e non abbiamo, del resto, diritto di conoscerla, se la Duchessa ha le sue ragioni per chiuderci tutte le profonde porte con cui ella custodisce il suo giardino segreto. Amiamo piú questo silenzio che le lunghe disquisizioni psicologiche alle quali ci hanno abituati molti viaggiatori e molte viaggiatrici. Lodiamo che qui non ci si faccia innanzi lo scrittore desideroso di condurci ad ogni momento a scrutare dentro le pieghe della sua anima, sibbene lo scrittore che ci additi quello che ha visto, con un occhio fedele e sicuro che non soffre d'ingrandimenti e d'allucinazioni. La Duchessa ha quest'occhio fedele e sicuro ed ha la parola netta, precisa, sobria per riferire quello che l'occhio ha veduto. Non atteggiamenti di maniera, non lenocinii d'artificio, non prosa opulenta di ricami e di frangie decadenti. Queste pagine hanno la migliore delle nobiltà: la monda schiettezza. Il discorso non s'indugia a lusingare la fantasia, a suscitare le molli spirali del sogno: esso contorna la verità tanto quanto gli basti per intagliarla e rilevarla nella sua genuina apparizione. Intorno alle fotografie che adornano cosí copiosamente e fastosamente il volume, anche il discorso è fotografia, pronta, rapida, evidente, conclusa. Nulla vi è di soverchio, nulla vi è che ingombri la memoria; il diario è lindo, e talvolta rude di brevità e di concisione. Peccato che la prosa della traduzione sia rimasta troppo francese! I quadretti si succedono ai quadretti, gli episodi agli episodi, con una successione che segue il corso dei giorni e degli avvenimenti, non quello dell'immaginazione. Si vede benissimo che scrivendo il suo diario la Duchessa non aveva pensato a darlo in luce, si sente benissimo che nell'opera di pubblicazione essa non ha avuto altro aiuto letterario che i suoi documenti ed i suoi appunti spontanei.

La bellezza di queste pagine consiste il piú delle volte nella stessa semplicità e nello stesso nitore della rappresentazione e consiste naturalmente nella novità profonda degli spettacoli, dei personaggi, dei costumi, degli episodi raffigurati. Certe descrizioni brevi e precise vi rimangono nella rètina con insistenza tanto vi appaiono evidenti. Leggiamo, ad esempio, la descrizione dei guerrieri *Shilluks*:

« Sono uomini magnifici, tutti piú grandi di noi, ben piantati, di vita snella, bei lineamenti. L'abito è leggero; consiste in una piccola pelle di pantera che copre un poco le parti posteriori del corpo ed è fermata alla vita dalle gambe della bestia, o, piú comunemente, da una cintura di conchiglie. Le loro armi costituiscono tutta la loro gloria.... Le loro acconciature è qualche cosa di sbalorditivo e di un'arte molto difficile. I piú eleganti, i giovani, quando pensano a maritarsi, si affidano per tre giorni alle mani di abili professionisti. Costoro con lunghe spine di acacia tirano su i capelli ad uno ad uno, li tessono e formano una specie di stoffa rassomigliante al feltro e facente ventaglio intorno alla nuca. Certuni aggiungono a questo abbellimento una acconciatura di piccole pallottole di terra cotta rossa pendenti dai capelli frontali. Altri ancora non hanno che una sola ciocca attorniata da paglia o da corda, piantata dritta sulla sommità del cranio ed alta almeno un venti centimetri.... ».

Ecco un contadino egiziano al suo lavoro campestre:

« Appena l'acqua del Nilo si ritira, i paesani mettono a profitto la terra fertilizzata, senza darle altra preparazione. Osserviamo un uomo già in età che è al lavoro. Egli semina. Come usano qui in tutti i lavori, egli si serve dei piedi come delle mani. Nella terra ancora umida egli pianta un semplice bastone munito al basso da una *maniglia* sulla quale appoggia il piede. Poi gira questo bastone con un movimento secco, facendo cosí dei buchi rotondi in ciascuno dei quali getta due semi. Li ricopre immediatamente con la terra appena smossa che poi preme e batte col piede ».

Son quadretti di una evidenza scultoria ottenuti senza sforzo, coll'aiuto della sola sincerità. Ma talvolta la descrizione assurge, anche senza volerlo, allo splendore e alla potenza, come nella descrizione della prateria in fiamme alla frontiera abissina:

« Lontano, nella notte, un incendio tinge di colori sanguigni il cielo. La prateria è in fiamme. Vedo avanzarsi la nuvola che precede la fiamma come un trasparente gettato su i bagliori di porpora. Ben presto il fuoco aumenta ed a traverso quel velo la luna risplende come dietro ad un vetro affumicato. Il rumore sordo si accentua, rimbomba di detonazioni, di cannonate lontane, del crepitío della fucileria. Per un momento il vento si acqueta, le fiamme si innalzano, si attorcigliano agli alberi, ne contorcono i rami, ne scuotono le foglie; dai roghi giganteschi si sprigiona una pioggia di scintille che volano e si slanciano come farfalle di fuoco pel cielo piú cupo. Poi, sotto un nuovo soffio, la fiamma si piega, riprende la sua corsa, la sua velocità aumenta di momento in momento. Il calore si accresce, le erbe si infiammano per irradiazione prima di esser toccate dalla striscia di fuoco, turbini nerastri si elevano dal focolare, salgono sempre piú densi, ma un colpo di vento squarcia le nubi: in alto sta l'incoerenza splendida d'un cielo tempestoso, illuminato dalla luna, in basso una fantasmagoria dai riflessi d'oro e di porpora, uno svolazzamento di fiocchi incandescenti. La fiamma si estende rapidamente nella direzione del vento. Un incendio acceso in senso contrario viene a gettarsi sul primo. Gli alberi sembrano inondati di sangue, le foglie si accartocciano e tremano. Improvvisamente le due ondate di fuoco si gettano l'una sull'altra, si slanciano unite verso il cielo, si contorcono in uno spasimo e ricadono esauste. Fiaccato, l'incendio si sparpaglia sotto il vento. Eccolo già molto lontano. L'orizzonte è ornato di porpora pagliettata d'oro.... ».

Qualche scrittore di professione potrebbe invidiare questa pagina alla Duchessa d'Aosta. Ma molti ricercatori di fatti, di documenti, di notizie, potrebbero invidiare la Duchessa d'Aosta. Essa è una magnifica osservatrice. Non la seducono soltanto gli aspetti della natura strana ed impensata, non la incuriosiscono soltanto le vicende del viaggio carovaniero nell'una o nell'altra parte del continente tenebroso che si schiara a poco a poco alla luce dell'occidente: ella è sollecita dei costumi dei pastori, dei guerrieri, dei nomadi, s'occupa delle loro case, dei loro campi, delle loro cacce, delle loro preghiere, dei loro canti. Vi descrive una gru crestata con lo stesso interessamento con cui vi descrive le rovine di Philae o un lago languente sotto la luna, una bianca latteria ugandese o un ospedale per i malati della malattia del sonno. L'avvicinamento tra la sua anima e l'anima delle cose è sempre immediato e cordiale. Talvolta un sentimento di nostalgia penetra in lei come quando ascoltando un canto somalo si sovviene d'una canzone che udiva cantare dal *sereno*, il guardiano notturno, nel villaggio d'Andalusia dove ella andava a passare qualche stagione. Talvolta la rincorrono le voci del mondo ch'ella ha lasciato e che tornano a ferirla in pieno viaggio lontano come quando il telegrafo le reca la notizia dell'assassinio del re di Portogallo. Talvolta l'accora la lontananza dai figli prediletti. Ma subito la personalità sentimentale è ricondotta deliberatamente nell'ombra e nel silenzio. Qui bisogna soltanto aver occhi per vedere ed orecchi per udire. Qui bisogna viaggiare. Viaggiare è necessario. Tutti ammireranno l'intrepidezza, l'instancabilità con cui questa donna riesce a domare la sua fragilità per andare e conoscere sempre piú oltre, per superare le tappe piú difficili, per dimenticare i pericoli piú sovrastanti. Ella è sempre calma, pura, indomita nella sua deliberata femminilità come noi non crederemmo. È vero che viaggia in piacevole compagnia d'amici, sotto buona scorta, in fornita carovana, tra ammirazioni e aspettazioni degli indigeni, capi e sudditi, ma noi non possiamo dimenticare ch'essa è Elena di Francia e potrebbe starsene comodamente a Napoli o dovunque nel mondo degli uomini civili e delle sue corti [illegible] affrontare l'aspetto d'un orribile re Zulú o l'occhio terribilmente aperto dei leoni o la placida bonarietà portentosa dei rinoceronti. Ma il viaggio merita la fatica. La madre augusta ha ragione di dire ai figli:

« M'auguro che il mio libro possa darvi la passione delle grandi foreste in cui gli alberi piú forti e piú diritti, raggiungono soli la luce e in cui i deboli periscono; il rispetto delle grandi belve ancora indomate che dettano le loro leggi ai popoli della foresta; dell'aquila che aleggia solitaria sopra le nevole, la religione della bellezza, del coraggio, della temerità, il culto, infine, della natura vergine che eleva l'anima, la purifica e la tempera, liberata da ogni legame volgare, sulle ali della libertà verso Dio creatore d'ogni cosa, in un grido d'adorazione infinita ».

L'esperienza qui è dunque affinamento, è ascesi, è catarsi. In certi paesaggi, in certi spettacoli naturali si sente che il mondo si trasmuta e s'innalza. Chi leggerà questo libro ricorderà sempre, ad esempio, Elena di Francia a Kalisvani, a duemilaquattrocento metri d'altezza, in mezzo alla foresta vergine che le strappa esclamazioni di religiosa meraviglia che paiono gridi di gioia per una redenzione:

« O foresta vergine! Foresta tropicale! Quanto la natura ti è stata generosa!... Oggi siamo penetrati in una foresta rimasta intatta e istintivamente siamo stati colti da raccoglimento. Qui il Seminatore eterno ha dovuto gettare egli stesso la semenza su una terra benedetta.... Quanto ci si sente piccoli ai piedi di questa vegetazione gigantesca sotto la quale, fuori del sentiero battuto, nessun essere umano è penetrato. Alberi secolari, tronchi che difficilmente quattro uomini abbraccerebbero, cime cosí lontane dalla terra che male se ne calcola l'altezza, innumerevoli specie di orchidee, di felci, di muschi, di licheni crescenti da per tutto, su i tronchi, correndo da un ramo all'altro, e sotto arbusti a larghe foglie fitte, piante d'ogni specie. Tutto qui prende proporzioni gigantesche. L'allacciamento immane soffoca la vita dei minimi. Alla grande foresta di alberi giganteschi succede una foresta di bambú d'una poesia senza pari. I fusti opachi, le foglie leggere ed aguzze tremano e s'agitano alla minima brezza. I tronchi morti rimangono, non cadono, tanto essi sono serrati dagli altri. Il piede può marcire, le foglie possono disseccarsi, il fusto rimane sorretto da quelli nati da esso. Un profondo silenzio regna da per tutto, l'acqua che mormora nelle valli oscure aumenta il mistero. D'improvviso, all'uscire dalla foresta, come se si aprisse d'un tratto la porta d'una camera oscura, scorgiamo una vasta pianura inondata di luce; questa gran luce ci percuote in faccia e ci acceca.... ».

Foresta vergine! Luce improvvisa! Vien voglia di dar loro un significato simbolico. Non si viaggiava soltanto per attraversare finalmente quella foresta, per scoprire finalmente, finalmente, quella sfolgorante luce improvvisa?

Aldo Sorani

Elena di Francia, Duchessa d'Aosta, *Viaggi in Africa*, Milano, F.lli Treves Edit., 1913.

EDUCAZIONE POPOLARE MUSICALE

Durante le onoranze a Verdi e come corollario ad esse ha avuto luogo a Milano in questi giorni un Congresso musicale. Un gruppo di musicisti egregi capitanati da illustri personalità ha pensato di chiamare i colleghi italiani a discutere intorno all'educazione musicale del popolo; e le discussioni hanno avuto luogo infatti e con serietà e praticità d'indirizzo degne di nota. Ciò non ci meraviglia, perché è nella natura del musicista questo accendersi di entusiasmo, questo perseguire per puro impulso generoso uno scopo idealistico, cosí altruisticamente da fare a meno talvolta anche del rituale banchetto e dei festeggiamenti che di solito accompagnano questi con-

vegni di studiosi. Ricordo a questo proposito, a titolo d'onore, un non remoto congresso di musicologi tenutosi in Firenze nel quale nessun fraterno simposio e nessuno svago distrasse gli intervenuti dalla discussione coscienziosa e vivace dei temi che erano all'ordine del giorno. Un paro banchetto intellettuale imbandito senza risparmio, ma niente di più: cioè quel che bastava a troncare sulle labbra dei soliti aristarchi le non meno solite freddure con cui si suole perseguitare i congressisti, dacché fervore di comuni idealità combinato con opportuni ribassi ferroviari hanno reso possibile alle più svariate categorie di persone di riunirsi frequentemente per emettere voti. L'emissione di un voto è un risultato che un congresso che si rispetti raggiunge sempre.

Non sempre però il voto così formulato (con poca fatica secondo i maligni, dopo studi indefessi e severi secondo i benevoli o gli imparziali) raggiunge il suo scopo; ma la colpa, in tal caso, è sempre del governo al quale quasi sempre è affidato il compito di realizzarlo e che non sa trovare il modo o i denari occorrenti per accontentare tutte le richieste, che sono innumerevoli.

Accadrà lo stesso di questo congresso milanese? Speriamo di no; auguriamo anzi il contrario, pur restando scettici sino a risultati ottenuti. Certo, se un congresso meriterebbe di avere qualche pratico risultato — oltre a quello di riunire e di affiatare i musicisti italiani, il che è già qualche cosa — tale ci sembra questo di Milano per la giusta impostazione dei problemi presi a trattare, per la presenza insolita di autorità e di illustrazioni musicali e per la non meno insolita (trattandosi di musica) presenza del ministro della *P. I.*, on. Credaro, il quale ha inaugurato i lavori del congresso non già con uno dei soliti discorsi ampollosi, frasaiuoli e punto impegnativi — che si sogliono elargire ai musicisti — ma con parole concettose, sensate e quasi preludianti a sinceri propositi di azione. Prendiamone atto, augurando che siano rose e che fioriscano per davvero in non lontane primavere.

Anche nella parte trattenimenti — degna della signorile e cordiale ospitalità milanese — il programma del congresso *fu* bene ispirato. Poiché nella gita ai laghi Maggiore e di Varese, la contemplazione di quell'armonia tutta italiana di luci e di colore avrà senza dubbio ammonito i congressisti della necessità che un uguale alito di italianità vivifichi ed animi la loro propaganda musicale fra il popolo.

Il nostro non è davvero un popolo di esclusivisti in fatto di musica, né sarebbe desiderabile che lo fosse. Soltanto vorremmo che pure educandolo a *conoscere* tutte le espressioni d'arte, anche le più lontane da noi, lo si educasse soprattutto a *sentire* più profondamente quelle che hanno radice nel suolo della nostra patria e ad esserne particolarmente orgoglioso.

Eclettismo di cultura, italianità di sentimento: ecco quale dovrebbe essere il nostro motto. E ciò non tanto per atteggiamento nazionalistico quanto per doveroso riconoscimento di uno stato di fatto che non si può contrastare senza danno. La mentalità e la sentimentalità del nostro popolo nei loro elementi essenziali sono quel che sono e un indirizzo di educazione artistica che non ne tenesse conto fallirebbe certamente, perché privo di base solida. D'altra parte bisogna anche convincersi che il patrimonio comune dell'arte universale o — se preferite — internazionale è tanto più ricco in quanto è più vario e in quanto maggior ricchezza di caratteri individuali, gelosamente conservati, vi conferiscano le varie nazionalità. Potrebbe *far* ciò degnamente l'arte nostra se continuasse ad essere così permeabile, com'è oggidì, a tutte le influenze straniere?

Pur senza rinunziare a ciò che può e dev'essere patrimonio comune di tutti i popoli, noi vorremmo che l'arte musicale nostra ricuperasse integralmente ciò che è stato e che ancora può essere suo patrimonio esclusivo. Né credo che si possa darci torto.

E non vi sarebbe nemmeno bisogno di esprimere, come a noi accade di tanto in tanto, un desiderio di per sé così ovvio e legittimo, se un lavorio continuo — inconsapevole forse, deplorevole sempre — di disgregazione non minacciasse la nostra arte. Fortunatamente a tale opera di corrosione fa riscontro da qualche tempo — forse inavvertito ai più ma non perciò meno meritorio — un lavoro cosciente e tenace di ricostruzione *ab imis* della nostra coscienza musicale. Ed io non dubito menomamente che al congresso di Milano questa non fosse la tendenza prevalente.

Sarebbe far torto a tante altre egregie persone il supporre il contrario. Tutti intuiscono ormai che dalla ricostituzione dell'italianità musicale dipende l'avvenire dell'arte nostra. In questo senso va certo interpretata una frase assai felice dell'on. Credaro il quale volle opportunamente ricordare, coll'autorità di G. B. Vico, che « le cose fuori del loro stato naturale né vi si adagiano, né vi durano ». E non sarebbe certo naturale che si volesse imprimere a questa salutare ripresa di attività educatrice un indirizzo lontano o indifferente alle attitudini più speciali del nostro popolo.

* * *

In attesa che i futuri congressi ci confermino nella nostra opinione — essere cioè ogni preoccupazione in proposito del tutto ingiustificata — vediamo intanto come a Milano si sia saputo circoscrivere il problema vastissimo entro limiti ragionevoli. Più che di educazione vera e propria — che è la parte più astratta e più scabrosa a formularsi — il congresso recente ha voluto occuparsi di istruzione e più specialmente: del concorso dei Comuni nella diffusione della cultura musicale (bande comunali), di insegnamento del canto corale nelle scuole primarie e di società corali. Si è anche occupato di teatri del popolo — istituzioni strettamente attinenti alla *formazione* del gusto artistico — ma più che altro per dare notizie sui propositi del teatro del popolo di Milano circa la istituzione di scuole serali di istruzione musicale. Hanno riferito sulle varie materie e preso parte alle discussioni delle vere competenze quali il comm. Gallotti direttore della cappella del Duomo e presidente del congresso, i maestri Ferroni, Marescotti, Galliguani, Seppilli, Tarenghi, Mapelli ed altri molti.

La giusta asserzione del ministro Credaro che « malgrado le native tendenze e le gloriose tradizioni del popolo nostro..., nelle nostre scuole popolari questo strumento possente di miglioramento e di elevazione delle energie spirituali è tanto assai meno che presso altre nazioni più progredite nei metodi educativi » è stata illustrata, nel corso del Congresso, dal maestro Balladori che di mostrò in una sua relazione essere l'educazione musicale nelle altre nazioni europee e in America singolarmente curata, assai più che da noi. Del che non avevamo mai dubitato.

Onde il ministro giustamente aveva potuto dire che « se l'Italia non trascurò mai l'istruzione musicale come lo prova la vita fiorente (più o meno; aggiungiamo noi) delle sue scuole musicali, altri passi occorre fare sul cammino del progresso della cultura artistica specialmente nei riguardi del popolo ».

Questi passi il congresso li ha indicati assai chiaramente colla proposta del maestro Nevi (direttore della Banda Municipale di Milano) propugnante la istituzione di scuole serali per istrumenti a fiato — allo scopo di rifornire di buoni elementi le bande che oggi ne scarseggiano — ad opera dei Comuni e dei Conservatorii; con proposte del maestro Pontoglio miranti a ristabilire nelle scuole primarie l'insegnamento del canto corale abolito nel 1890 e a preparare dei buoni insegnanti della materia, con suggerimenti del prof. Fabietti, direttore delle biblioteche popolari di Milano, il quale vorrebbe istituire biblioteche popolari di musica come quelle che altrove, e specialmente in Germania, vanno diffondendosi rapidamente e di cui da noi si lamenta l'assoluta mancanza

Tutte proposte le quali, se attuate, gioverebbero certamente alla cultura musicale. Ho detto, se attuate, perché le difficoltà — non poche né di poco momento — che ostacolarono in passato tentativi consimili permangono tuttora. Chi non vorrebbe una maggiore diffusione fra noi del canto corale? Eppure tutti dobbiamo convenire che esso è ancora ben lontano dall'essere entrato nelle nostre abitudini. Non bisogna dimenticare che il nostro non è il paese della ferrea disciplina artistica che fa di una massa imponente di uomini un corpo solo, un'anima sola. Il nostro è il paese delle belle voci; e il possessore di una bella voce o che creda di esser tale è pure scusabile se sogna il teatro dove potrà cambiare le sue note con le banconote inglesi o americane a preferenza della società corale dove la sua individualità — avida di emergere — si confonderebbe e si perderebbe.

Colui che « non vuol cantar nei cori » non è soltanto una gustosa macchietta ferravilliana ma è anche, purtroppo, una realtà dalla quale per molto tempo ancora non potranno fare astrazione i nostri organizzatori di educazione musicale. Ond'è che il canto corale, fonte di sensazioni elettissime nelle sue svariate manifestazioni (dalle polifonie palestriniane alle fantasie pittoresche e suggestive dei moderni scrittori francesi), strumento preziosissimo di cultura musicale, come quello che potrebbe rimettere in onore tanta musica polifonica italiana del periodo più glorioso dell'arte nostra, il canto corale che è certo la forma più nobile e più efficace di cultura musicale popolare è invece — mi si perdoni il giuoco di parole — la meno popolare fra noi, almeno per ora. Lo diventerà forse in seguito: ma a ciò occorrerà fortemente volere, poiché si tratta di trasformare radicalmente gusti e tendenze artistiche ormai inveterate. Una saggia ed energica riforma dell'insegnamento del canto corale nelle scuole primarie — in modo che sin dai loro primi anni gli alunni si affezionino a questa eletta espressione d'arte — gioverebbe grandemente allo scopo. Ma perché ciò avvenga non basta che il maestro complementare possegga (come fu ideato altra volta) una semplice infarinatura musicale che non servirebbe a nulla; occorre che l'insegnamento del canto corale venga dato in modo veramente adeguato ed efficace. Sarà ciò possibile? Qui sta tutto il problema: e l'avvenire dirà se esso potrà o non potrà avere una soluzione soddisfacente.

* * *

Quanto il canto corale è ancora lontano dalle abitudini del nostro popolo, altrettanto è penetrato in quelle e da gran tempo il culto sempre più fervente per la musica bandistica.

M'immagino qui il sorriso compassionevole dei raffinati ai quali questo genere di musica sembrerà forse popolare nel senso meno lusinghiero della parola. Ma si ha torto a considerare con sussiego l'opera delle bande musicali. A raccomandarle alla nostra stima e simpatia basterebbe il fatto che Giuseppe Verdi, Amilcare Ponchielli ed altri illustri musicisti fecero le loro prime armi in una banda musicale; il Provesi, che fu il primo maestro di Verdi, era direttore della Filarmonica di Busseto.

Inoltre tutti sappiamo come tali organismi musicali siano, sotto esperti istruttori, suscettibili dei più squisiti e dei più moderni perfezionamenti.

Non ci rendiamo forse ugualmente conto del prezioso sussidio che essi possono recare alla diffusione della cultura musicale, specialmente nei centri rurali dove certamente non possono giungere le manifestazioni d'arte più raffinate e più evolute. Bisogna aver visto all'opera qualcuno dei più valorosi direttori di Bande comunali — come ebbi occasione io di vedere l'amico mio maestro Mario Ferradini — per restare meravigliati per i grandi risultati da essi conseguiti. Il maestro Ferradini, che morì pochi anni sono, lasciando molta e pregevole musica inedita (un'opera, una sinfonia e numerosa musica da camera) e del quale alcuni stornelli — freschi e popolari non meno di quelli del Gordigiani — vivono tuttora sulle labbra del nostro popolo, fu veramente un grande educatore di folle, un meraviglioso diffonditore di cultura musicale. Della direzione di bande musicali (che in buon numero egli istruiva tanto presso Firenze che nel pian di Pisa) egli aveva fatto un vero e nobile apostolato di elevazione artistica. E quella innegabile rapida evoluzione del gusto musicale (nel senso di una maggiore larghezza e modernità) che si produsse nelle campagne fiorentine in quest'ultimo ventennio, si deve senza dubbio all'azione diretta e indiretta di questo fervido apostolato, che mi è parso doveroso ricordare.

Tanto più che il ricordo di quel modesto e nobile educatore si collega strettamente con tentativi odierni del quale egli fu uno dei più convinti promotori, e illumina mirabilmente la praticità e l'efficacia somma di quello che è senza dubbio, per ora almeno, il mezzo educativo popolare per eccellenza. Ed anche il più economico; poiché non si tratta qui di creare dalle fondamenta, ma piuttosto di migliorare, di correggere, di sviluppare germi già copiosi e promettenti. Se al mio povero amico fu possibile, isolato e colle sole sue forze, di conseguire risultati così confortanti, è lecito supporre che, quando le nostre bande musicali saranno cresciute di numero e di valore e formeranno in tutto il paese un organismo solo disciplinato ad alte idealità, i risultati saranno addirittura meravigliosi. Quel modesto sussidio che lo Stato e i Comuni daranno a tale scopo non sarà dunque speso invano. Tanto più che in attesa del diffondersi dei teatri del popolo e del canto corale — che tutti vivamente auguriamo — sarà questa ancora per molti anni l'unica scuola a cui il nostro popolo avrà modo non solo di apprendere un po' di musica — il che può esser troppo e troppo poco ad un tempo — ma anche di formarsi una propria coscienza musicale, ritrovando in sé stesso quell'infallibile istinto che lo ha guidato già tante volte in passato, e che gli ha suggerito (anche senza il sussidio di una raffinata educazione estetica) giudizi sereni e indipendenti.

Carlo Cordara.

Tesori sottratti e ricuperati

Il Pintoricchio di Spello

PINTORICCHIO, *La Madonna di Spello*. (Fot. Alinari).

Questa deliziosa tavola del Pintoricchio, che gode ora del suo momento di celebrità, ha pure una curiosa storia, anche innanzi al trafugamento e al quasi miracoloso recupero. Poiché secondo una tradizione raccolta da Luigi Carattoli in una sua relazione dell'anno 1876, la tavola in questione non sarebbe altro che la parte centrale di un grande polittico, ora smembrato e quasi disperso tra la sagrestia e la chiesa; polittico che il Cavalcaselle e il Morelli giudicarono opera umbra del primo quattrocento, mentre Corrado Ricci vi scorge i caratteri delle cose di Jacopo del Casentino.

Ora dunque, prima del 1480, prima cioè della sua andata a Roma per lavori della Sistina, il Pintoricchio ebbe l'incarico di ridipingere lo scomparto centrale del polittico, con la Vergine in trono e col putto; e per quanto facesse ciò liberamente, forse dovette conservare non so quale rigidità nelle figure, e — come osserva il Ricci — ripetere « il trono ad ornamenti di tarsia cosmatesca coi fianchi di prospettiva assai sforzata, il giro superiore ad archetti trilobati nel fondo d'oro, la forma delle lettere incise nell'aureola »; le quali cose, insieme con la qualità del legno, confermano la tradizione raccolta dal Carattoli.

Forse, chi sa, quando il Pintoricchio fu incaricato di questo lavoro, lo scomparto centrale era già separato dagli altri; certo, questa tavola fu poi segata in basso — scorciando la figura della Madonna — e adattata entro quella barocca cornice di stucco, che ora sostenuta a sua volta, diagonalmente, da due angeli pur barocchi e che si può vedere ancora oggi — ma vuota — nella seconda cappella a sinistra di Santa Maria Maggiore di Spello.

Di questa tavola dettero forse notizia per i primi il Cavalcaselle e il Morelli, incaricati dal governo italiano di compilare (tra il 1861 e il '62) un catalogo delle opere d'arte delle Marche e dell'Umbria; e la giudicarono opera sicura del Pintoricchio, stimandola seimila lire: una discreta somma se si pensa al tempo in cui eravamo. E la bollarono anche con quel bollo che i trafugatori hanno fatto riprodurre sulla copia.

Più tardi il Morelli (o il Frizzoni che annotò i Kunstkritische Studien *di lui) volle dimostrare che un disegno dell'Istituto Städel di Francoforte (il N.º 610) fu eseguito proprio per questa Madonna di Spello, e negli anni 1501-1502, quando cioè il Pintoricchio lavorava agli affreschi famosi della Cappella Baglioni, pure in Santa Maria Maggiore; e seguirono il Morelli quanti pubblicarono il disegno, un tempo attribuito a Raffaello. Ma il Ricci ha sottilmente dimostrato nel suo volume sul Maestro perugino come la tavola sia stata eseguita molti anni innanzi e anteriormente all'andata a Roma, e come il disegno di Francoforte non possa aver servito a questa tavola, per varie ragioni di raffronto e specialmente perché nel disegno « la figura della Madonna, compresa la testa, è assai reclinata, così che non avrebbe servito al tema obbligato di rimanere inclusa col corpo nel vecchio trono, e con la testa nella vecchia aureola ove è graffita una scritta a lettere gotiche ».*

Questa la storia della tavola innanzi alla sostituzione con una copia, scoperta fortunatamente per la avvedutezza del sagrestano; poi per la sollecitudine della Soprintendenza dei monumenti di Perugia, e dalle due questure di Perugia e di Firenze, non solo sono stati messi al sicuro il parroco di Santa Maria Maggiore di Spello, un marchese antiquario e uno scultore intermediario; ma anche è stato messo in sicuro il dipinto. Poiché essendo stato spedito come bagaglio da Firenze a Londra, ed essendo stato sequestrato allo scultore lo scontrino di spedizione, un funzionario italiano ha potuto ritirare il prezioso fardello, come avrebbero voluto fare i messeri *sopra citati.*

Anche questa volta è andata bene; ma speriamo che l'esempio faccia riflettere gli altri infiniti e spesso introvabili messeri.

MARGINALIA

* **Gli « Astri » al Politeama Nazionale.** — Il dramma di Enrico Bataille rappresentato al Politeama Nazionale dalla Compagnia Ruggeri, ha avuto anche fra noi la sorte che si meritava: è finito male, anzi è finito in un modo malamente insolito. Il protagonista capocomico, senza esservi materialmente costretto dal fracasso ostile del pubblico, a due terzi dell'ultimo atto ha interrotto lo spettacolo, levandosi dalla poltrona dove agonizzava per infilare la quinta a passo di carica. La soluzione è nuova negli annali del teatro, e, se può essere spiegata dall'atteggiamento ironico e avverso degli spettatori, può anche non essere piaciuta a chi pensava che gli *Astri* risplendevano, per modo di dire, dalla ribalta del suddetto Politeama proprio per volontà e libera scelta dello stesso egregio attore e capocomico. Il fatto potrebbe dar luogo a qualche malinconica considerazione relativa al deplorato e deplorevole regime dell'importazione sistematica che vige sulla scena italiana a profitto di alcuni produttori stranieri. Non giova obiettare che il Bataille soltanto per avere scritto alcuni ottimi drammi, come la *Marcia Nuziale*, la *Donna Nuda*, *Maman Colibri*, ha acquistato il diritto di essere accettato ad occhi chiusi. Immaginate che il primo dei commediografi italiani, per esempio Roberto Bracco, avesse in un'ora di aberrazione messo insieme un pasticcio sul tipo degli *Astri* e poi ditemi se i migliori capocomici e i più eminenti attori si sarebbero peritati di declinare l'onore di portaglielo sulla scena. Ma il Bataille, oltre che autore di qualche bellissimo dramma, è anche autore francese... Dopo di che mi sembra perfettamente superfluo così di riassumere come di commentare questo dramma grottesco, nel quale il maggiore contributo di comicità involontaria è dato dalla mentalità degli uomini e delle donne di scienza. Una mentalità, affrettiamoci ad avvertire, che sussiste soltanto nella fantasia del drammaturgo, il quale probabilmente ha qui scontato la pena di aver lavorato di maniera in un campo che ignorava, tenendo a modello esemplari nordici e famosi di cui negli *Astri* si vedono, sì, taluni riflessi, ma soltanto sotto specie di caricatura. Dobbiamo augurarci che il forte drammaturgo francese torni di corsa dai laboratori della scienza e dalle vette della speculazione filosofica tra i suoi artisti e le sue modelle, fra gli industriali potenti e i miseri impiegati, fra le donnine allegre e le donnine meste del suo antico repertorio. G.

* **Tolstoi e sua moglie.** — Il 23 settembre 1862 nella chiesa della corte del Cremlino il conte Leone Tolstoi, all'età di trentaquattro anni celebrava il suo matrimonio con Sofia Behrs che ne aveva allora diciotto. Questa unione durò quarantotto anni e gli storiografi semiufficiali del celebre scrittore russo s'accordavano a dire sino al momento della sua morte, che la sua vita coniugale era stata felice. Alcuni facevano, è vero, qualche riserva: così l'Aylmer Maud nella sua *Vita di Tolstoi*, scriveva: « Una natura così impulsiva e così energica come quella di Tolstoi era fatalmente soggetta a fluttuazioni di sentimento; ma, insomma, i legami che stringevano questa coppia divennero sempre più solidi con l'andar degli anni ». Secondo questo stesso biografo i genitori della contessa ripetevano che nei loro sogni più audaci essi non avevano desiderato per la figlia una felicità maggiore. Non solo essa amava teneramente Tolstoi come marito, ma lo ammirava come scrittore; e Tolstoi da parte sua amava dichiarare che la vita famigliare gli dava una felicità completa. Le affermazioni di questo genere — si domanda M. Muret nei *Débats* — furono frequenti? È poco probabile ed è un fatto degno di nota che Leone Tolstoi di mano in mano che procede cogli anni si esprime sempre con meno favore intorno al matrimonio. La fuga di Tolstoi pochi giorni innanzi la sua morte non lasciò sussistere alcun dubbio intorno alla vera natura di tutti i rapporti che il grande uomo intratteneva con i suoi. Noi abbiamo finalmente saputo che la vita coniugale di Tolstoi fu mediocremente felice. La moglie si stancò presto di seguire il marito nelle applicazioni della sua morale, nella realizzazione del suo programma; non solo, ma provò un vivo dispiacere a veder gli sforzi del marito per conformare la sua vita ai suoi principî. Il dissenso tra i due coniugi divenne, anzi, così acuto e così penoso che Tolstoi pensò di abbandonare la casa e la famiglia. È perché la moglie gli impediva di agonizzare e di morire come voleva che l'apostolo abbandonò Yasnaia Poliana. Non è più possibile il silenzio su quel triste episodio. La signora Tolstoi stessa provoca i commenti pubblicando seicento lettere che Tolstoi le scrisse in diversi anni della vita coniugale. La contessa dice di pubblicar queste lettere per impedir che dopo la sua morte si dipingano gli avvenimenti con falsi colori e perché i futuri giudici abbiano dei riguardi « per una donna che non ha saputo dalla sua gioventù in poi esser la moglie di un grand'uomo ». È una confessione? La confessione della verità del disaccordo la si trova nelle stesse lettere dello scrittore che alla moglie dice semplicemente cose banali e inconcludenti, dove l'anima è assente, dove i grandi problemi che appassionano Tolstoi non sono nemmeno sfiorati. Tolstoi credeva dunque che la moglie non potesse capire quale fosse la sua vera passione e le scrive di argomenti inutili, quasi con indifferenza, talvolta con timidezza, come si scrive ad una persona che non può comprendere e non si cura di comprendere il tumulto d'affetti e di pensieri che abbiamo in cuore.

* **Un amico dei poeti vittoriani.** — Un rappresentante della *Morning Post* è andato ad intervistare Teodoro Watts-Dunton, il grande amico di Swinburne, di Rossetti e di Meredith che ha compiuto l'altro giorno i suoi ottantun anni. Il Watts-Dunton si è lasciato con molta difficoltà persuadere a parlare dei nobili e grandi poeti coi quali è stato in dimestichezza. Il suo amico più stretto fu Swinburne, del quale egli non può parlare senza commozione. Swinburne visse per trent'anni come uno che fosse della sua stessa famiglia e durante tutto il tempo che egli fu al lavoro gli mostrò tutti i giorni quello che aveva scritto. Il suo vigor fisico era straordinario. Pochi giorni prima di morire egli fece una lunghissima passeggiata di quattro miglia all'ora con un amico che dimorava vicino a lui a Putney. Tutte le estati lo Swinburne ed il Watts-Dunton andavano a villeggiare insieme con le rispettive famiglie ed è noto che tutte le ballate dello Swinburne son dedicate ad un « amico » che è appunto il Watts-Dunton. I due amici visitarono insieme nel 1882 Victor Hugo per soddisfare un desiderio del poeta francese che aveva allora rimesso in scena il suo *Roi s'amuse*. Parlando del carattere dello Swinburne, il Watts-Dunton ha affermato che, a malgrado dei suoi sentimenti repubblicani, egli non dimenticò mai la sua nascita aristocratica, la sua discendenza da due grandi famiglie inglesi presso le quali le tradizioni della nobiltà furono sempre in onore. Aveva tanta generosità di cuore, d'altra parte, da prestarsi sempre con espansione in tutto ciò che poteva esser utile ai suoi amici. Una volta

il Watts-Dunton si ammalò d'occhi e non poteva più leggere. Swinburne gli offerse d'essere il suo lettore e per giorni e giorni andò a leggergli ad alta voce qualche scena di commedie elisabettiane, o poesie di altri poeti inglesi o francesi, o pagine di romanzi dello Scott, del Dickens, del Tackeray. Sempre letteratura, però, perché lo Swinburne non poteva soffrire la filosofia e la scienza.... Il Watts-Dunton è ancora molto attivo letterariamente, malgrado la sua età. Egli sta ora raccogliendo un volume di saggi e sta collazionando le opere del Coleridge per una prossima edizione. Egli pensa che il Coleridge sia stato il più grande poeta del secolo decimonono e lo ama straordinariamente. Ha accettato perfino di correggere le bozze di una bibliografia del Coleridge che un altro scrittore sta per pubblicare. Egli fece osservare al suo visitatore che il Coleridge era uno di quei poeti che non facevano correzioni se non per migliorare assolutamente i loro testi. Così faceva il Keats, così faceva Rossetti il quale, per esempio, aggiunse soltanto dopo le più belle stanze al suo poemetto *Sister Helen* e le aggiunse un giorno, un anno o due prima di morire, proprio in presenza del Watts-Dunton. Il vegliardo sta oggi preparando anche una nuova edizione dei suoi stessi volumi di poesie *Christmas of the Mermaid Tavern* e *The Coming of Love*. Con questa nuova edizione, la nona, egli intende di festeggiare il suo compleanno.

* **I debiti del poeta Racan.** — Racan fu continuamente tormentato, come tanti altri poeti, da debiti inguaribili, cioè non pagabili. Racan si trovò a tanto mal partito finanziario per quattro cause. La prima fu la successione dei suoi parenti. Suo padre, Louis de Bueil, morì all'assedio di Amiens nel 1597 alcuni giorni dopo la sua nomina a Gran Maestro dell'artiglieria. La madre di Racan si consumò per cinque anni a cercar di pagare i debiti suoi e quelli del marito e quando ella morì nel 1602 l'orfano si trovò gravato da una successione pesantissima che Enrico IV cercò di alleviare nominando Racan paggio della camera del re e obbligando i creditori a concedergli una tregua di due anni. In secondo luogo Racan quarantenne, fece un'eredità. Molto spesso le eredità sono rovinosissime. Egli ereditò da una cugina, la duchessa di Bellegarde, un novantamila franchi che erano però accompagnati da circa quattrocentomila franchi di debiti, non solo, ma da una quantità di reclami, di proteste, di gelosie da parte di altri parenti che nulla avevano avuto. Come se questo non bastasse, mentre egli si trovava impigliato nei litigi con la famiglia dei Bueil-Sancerre, il capo di questa famiglia venne a morir precocemente e il poeta, su istanza della vedova, ebbe la generosa debolezza di accettare nel 1643 la tutela di cinque minorenni che dovevano terribilmente complicare la sua situazione. Finalmente, come se non avesse già sufficienti grattacapi, ecco che Racan si mise in testa di fare il costruttore, o, meglio, il ricostruttore. Sempre di cuore dolcissimo, egli volle riedificare il castello di suo padre, il castello di Roche-Racan dove aveva trascorso la sua infanzia. È inutile dire che i tormenti dei creditori crebbero a dismisura e lo perseguitarono in tutte le ore ed in tutti i rifugi della sua vita. Egli fu processato da creditori piccoli e grandi, perfino da sua figlia e da suo genero che non avevano più avuto la dote che era stata loro promessa. Le liti in tribunale non finivano più. Racan, che s'era rifugiato nel suo castello sperando di restarvi in pace, dovette decidersi a lasciarlo, e già vecchio e malato fu costretto a tornare a Parigi con la rinnovata fiducia che la sua presenza avrebbe accomodato un po' le cose. Ad ottanta anni — scrive il *Correspondant* — Racan riprese dunque la strada della capitale, deciso, com'egli diceva, « ad impiegar tutte le sue forze per la salute ed il riposo dei suoi ». Cadde lontano dai suoi figli lottando per essi come un buon padre di famiglia e rese l'anima a Dio il 21 gennaio 1670. Da documenti inediti che ora pubblica la rivista risulta che egli tentò tutti i mezzi per riuscire a liberarsi dai debiti e contrasse prestiti da per tutto, specialmente a Tours presso quella piccola borghesia. Inutilmente! Nemmeno il figlio che egli lasciò, Antonio, poté riuscire a soddisfare tanti creditori e si può giurare che le cambiali di Racan non furono mai pagate.

* **La vita di Henry Labouchere.** — È uscita in questi giorni in Inghilterra la *Vita di Henry Labouchere* scritta da suo nipote Algar Thorold e il direttore del *Truth*, il giornale stesso che fu edito e diretto dal Labouchere, parla del libro come della migliore biografia che si potesse avere oggi. Il Thorold, egli dice, ha fatto la sua opera assolutamente bene. Ha anch'egli lo spirito e l'umorismo e il discernimento critico della famiglia, ha conosciuto suo zio durante gli anni più interessanti della vita e fu il suo costante e confidenziale compagno durante gli ultimi anni ch'egli trascorse a Firenze. Perciò egli ha potuto vedere una quantità di lettere private, molte di valore storico, ed è stato assistito da alcuni tra i migliori conoscitori della vita e del carattere del Labouchere. Il compito del Thorold non deve essere stato facile. Anche coloro che più a lungo hanno vissuto con lo stesso uomo politico e giornalista duravan fatica a scendere sino in fondo al suo cuore e a giudicarne con esattezza il temperamento ed il pensiero. Il suo cinismo, la sua gentilezza, il suo odio per le convenzionalità e le convenienze, combinati con una sorprendente tolleranza delle colpe e delle debolezze dell'umanità, lo rendevano un curioso miscuglio difficile a descrivere e a discriminare. In verità egli non era sempre lo stesso. La sua simpatia di frequente degenerava nel ridicolo, il suo sarcasmo era talvolta amaro, ma ogni risentimento contro il suo sarcasmo era sempre ricevuto con un sincero stupore col quale egli sembrava maravigliarsi che il suo sarcasmo fosse stato preso sul serio. Molto del suo carattere ambiguo era dovuto forse ai vari sangui che erano mescolati in lui. Egli non era nè francese, nè inglese, nè olandese, ma aveva tutte queste nazionalità insieme. Il Thorold, nella prefazione in cui traccia la psicologia del Labouchere, pensa che egli fosse più francese che altro. Infatti egli aveva quella chiara percezione del reale che distingue tutti i grandi pensatori francesi come Voltaire e Diderot. Ma, a malgrado di tutto questo, Labouchere era un uomo con forti convinzioni ed un sincero desiderio del bene pubblico ed una incrollabile ostilità contro le vergogne, le false convenzioni, le tirannie. Aveva l'imperturbabilità e la ostinazione d'un olandese e il sottile senso del ridicolo che distingueva il Dickens.... Il libro del Thorold si chiude con un articolo del direttore del *Truth* sul Labouchere come giornalista. Non è errato dire che forse quel che egli fece di meglio nella sua vita fu la sua opera giornalistica. Nel giornalismo egli poté mostrare e svolgere tutte le sue attitudini, rivelare le sue qualità caratteristiche. Egli scrisse pel suo giornale anche quando fu più assorbito dalle sue lotte parlamentari, anche quando l'ombra della morte cominciò a scender su lui e fu appunto come giornalista che egli rese i suoi migliori servigi al suo prossimo. Nè la sua opera giornalistica è morta con lui. Il suo giornale rimane con le stesse tradizioni che sopravvivono alla sua attività.

* **Le interpreti d'« Amleto ».** — *Amleto*, l'opera commovente e gloriosa di Shakespeare, ha avuto un nuovo interprete femminile a Parigi nella persona di Suzanne Desprès, la quale ha riportato un vero successo in questa parte illustre che ha offerto a tutti gli artisti che l'hanno tentata sempre nuovi campi d'esplorazione e di espressione. È curioso — scrive a questo proposito la *Quinzaine* — notare come *Amleto* tenti nello stesso tempo gli uomini e le donne. Nel breve intervallo di cinquanta anni Parigi ha avuto tre interpreti d'*Amleto*. Fu prima, nel 1861, la Judith che rappresentò nel teatro della Gaîté il rifacimento di Alessandro Dumas e di Paul Meurice. Poi fu Sarah Bernhardt che lo rappresentò non soltanto in Francia, ma in Inghilterra, suscitando l'ammirazione dell'opera immortale perfino tra gli abitanti di Stratford-on-Avon patria del poeta. La Bernhardt s'era servita del rifacimento di Marcel Schwob e di Eugene Morand. Queste artiste, ed anche la Desprès, hanno ognuna messo in rilievo dei particolari del grande capolavoro e han fatto dimenticare gli interpreti che le avevano precedute, interpreti come Rouvière che fu il creatore a Parigi del rifacimento di Dumas e di Meurice o come il baritono J. B. Faure che, creando sulla scena dell'Accademia Nazionale di Musica l'*Amleto* di Ambroise Thomas mostrò, tra gli applausi di un pubblico entusiasta, che un grande cantante può essere un grande attore, o infine, come Mounet-Sully che riportò alla « Comédie Française » nell'opera di Shakespeare un successo eguale a quello riportato nell'*Edipo Re*. *Amleto* che ha trovato in Inghilterra, in Germania, in Italia interpreti incomparabili, brilla negli annali dei teatri francesi per il ricordo di rappresentazioni che han dunque avuto un significato particolare ed uomini e donne insieme si sono illustrati interpretando questa parte. Nessun altro capolavoro di Shakespeare, nè *Romeo e Giulietta*, nè il *Mercante di Venezia*, nè la *Tempesta*, nè le *Allegre spose di Windsor*, nè il *Sogno d'una notte d'estate* hanno fatto tanto quanto *Amleto* per la gloria del tragico sovrano in Francia. La parte del principe di Danimarca è stata l'oggetto di innumerevoli commenti, non solo perché poteva essere studiata sotto le luci e gli aspetti più differenti, ma perché, in Francia specialmente, vi si son trovati lineamenti singolari della personalità di Shakespeare. Si dice che essa fosse l'opera prediletta del poeta. Nel cielo shakespeariano certo essa rifulse d'uno splendore particolare cui sul teatro l'eterno femminino più o meno regale aggiunge il fascino della sua ambiguità, della sua sottigliezza, della sua eleganza per rivestirla di nuovo mistero e di sempre rinnovabile passione.

* **La miseria spagnuola.** — Albert Dauzat, che va studiando accuratamente la Spagna, come negli anni decorsi studiò l'Italia, pubblica nella *Revue* un articolo in cui descrive la miseria spagnuola e ne segnala le cause. Prima e dopo l'epoca latina sino alla fine del medio evo — egli scrive — la Spagna era molto meglio coltivata e perciò più ricca di oggi. A dispetto delle lunghe guerre, essa costituì sin dall'inizio una delle più prospere provincie dell'impero romano e fu anche una di quelle che ebbero meno a soffrire dalle grandi invasioni. Essa non dovè sopportare che i visigoti, presto inciviliti, e gli arabi, alcuni secoli più tardi, furono un beneficio pel paese. La dinastia degli Ommiadi aveva fatto dell'antica Betica un immenso giardino e da questa epoca data la reputazione incantatrice dell'Andalusia che oggi purtroppo non sembra altro che leggenda. Cordova, che rivaleggiava un tempo in splendore con Costantinopoli, contava più d'un milione d'abitanti con ottanta scuole pubbliche; Toledo ne aveva almeno duecentomila e Granata il doppio. Tutto il paese, dal punto di vista agricolo, era messo in valore. Con la dominazione castigliana tutto cambiò. Per realizzare l'unità politica, sociale e religiosa della nazione che senza dubbio era da desiderarsi, ma poteva compiersi progressivamente, la dinastia agì con una rudezza ed una fretta di cui il paese subisce ancor oggi le conseguenze. Non solo l'Andalusia era stata razziata e devastata dalle truppe castigliane, ma, a malgrado della capitolazione di Granata, tutti i mussulmani che non si convertirono dovettero andare in esilio. Nel 1492 gli Ebrei, dopo che tutti i loro beni furono confiscati, vennero espulsi in numero di ottocentomila. Nel 1609 tutti i Mori, anche cristiani, un milione circa, vennero cacciati alla lor volta. Nello stesso tempo le guerre di Carlo V e dei suoi successori e la conquista del Nuovo Mondo provocarono un salasso spaventevole che tutto il vigore della razza non può riparare. Lo sfruttamento intensivo delle miniere americane, alle quali lo Stato ed i privati domandarono sempre più le loro risorse, fece alzare in Spagna in modo anormale il prezzo della vita, il costo della mano d'opera e quindi tutte le industrie e tutti i commerci rovinarono. Quando le miniere americane furono esaurite, il lavoro e l'agricoltura nazionale erano da un pezzo colpiti a morte. Basta consultar le statistiche per vedere a che cosa era ridotta la Spagna. Nel 1700 non ha più di sette milioni d'abitanti. La terra ritorna a poco a poco allo stato di natura ed oggi ancora più della metà del suolo spagnuolo è incolto e il pauperismo regna come una mala piaga. Bisognerebbe, per sanar tanto male, organizzare il lavoro, riorganizzare il regime della proprietà, colonizzar di nuovo la Spagna, intraprender lavori metodici agricoli e irrigatorii. Ma i grossi proprietari, e le congregazioni, si oppongono con le loro *camarille*. Oggi governare la Spagna è difficile, governare per salvarla è difficilissimo.

COMMENTI E FRAMMENTI

* **L'avvenire della Società italiana per i papiri.**

Signor Direttore,

La Società Italiana per i papiri nacque per iniziativa del suo giornale. È dunque giusto che, oltre i soci, tutti i lettori del Marzocco *abbiano notizia di quanto ha fatto e si propone di fare. Il secondo volume dei papiri è uscito da poco in luce; il terzo è già sotto stampa. Ma col terzo, spirato ormai il quinquennio sociale, l'opera nostra avrebbe termine, mentre il desiderio nostro, e anche degli studiosi italiani e stranieri, è che possa continuare. Tutto questo è spiegato nella unita circolare — scritta dal prof. Pistelli — che indirizziamo ai soci e intendiamo diffondere tra quanti ci auguriamo diventino soci. Se vorrà intanto pubblicarla il* Marzocco *(naturalmente senza il Bilancio, che non importa ai suoi lettori) aggiungerà un'altra benemerenza alle molte che ha già verso la nostra Società e i nostri studi.*

Mi creda

il devotissimo suo
G. VITELLI.

Santa Croce del Sannio, 15 ottobre

Ed ecco la circolare:

Compiuti i cinque anni fissati per la durata della nostra Società, crediamo nostro dovere comunicare il bilancio sociale, dar ragione brevemente del lavoro compiuto e domandare ai soci consiglio e aiuto per l'avvenire.

I soci non ignorano che, al costituirsi della Società, le nostre più modeste speranze erano d'arrivare a mettere insieme almeno 150 quote sociali, e aver così disponibile per gli scavi e gli acquisti in Egitto un 15,000 lire all'anno per cinque anni. Ma, come risulta dal qui unito bilancio, anche tenuto conto della generosa elargizione pervenutaci quest'anno da S. M. la Regina Madre e di altre oblazioni, noi abbiamo di poco oltrepassato i due terzi della somma prevista come un *minimum* necessario per il nostro scopo. Nonostante, anche con mezzi così modesti noi deliberammo di metterci subito al lavoro; e l'abbiamo poi continuato con fede e costanza. Nè oggi abbiamo ragione di pentircene.

Per cinque inverni consecutivi sono stati compiuti scavi e fatti acquisti di papiri in Egitto sotto gli auspici e col denaro della nostra Società: alla quale sola spetta il merito che il nostro paese non sia rimasto del tutto escluso dalla nobile gara di tutte le nazioni civili per la ricerca e lo studio dei papiri. Scavammo il primo anno (inverno 1908-09) ad Aschmunên sotto l'alta direzione di Ernesto Schiaparelli; poi sempre a Behnesa (Oxyrhynchos), dove affidammo il lavoro nell'inverno 1909-10 al prof. E. Pistelli, nel successivo al prof. Farina e gli ultimi due anni (1911-12 e 1912-13) di nuovo al prof. Pistelli. Non restava a noi che spigolare a Behnesa dove avevano gloriosamente mietuto i due illustri editori inglesi dei papiri di Oxyrhynchos, poiché ci mancavano i mezzi per più ampi scavi e anche per acquisti d'importanza; essendo ormai i prezzi dei papiri greci saliti in Egitto a tali irragionevoli cifre, che tutta l'entrata nostra di un anno sarebbe appena bastata ad acquistarne due o tre, e non di eccezionale importanza. Perciò abbiamo preferito insistere negli scavi a Behnesa, ottenendone resultati modesti sì, ma pur tali che sono stati apprezzati e lodati dai più dotti papirologi d'Inghilterra e di Germania; sicché i due volumi da noi fin qui pubblicati hanno già il loro posto onorato tra le pubblicazioni consimili. Non si dirà che ci facciamo da noi una vana *réclame* se, per tacere d'altri lusinghieri giudizi, ricordiamo ai soci quello, così pieno di benevola simpatia, che del nostro primo volume diede il Kenyon nei rapporti annuali della Società inglese, e li rimandiamo, se non le avessero lette, alle belle parole che per la nostra Società e per il nostro secondo volume ha scritto il Wilamowitz (in *Deutsche Literaturzeitung*, n.° 30, 26 luglio 1913), concludendo: « Die italienische Gelehrten und die Spender der Mittel für die Ausgrabungen haben Anspruch auf den lebhaftesten Dank », dopo aver messo in rilievo la singolare importanza d'alcuni dei nostri papiri e aver lodato senza restrizioni l'ottima « qualità » del lavoro.

Il bilancio dimostra che al 31 di luglio erano in cassa L. 4896. Aggiungendovi quello che renderanno le nostre pubblicazioni nel secondo bimestre dell'anno corrente potremmo contare su più di 6000 lire di avanzo; senonché, converrà tenerne da parte circa 2000 per la stampa, che già è incominciata, del terzo volume. Non c'è bisogno di dire che non potremmo con sole 4000 lire pensare a un'altra campagna di scavi. Perché queste si possano sperare fruttuose, perché si possa lavorare non più a Behnesa, ma in luogo meno sfruttato che già abbiamo chiesto e confidiamo ottenere dalla costante benevolenza che ci ha dimostrato l'illustre Direttore del Museo del Cairo, sarebbe necessario disporre di un *minimum* di 12000 lire annue.

Or dunque noi diciamo e domandiamo ai nostri soci : — I cinque anni sono compiuti : la Società sarebbe sciolta e Voi liberi da ogni impegno. Ma non vi pare che sarebbe utile per i nostri studi e doveroso per il buon nome del nostro paese che non fossimo i primi a ritirarci, noi che siamo stati, pur troppo, gli ultimi a farci avanti ? E che non dobbiamo rimanere insensibili alle parole d' incoraggiamento che ci vengono anche di fuori d'Italia ? E che sarebbe un danno si chiudesse, quasi appena nata, quella Scuola di Papirologia che da Firenze ha cominciato a dare non solo il buon esempio, ma anche buoni frutti ? —

Illustri consoci, da Benedetto Croce ad Angiolo Orvieto non pochi di Voi ci hanno incoraggiato a rivolgere a tutti questa domanda e si sono già dichiarati disposti a continuarci il loro contributo e il loro patrocinio. Ma è necessario che siamo tutti concordi ; anzi, che ognuno, oltre sottoscrivere ancora la sua quota, altre ce ne procuri almeno per altri tre anni. Allora soltanto noi potremmo riprendere il lavoro con la fiducia di corrispondere sempre meno indegnamente alla Vostra benevolenza e al Vostro aiuto.

★ Ancora a proposito di coincidenze.

Signor Direttore,

Ma guardi un poco ! Nel numero 5 ottobre 1913 del Suo *Marzocco*, pag. 3, col. 3, si fa rimprovero a Pietro Toldo d'aver dimenticato il « Gianni Schicchi di Dante ».

E, invece, proprio su quel soggetto, con molti raffronti che oggi si adducono come nuovi, il Toldo scrisse un articolo speciale, « La frode di Gianni Schicchi », nel *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 48 (1906), pag. 113 seg.

Con ossequio e preghiera d' inserzione per la verità.

Torino, 8 ottobre 1913.

[illegible]
RODOLFO RENIER.

Ed ecco quanto osserva in proposito il nostro collaboratore

Nel numero 5 ottobre 1913 del *Marzocco*, pag. 3, col. 3, si affermava che Pietro Toldo nel saggio *La Nouvelle dans la Comédie de la Renaissance et du XVII Siècle* [*Studi di Filologia Romanza*, vol. IX (1903) pp. 356 sgg.] aveva dimenticato, trattando il parallelo Cadamosto-Regnard, di far menzione del Gianni Schicchi di Dante. Il senso del rilievo era questo : che dimenticanze ne commettono non solo gli articolisti ma persino gli eruditi. Beninteso, il mio rimando era ed è esattissimo. Ora, grazie all'articolo additato dal Renier (sfuggito a me e a coloro che hanno interloquito nell' argomento), posso aggiungere che la dimenticanza si ripeté l'anno successivo ; scrive infatti il Toldo : « Di questa novella del Cadamosto tenni parola, studiando le fonti italiane del Regnard (cfr. *Revue d' Hist. littér. de la France*, gennaio-marzo 1904. p. 72 sgg.) senza però aver presente l'avventura di Gianni Schicchi » *Giornale*, vol. 48 (1906) p. 117 n.

Alle due omissioni, e son lieto che il Renier me ne faccia prender nota, il Toldo riparò in seguito con la consueta dottrina.

Ciò per la verità e la sincerità. Quanto all' « addurre » come nuove cose non nuove, tale non era né la pretesa né l' intenzione dell' articolista e ad ogni modo credo che per primo il Renier, ove rifletta, non dovrebbe farsene alcuna meraviglia. G. R.

★ Per una lettera del Guerrazzi creduta inedita.

Signor Direttore,

L' importantissima lettera del Guerrazzi ai suoi concittadini, in data Genova 15 febbraio 1860, pubblicata nel *Bollettino della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento*, riprodotta per intero nel *Nuovo Giornale* del 3 corrente e della quale si parla nei « Marginalia » del *Marzocco* del 5 corrente, non è affatto inedita, poiché fu pubblicata nell' epoca in cui fu scritta, in un foglio volante, oggi rarissimo, ma fu riprodotta a pag. 609 e segg. del noto grosso volume degli *Scritti politici* di F. D. Guerrazzi edito nel 1862 dalla Casa editrice M. Guigoni.

Con distinto ossequio

Firenze, 8 ottobre 1913

devotissimo
ARTURO FIORAVANTI.

★ Calabria !

Quando un articolo reca il nome di Ada Negri, noi con subitaneo slancio lo leggiamo, e attentamente. Non è forse Ada Negri il poeta che ha fatto sussultare il nostro cuore ? che ha plasmato col verso un'intera anima di popolo ed ha svegliato i sopiti e i dormienti ?

Ed ecco perché noi tutti oggi valutiamo ogni altra parola di lei ; ed ecco perché io oso comentare una frase del suo articolo : « Maestri e maestre in Svizzera ».

Nel descrivere la piccola maestra calabrese che si mette in viaggio con una rivoltella in tasca, ella ne attribuisce l' atteggiamento fiero, concentrato, diffidente alla *consuetudine della difesa personale*, necessaria in Calabria.

Venite, Ada Negri, venite in Calabria e vedrete se bisogna stare sempre in vedetta e portare una rivoltella !

Parlo per esperienza lunga di anni. Io sono salita sola sola a Verbicaro, il Verbicaro famigerato, a Bova, a Savelli, ad Ardore per deserte strade mulattiere ; passai molte ore notturne in stazioni isolate aspettando il passaggio del treno e rimasi sempre meravigliata, quasi commossa, dalla rusticana cortesia dei pochi che incontravo.

Volete di più ? Da quattro anni esiste a 1400 metri sul mare nella Sila Magna, proprio nella Sila dei briganti, una colonia estiva per bambini poveri, a preferenza malarici. Sono due padiglioni nascosti in un bosco di pini con finestre alte un metro dal suolo e, durante l' esercizio, sempre aperte, anche quando maestre e bambini si assentano per vagare nel bosco. I padiglioni non hanno in quattro anni sofferto il minimo attentato a sicurezza di cose o di persone.

I padiglioni dall' ottobre al giugno restano chiusi con sistemi di discutibile efficacia, custodendo un ricco corredo di biancheria e di masserizie : la neve blocca per mesi continuati quelle altitudini e impedisce ogni vigilanza. Eppure al dischiudersi della primavera, le due casine si riaffacciano quali erano, pronte a riaprire le porte per la continuata loro missione di salvezza.

Passano durante le brume invernali gruppi di vagabondi zingareschi ; ma i nomadi calabresi, quasi sentissero la religione di queste nuove istituzioni d'amore, passano e rispettano.

Credetelo, o poeta. Si è più sicuri nella proprietà e nella persona nei recessi alpestri della Calabria che non nei grandi parchi delle capitali.

Come in Sardegna, come in Sicilia, come nelle macchie laziali, così in Calabria avvengono truci atti di astio e di vendetta ; ma essi hanno a sostrato una serie di misteri della vita, nell'eredità, negli impulsi, nei temperamenti ; dipendono da ragioni speciali, circoscritte che non ci autorizzano a generalizzare un giudizio sopra l'intera popolazione.

La giovane maestra che ama tanto il suo villaggio, da cui non si allontanerebbe per nulla al mondo, non si sarà ella invece provveduta dell'arma di difesa quando lasciava il suo romito asilo selvaggio per avventurarsi nel grande mondo civile ?

***

Perdonate, Ada Negri, se oso comentare una vostra frase, ma lo faccio perché la frase ribadisce una leggenda divenuta nefasta per la Calabria e che è ormai tempo di distruggere, — perché è riprodotta nel *Marzocco*, giornale diffuso e letto in Italia e all'estero, — perché è detta da voi, Ada Negri !

G. LE MAIRE.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Jack la Bolina, il sacerdote del mare, l' educatore fervido di più d'una generazione di marinari — e lo fosse stato e lo fosse di tutti gl' italiani, perché ciò vorrebbe dire che il mare sarebbe per noi ciò che dovrebbe essere, e non è, la speranza più viva — ristampa per la terza volta un de' più fortunati tra i suoi trenta libri : *I giovani eroi del mare*. Lo ristampa in un volume, edito dal Paravia, ancora adorno delle più che modeste « vignette » che vi si videro nella prima e nella seconda edizione, ma accresciuto di due capitoli che non potevano trovarvisi né nella prima, né nella seconda : *La morte del guardiamarina* e *La quintana dei Dardanelli*.

Ho detto capitoli, ma non so se avrei dovuto dir racconti oppure novelle, poiché pochi scrittori come il Vecchi hanno la virtù di fare apparire fantastiche le cose più vere, e vere le più fantastiche. Di questo il libro odierno dà la miglior prova, e bisogna proprio saper di certa scienza che la prima novella — *I giovani eroi del mare* — è inventata per non crederla un sincero e sereno rendiconto di un fatto avvenuto, e bisogna ben ricordarsi che Enrico Millo entrò davvero nei Dardanelli e ne uscì con le cinque torpediniere gloriose per non prendere la narrazione del Vecchi per una indovinata opera d' invenzione.

Nella *Morte del guardiamarina* racconta il Vecchi lo sbarco delle nostre truppe a Bengasi e la eroica fine del guardiamarina Mario Bianco. Scritta qualche tempo dopo la gesta, la narrazione di Jack la Bolina la prospetta in modo più completo e più organico di quello che poterono fare nella fretta tumultuosa gl'inviati dei giornali, così che ne vien fuori un vero capitolo di storia al quale dovrà ricorrere chiunque vorrà in seguito occuparsi della impresa di Libia ; ma quel che più le giova, e che la differenzia da qualsiasi altro racconto dello stesso episodio, si è il ricordo della fine gloriosa di altri guardiamarina, che il Vecchi molto opportunamente rievoca e riconduce a fianco di Mario Bianco nella sublime fraternità del sacrificio e della gloria : Giovanni Ivancich e Giuseppe Palmisano. L'uno, nome slavo e cuore italiano di Lussin Piccolo, fu il primo a morir sul *Re d'Italia* a Lissa ; l'altro, a capo di un manipolo di fucilieri sulla stessa nave, quando il *Re d'Italia* percosso a morte dalla prua dell' *Arciduca Massimiliano* si piegò per affondare, rimase sulla coffa di maestra imponendo ai suoi uomini di salvarsi a nuoto. « E lei, signorino ? » gli domandò un marinaio, « Io non so nuotare » rispose. « Scaricherò i vostri fucili e poi andrò a fondo ». E scaricò l' un dopo l' altro tutti i fucili del suo manipolo e, quando il lembo della coffa di maestra toccò l'acqua gorgogliante, sommerse nell'Adriatico.

Rievoca ancora il Vecchi altri nomi gloriosi di guardiamarina : quelli di Torello Orsini e di Carlo Amei, e quasi a comune onoranza di tutte queste e delle altre giovanissime esistenze italiane che la guerra e il dovere troncaron sui mari e sulle terre inospitali, si augura che il nome del Bianco venga dato al villaggio di pescatori che tra cinquant' anni sorgerà fiorente all'ombra dei palmizi della Punta Giuliana. Affettuosa e pratica proposta che si dovrebbe sperare non venisse dimenticata.

Non meno completa, chiara e suggestiva è la narrazione della *Quintana dei Dardanelli* (il Vecchi ha trovato ben modo di fare a meno del solito *raid* !) nella quale è descritta con somma cura e con evidente verità, non solo la gesta, che è nota, ma la preparazione ardua e perfetta, che a quella precedè, degli equipaggi che vi dovevano aver parte.

È questa una delle pagine più interessanti di tutto il libro, e vi sono contenuti particolari assolutamente inediti fino ad ora, che lumeggiano stupendamente qual fosse lo stato d'animo di quei manipoli d'uomini che andavano verso una delle imprese più rischiose e più inverosimili che mai sieno state pensate. Chi sapeva, per esempio, che la compagine umana di ogni unità era giunta a tal punto di perfezione da consentire che ciascun uomo, dal comandante al fuochista, fosse depositario di una parte del denaro di bordo ?

E chi sapeva che quando il pennello stese su ogni torpediniera « la uniforme tinta grigia che ogni minima cosa spalmò, sino i vetri dei portellini del fianco e della tolda e della chiesuola, sino la inargentatura degli orologi e la bronzatura dei telegrafi delle macchine », sopra una delle cinque sorelle non isfuggì al fato comune e fu allegramente verniciato di grigio, tra le risate comuni, perfino un gallettto nutrito dall'equipaggio ?

Per la parte primitiva e ristampata del libro, vanno ricordati, oltre la prima novella *Giovani eroi del mare*, che narra un episodio non vero ma in ogni sua parte verosimile della guerra ispano-americana, il *Duello tra la « Minerva » di Palermo e la « Cerere » di Sorrento*, racconto dal quale balzan vive le più caratteristiche figure della vecchia suggestiva navigazione veliera, e sopra tutti il capitolo intitolato : *Raffaele Settembrini*, episodio pietoso e glorioso della rivoluzione italiana.

Libro spontaneo ed organico, questo del Vecchi, del quale ogni narrazione dovrebbe esser per la gioventù italiana una bella pagina alla quale ispirarsi.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d'indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, *gerente responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia.	L. **5.00**	L. 3.00	2.00
Per l'Estero.	10.00	6.00	4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. – Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 43 — 26 Ottobre 1913 — Firenze

SOMMARIO

"Bucheramento" elettorale

Strana parola; non è vero? Parola fuori dell'uso, ma accolta dalla Crusca con l'autorità dei cinquecentisti migliori; parola che potrebbe tornare nell'uso con l'autorità dei nostri cinquecento otto deputati, di cui non pochi in questi giorni avranno bucherato.

« Bucherare — scrive Benedetto Varchi — ancorchè significhi far buche e andar sotterra, si dice in Firenze quello che i latini dicevano anticamente *ambire*, e oggi a Vinegia si dice far brolo, cioè andare a trovare questo cittadino e quello, e pregarlo con ogni maniera di sommessione, che quando tu andrai a partito ad alcuno magistrato, o ufizio, ti voglia favorire, dandoti la fava nera, e perchè gli uomini troppo desiderosi degli onori, molte volte per ottenergli davano, o promettevano danari e altre cose peggiori si fecero più leggi contro questa maledetta ambizione e in Roma e in Firenze e in Vinegia, le quali sotto gravissime pene proibivano che niuno potesse nè ambire nè bucherare, nè far brolo, e tutte in vano ».

E lo stesso Varchi in un passo delle sue *Storie* così melanconicamente notava:

« Nè potrebbe uomo credere quanto fosse grande il bucheramento, il quale facevano i parenti e gli amici di coloro, i quali ad essere creati gonfalonieri aspiravano — male e mancamento da tutte le repubbliche proibito sempre, e mai da nessuno osservato » (I, 316; ediz. 1857).

A Firenze peraltro, dato il congegno del sorteggio di quasi tutti gli uffici, il broglio non potè svilupparsi largamente, o per lo meno non pervenne a quella perfezione e varietà di forme che ebbe altrove.

La parola *broglio* è veneziana, o, per meglio dire, a Venezia prima che altrove ebbe quel significato con cui oggi è intesa.

Brolo, brolio, brogio, broletto nell'antico medioevo significò campo alberato, o attorniato da alberi, poi indicò quel campo che serviva da piazza nelle nascenti cittadine comunali; e broglio fu anche la piazza d'armi: « ubi iuvenes in armis et pugnis diversis exercitationis causa conveniebant ». Così definisce un *brolio* il vecchio cronista Galvano Flamma.

Strana fortuna delle parole! Il brolio, da piazza d'armi si trasformò in piazza d'armi elettorali

« Broglio — è la Crusca che parla — è quella pratica ambiziosa.... dal nome di una parte della piazza di Venezia, detta Brogio, dove concorreva la nobiltà per brogliare affine di ottenere i pubblici uffici ».

Quel senso traslato è, io credo, di data abbastanza recente. Come a Roma fino alla terza guerra punica, così a Venezia fino alla guerra di Chioggia, durante la giovinezza vigorosa e sana delle due repubbliche, la mala pianta non era allignata.

Le leggi romane *de ambitu* e quelle veneziane sul broglio sono del periodo della decadenza della Repubblica. Seguono a intervalli sempre più brevi, l'una dall'altra, e con un *crescendo* di pene, che va dalla multa alla interdizione temporanea, all'esilio, ed a Venezia sino alla condanna di morte.

Il primo cenno a Venezia di pene per irregolarità nelle elezioni è dato dalla legge del 1303 contro i membri del Maggior Consiglio che non stessero al loro posto ed in silenzio durante le elezioni. Ancora non si può parlare di vero e proprio broglio; di esso dà notizia abbastanza sicura la legge del 1427, finché si arriva a quella di 50 anni dopo, che lamenta il propagarsi del male: « introducta est pessima et dedecorosa consuetudo inter multos nobiles cives rogantes ut eos eligant et velint in officiis ».

Dal 1477 si va al 1491, al 1508, al 1517, 1521, 1523, e via di questo passo fino al '700: « In corruptissima republica plurimae leges ». Il monito di Tacito è ben a proposito.

Che se fino a tutto il '400 si era trattato soltanto di discorsi, di raccomandazioni, di preghiere, di acclamazioni di elettori, nelle leggi del '500 si comincia a parlare di compra di voti. La legge del 1508 minaccia la relegazione perpetua al corruttore, come la legge Calpurnia romana *de ambitu*

I richiami alla storia romana tornano in mente anche per certe sottigliezze dei candidati. Nei collegi a scrutinio di lista non mancano quei patti per cui un candidato aiuta l'alleato in quella parte del collegio in cui abbia maggiore seguito dell'altro. In Roma questo accordo si chiamava *coitio*; a Venezia si chiamava: *baratto dei voti*. Ecco come lo definisce un veneziano del tempo: « Si faceva quando dovendosi elligere due cariche simili alle quali vi fosse il concorso di tre o più persone, due uniti in fede reciproca concambiavano tra loro i favori ad esclusione del terzo o degli altri ».

I legislatori credettero di trovare un freno nella religiosità propria dei veneziani. Ogni elettore pertanto fu obbligato per legge « di giurare sopra l'imagine di Cristo di non dare il suo voto a quelli che l'avevano pregato non solo, ma anco o con cenni o con saluti, indicanti preci, per avere magistrati o reggimenti ».

I legislatori si erano illusi; nonostante « i terribili giuramenti sugli Evangeli — notava il Priuli nel 1509 — era invalso l'uso dei brogli e delle conventicole così che, postergati i riguardi del giuramento e fattisi sacrilegi, non superavano le cariche se non i potenti ».

Poco tempo dopo si pensò bene di togliere l'obbligo del giuramento per la salute delle anime dei patrizi; restarono le sole sanzioni penali

Un altro mezzo fu allora escogitato con la istituzione di una nuova magistratura: la censura.

I censori del 1517 si misero all'opera con tale energia, che provocarono nei molti colpiti dalle loro pene una reazione, che finì in un vero tumulto nel 1521. Due anni dopo il Senato (tra i tumultuanti vi erano certo moltissimi senatori) soppresse il magistrato dei Censori, dando tuttavia facoltà di aumentare le pene per punire il broglio

Dal 1523 al 1623 le leggi seguono con sanzioni penali sempre più gravi, finché si arriva a quella del 1623, la quale minaccia addirittura la pena di morte. Le cose allora volgevano proprio male: non si trattava di semplice broglio esercitato nella piazza e nelle case, ma di numero di voti superiore a quello dei votanti, di falsificazione nel computo dei voti, di tumulti durante lo scrutinio per rompere le urne.... e via di seguito; siamo nel 1600 in piena storia moderna!

« Grandi sono gli inconvenienti et disordini che ben spesso seguono nelle ballottazioni del mazor Consiglio per gli errori che di quando in quando si scoprono con diversità et augumento considerabilissimo di balle da un nome all'altro.... » e dopo la deplorazione del male la legge del 1623 stabilisce che « chi ha ballottato, o ballottasse, nell'avvenire con più di una balla over più di una volta con un istesso nome, o chi nel luogo stesso del mazor Consiglio, overo altrove, andasse seducendo, macchinando con promesse, con doni et in qualsivoglia maniera concertando di far seguire confusione et svario di ballotte, gli sia tagliata per il ministro di giustizia fra le due colonne di San Marco la testa, che si separi dal busto, et muora ».

Non ho fatto ricerche al proposito, ma sono sicuro che il ministro della giustizia non ebbe mai occasione di condurre tra le due colonne alcun condannato a morte per broglio! La frequenza, la gravità delle leggi è indizio della loro inefficacia.... « gravissime le pene — osservava il Varchi — e tutte in vano! »

Oramai il patrizio veneziano, come il romano dell'ultimo secolo della Repubblica non ha più scrupoli. Catone nell'occasione della lotta elettorale per il Consolato, conteso da Bibulo, Cesare e Lucceio concorse con denaro per comprare i voti delle centurie a favore della candidatura Bibulo. Quando la corruzione dilaga, non c'è argine che resista: anche un Catone allora può essere travolto dalla piena

A Venezia dunque il broglio era largamente esercitato. Giovanni Paruta scrisse di suo padre che « hebbe a provare nelli honori la fortuna molto contraria, perchè attenendosi alli studi, non poteva applicarsi al broglio et esercitarsi nelle piazze ».

I candidati, che diversamente dal Paruta, si esercitavano nelle piazze erano oramai educati agli esercizi da esperti maestri, come un tal Colaruffi, autore del libro *Il nobile veneto*, stampato a Venezia nel 1620. Prima di dare precetti al nobile giovane, futuro candidato, scrive:

« Il broglio è simile all'arte dell'uccellare, dove mille varietà di reti e di panie bisognano — è necessario conoscere di che uno si diletta per prendere e cattivare il senso e gli animi degli uomini ».

Un altro maestro, collega del Colaruffi, raccomanda « un numeroso accompagnamento di parenti e di congiunti per mettere soggezione col numero », e raccomanda di badare ai lavori dello « squittinio o scortinio, cioè le radunanze d'amici e parenti nei quali ad uno ad uno si esaminano li nomi di ciascun votante ».

La satira s'impadronisce ben presto della figura del candidato, e trova larga materia di caricatura. Ecco parte di un « Alfabeto da esser messo in esecuzion da un zovene che lieva la vesta per andare a consegio »:

> A bon'ora mette' la vesta in dosso
> E sbassève col capo a pì non posso
> Bona ciera fè a tutti; e su le piazze
> Puoche parole, ...
> Chiamè tutti per nome, e do baretta,
> A chi l'ambisse, fella pì ch'in fretta.
> . . . .
> Frequentè il broglio matina e sera
> E fè ofìcio con tutti el dì da fera
> . . . .
> Quando de fora vien nostri Rettori
> Feghe corte in collegio e andè da lori.

La satira passa dalla caricatura all'invettiva: è il senso morale che si ribella:

> Adesso no gh'è pì chi sia niucier
> No gh'è chi vada pì con realtae,
> L'adular, l'esser dopio è un bel mestier
> Perchè chi sta su inchini e sbarretar
> E chi sa megio tradir al fradelo,
> Ha quanti onori l' vuol la sta citae.
> Chi sa chiamar per nome questo e quelo,
> E far dei sanseroli e dei consegi,
> Quel vien stimado e quel vien messo in cielo.

Quelle poesie, quei trattati, quelle leggi antiche, medievali e moderne sono veri documenti di vita, che attestano come l'animo umano sia lo stesso e in Roma antica, e in Venezia o in Firenze del medioevo e forse anche in Italia dell'ottobre del 1913.

Niccolò Rodolico.

Alcune delle leggi veneziane contro il Broglio furono riferite dal PILOT in *Ateneo veneto* del 1903. Lo stesso Pilot diede notizia del capitolo « L'alfabeto »; l'altra satira, che ho riferito, fu la prima volta pubblicata dal Borghi in « Nuove veglie veneziane » del novembre 1885 e in seguito anche dal Molmenti

Tesori d'arte ignorati o inediti

Una tavola di Lorenzo Monaco

LORENZO MONACO, *Vergine col figlio*. (Fot. Perazzo).

Pubblichiamo, per cortese concessione della R. Soprintendenza alle Gallerie, la fotografia di una delicata opera di Lorenzo Monaco ignota agli studiosi del pittore. Si tratta di una piccola tavola cuspidata (0.83×0.49) con Vergine e figlio, esistente nella Chiesa di San Romolo a Lastra a Signa. Il sentimento totale di decorazione, il tipo del volto della Madonna, il velo che le ricopre la testa, molti altri particolari ci mostrano in questa pittura il maggiore affioramento di elementi senesi che mai appaia in un'opera di Lorenzo. Nello svolgimento della sua arte, essa prende posto con la Vergine Cook di Richmond e con quella Fischer di Washington, ma un poco anteriore alle due. La posizione del bambino è quasi identica a quella della tavola Fischer, uguale l'andamento generale del gruppo e il partito dei panneggi colla grande rovescia triangolare che scopre il cuscino.

Che questo nucleo di pitture, del quale le due citate e la nostra son gli esponenti maggiori, sia da porre in un periodo relativamente avanzato nella attività del pittore come vorrebbe il Sirèn e cioè verso il 1400-405, dopo quello di cui esemplari caratteristici sono la Madonna del Fitzwilliam Museum e l'altra del Museo di Berlino, è forse da dubitare. Il Sirèn crede che il primo stadio artistico di Lorenzo sia caratterizzato da forti influenze fiorentine della maniera di Agnolo Gaddi, e che solo in un momento successivo le rimembranze senesi di Bartolo di Fredi sien rifluite al pittore, quasi sentimento nostalgico della patria lontana. Ci sembrava strano finora questo modo di intendere l'evoluzione di Lorenzo Monaco, e più ci sembra ora dopo che la Vergine di Signa ci offre attacchi così sentiti e stretti con l'arte senese. Ci sembra strano che si-fosse, dopo avere largamente accettati i canoni fiorentini, sia potuto ritornare con così commosso amore ad un'arte che a tutti in Firenze doveva sembrare arretrata e provinciale. E non bisogna dimenticare che l'arte del Monaco ha per termine di sviluppo la Cappella Bartolini, nella quale lontano da raffinatezze senesi egli sembra indulgere a qualche più rude novità.

Se fosse accettata questa idea di invertire l'ordine dei due gruppi pittorici, e vedere nello sviluppo del frate un primo momento con preponderanti influssi senesi, un secondo momento fiorentineggiante, un terzo che fonde le due tendenze nella definitiva sintesi originale, la nostra tavoletta verrebbe ad essere la prima opera conosciuta di Lorenzo, e la sua importanza storica s'accrescerebbe. Non certo però sarebbe nè la prima nè delle primissime eseguite: ci vieta di crederlo la maestria già larga posseduta, che preannunzia la squisitezza immacolata delle piccole madonne adoranti nelle predelle dell'Accademia, Bartolini (Santa Trinita), e Parry (Gloucester) rimaste esemplari anche al Beato, a Fra Filippo e al Pesellino.

Come in altre opere del Monaco, su una robusta risonanza di sfondo rosso e oro, rettilinea nella iterata cadenza ascensionale dei gran fiori stilizzati che si incolonnano immutabilmente; pialla e brulicante per la fogliatura espansiva, come un motivo mugolato a bocca chiusa; svaria a gran rilievo cromatico la ricca coloritura di tenui tonalità: il manto azzurro a risvolti gialli, la veste vinata, il velo grigio chiaro della Vergine, la tunichetta rosa pallida a illuminazioni schiarenti del bambino. La larga base del manto sorregge facilmente nella sua solidità la minore massa incombente del busto della Madonna; così come il suo tono uniforme, sgusciandosi, libera dal proprio seno la screziatura coloristica superiore. E l'ampia linea agitata nel basso, a gravi ondulamenti preparatorii irregolari ed irrequieti, che raggiunta ondulando la massima elasticità di slancio scoppiano in creste spumeggianti e fiorite; si pacifica nell'alto in alcune curve di lene sviluppo, si esaurisce in alcune rette di notevole prolungamento, determinando ogni contorno senza più nè torsioni nè ingorghi.

Tali le virtù decorative con le quali Lorenzo Monaco tenta comunicarci la sua liricità carmelitana e riesce, se anche non nel senso da lui voluto, a sommuovere la nostra sensibilità

L. D.

Un musicista italiano ai "confrères" d'oltralpe

Alcuni giorni or sono l'*Homme Libre*, il giornale redatto, come tutti sanno, da George Clemenceau, pubblicava in testa alla rubrica musicale un articolo di Alfred Casella su « L'Avenir musical de l'Italie ».

Il Casella incomincia col dire, in cotesto articolo, che « certaines indices » (non dice quali) permettono di sperare che la patria di Monteverdi sia per uscire ben presto da quella decadenza della sua produzione musicale secolare e sì profonda che la storia « n'en offre peut-être pas d'equivalente ». Segue con alcune considerazioni sulla grandezza della musica italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII (grandezza decrescente, dice) e, come viene a trattare della « déplorable » decadenza iniziatasi sul principio del secolo scorso, sostiene che codesta decadenza avvenne per quel destino cieco che fece nascere uno dopo l'altro Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, tutt'e quattro neri di orribili colpe artistiche, ma specialmente i due ultimi, che furono, secondo il Casella, dei puri e semplici affaristi. Tant'è vero, dice il nostro articolista, che se Verdi seppe conquistare alle sue opere una *formidabile* popolarità, pervenne a tanto solamente perché si studiò sempre di lusingare il gusto borghese più basso e grossolano. Grave colpa, della quale egli però fu punito essendo ancora in vita, quando vide a poco a poco morire le sue opere, eccettuate una mezza dozzina

Si capisce come, avendo la musica dei nostri grandi melodrammisti fatto scrivere al Casella queste terribili cose, la musica dei nostri compositori più recenti lo abbia fatto prorompere nel grido di « Pauvre Italie! »

Ma (vi prego di prestare una speciale attenzione al passo che sto per citare) ma « voici que l'admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l'autre côté des Alpes. Des jeunes musiciens cherchent et travaillent en silence, encore étouffés sous la prépondérance insolente et brutale des *véristes*. Des concerts symphoniques surgissent peu à peu. A Rome ils sont même prospères et le peuple s'y intéresse. »

Ed eccoci alla esortazione finale: « Que les nouveaux compositeurs (italiani) méditent le magnifique exemple que leur offre la France ». E siccome essi son privi (dice) di canti popolari: « qu'ils découvrent dans les arts plastiques, dans la littérature, dans le passé musical, les caracteristiques les plus intimes du génie de la race, celui par lequel furent grands Dante, Michel-Ange et Léonard ». E allora « l'hiver » ecc.ecc. « cèdera sa place à un joyeux printemps ».

* * *

Se Alfred Casella, giovane compositore, pianista, direttore di concerti sinfonici, di molto valore, e del quale io ho molta stima e al quale sono anche sinceramente amico, mi avesse scritto, in una lettera, le parole che sulla musica italiana passata presente e avvenire ha stampato, io ne sarei stato ugualmente addolorato e offeso, ma gli avrei risposto — per dirgli le cose che ora dirò — in privato; una cosa simile m'è già avvenuto di doverla fare più d'una volta, con musicisti o critici stranieri. Ma il Casella, che a Parigi gode — e meritamente — di ottima riputazione, ed è uno dei giovani musicisti più in vista tra i componenti la *Société des Indépendants*, e dirige concerti sinfonici classici e modernisti, e collabora a riviste come la *S. I. M.*, il Casella ha lanciato le sue accuse (non dico le sue ingiurie, perché so bene che in lui non ci poteva essere l'*animus* di ingiuriare) dalle colonne di un giornale che, non foss'altro che per essere diretto da un uomo come il Clemenceau, deve essere molto letto ed ascoltato, e considerato serio ed autorevole. Ad accuse lanciate in pubblico conviene rispondere in pubblico. Ma c'è di più: c'è che le accuse, i giudizi, gli apprezzamenti del Casella sono su per giù, accuse, giudizi, apprezzamenti, cui sottoscriverebbero volentieri, e con la convinzione di sottoscrivere a verità ormai provate, i più dei musicisti e critici musicali della Francia. Ragione di più, dunque, per tentare di mettere le cose a posto: da buoni amici, come, si sa, tutti ci considerano e ci vogliono al di là delle Alpi occidentali.

Di quel cieco infame destino che fece nascere « coup sur coup » un Rossini, un Bellini, un Donizetti, un Verdi, noi, qui in Italia, non ci lamentiamo neanche adesso (se ne lamenterebbero proprio da vero, i francesi, se la cosa fosse avvenuta a loro?). Che le opere di quei quattro abbian dato un colpo mortale al gusto musicale italiano a noi non pare, visto e considerato che noi, come ammiriamo ed amiamo molta parte di esse opere (anche noi giovani, anche noi, troviamo che certe pagine non solo di Rossini e di Bellini, ma anche di Verdi e anche di Donizetti, sono bellissime) possiamo ammirare ed amare — che so io? — le musiche vocali e strumentali dei primitivi e dei cinque e secentisti, le sinfonie e le sonate dei settecentisti, le sinfonie di Beethoven e di Brahms, le opere di Wagner, e anche le opere di Strauss e di Debussy, in ciò che queste hanno di ammirevole ed amabile. Per della gente che avesse avuto il gusto musicale colpito a morte, tutto questo sarebbe — *peut-être* — un po' troppo

Ed è appunto in nome di quel certo « goût musical » che, malgrado il « coup mortel », crediamo esserci rimasto (anche in nome di qualcos'altro: ma non diciamo di che, per non esser tacciati di superbi) noi non possiamo lasciar trattare Verdi e Donizetti da *hommes d'affaires*, semplicemente. Donizetti fu un artista squilibrato, a volte grande, a volte meno che mediocre: scrisse, certo, più cose cattive che cose buone, ne scrisse anche di pessime, ma in ogni caso fu un artista schietto, onesto e disinteressato. Ed altrettanto schietto e onesto fu Verdi, il quale se seppe conquistare alle sue opere una popolarità *formidabile*, non fu proprio per niente affatto per aver lusingato il cattivo gusto borghese più basso e più grossolano. La musica di Verdi, musica di spiriti e di forme popolaresche, fu, in un certo periodo della vita italiana, la musica in cui il popolo espresse sé stesso attraverso il genio inconsapevolmente recettivo e sintetico di un solo artista. In quel periodo di tempo il popolo contribuiva a fare il '48 e il '59: sentiva e amava soprattutto il movimento, anche sregolato e sfrenato, e l'arte verdiana fu spesso, appunto per ciò, grossolana e sfrenata: tale fu per influsso della vita contemporanea, per necessità storica. « Il parut ainsi un héros: en réalité, il fut néfaste », dice il Casella. Parve un eroe?... Lo fu: non nel senso che pretenderebbero i soliti rètori chiacchieroni (quanti ne abbiam dovuti sopportare in questi ultimi mesi dedicati alla celebrazione del centenario verdiano!) ma lo fu per la sua schiettezza, dirittura ed energia di carattere e di attività artistica. E dire che fu nefasto è, per lo meno, parlare senza averci pensato su, inconsideratamente. Nefasto, perché?... Perché l'opera teatrale italiana postverdiana è stata, in generale, di valore estetico sempre minore? (Le opere di Ponchielli, di Catalani, e quelle dei componenti la cosiddetta giovane scuola italiana di vent'anni fa). E chi, della mediocrità di coteste opere potrebbe far risalire la responsabilità alla musica di Verdi?... Se l'opera di un artista dovesse necessariamente influire sulle opere degli artisti successivi suoi, in verità, non sapremmo comprendere come la Francia abbia avuto, dopo Berlioz e Franck, i pasticci zuccherosi e le piagnucolate e le *coquetteries* di Massenet e di Délibes. O si vorrebbe dire nefasto il Verdi al gusto musicale degli italiani in genere, prescindendo dai compositori di musica? E allora

noi potremmo ricordare che l'amore e, se si vuole, il culto dell'opera verdiana non impedirono al pubblico italiano di accogliere col dovuto rispetto prima, e con sentito entusiasmo poi, le opere di Wagner, e soprattutto quel *Lohengrin* e quel *Tannhauser* che altrove furono fischiati e dileggiati come tutti sappiamo, e come Wagner stesso scrisse una volta, con parole che ora vogliamo avere la cortesia di non ripetere. Quanto poi alla pena alla quale il Verdi si vide condannato essendo ancora in vita, vale a dire a « l'effondrement et à la disparition de presque toute son oeuvre » tanto che « une demi-douzaine d'opéras à peine, lui auront survécu de peu », si può rispondere: 1º Che per delle opere che furon scritte sino a tre in un anno sarebbe già un bel titolo di valore aver vissuto gloriosamente per oltre cinquant'anni; 2º Che la vitalità di certe opere verdiane non accenna per niente affatto a spegnersi (e Verdi è morto già da tredici anni); 3º Che se la frequenza e la continuità delle rappresentazioni di un'opera musicale avessero a esser prese come indice di valore dell'opera medesima, noi dovremmo dire che le opere di Berlioz valgono tutte poco o nulla, e l'*Hulda* di César Franck, per esempio, val meno di nulla. Nell'opera di Verdi, come in tutte le opere dei melodrammisti italiani dell'800 v'è molto di caduco, anzi di ormai morto, e v'è molto di brutto, va bene, nessuno lo sa e lo riconosce più e meglio di noi italiani, e di noi musicisti in special modo: ma quelle opere non son prive di valore, ché anzi contengono tante e tante pagine eternamente belle ed espressive, e noi non possiamo, dunque, lasciar dire che i loro autori furono degli *hommes d'affaires*: furono degli artisti, con molti difetti ma anche con molte qualità eccellenti, furono artisti che ci sono cari e ci saranno sempre cari, anche se di certe loro musiche abbiam detto (lo diremo ancora, all'occorrenza) tutto il male che se ne può dire.

* * *

« Mais voici que l'admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l'autre côté des Alpes », dice il Casella, a un certo punto del suo articolo. Vuol dire, evidentemente, che il gusto di noi musicisti italiani comincia, malgrado il *coup mortel*, a dar nuovi segni di vita promettente, e grazie tante; ma vuol anche dire, mi pare, qualcosa d'altro, e a proposito di questo qualcosa d'altro non sarà male parlar chiaro.

Alcuni mesi or sono, a Parigi, io mi trovavo un giorno in casa di un coltissimo e cortesissimo musicologo, dove erano anche parecchi musicisti e critici francesi fra i più rinomati, e di quelli che si dicon, lassù, *d'avant-garde*: uomini intelligenti, pieni di fervore, di entusiasmo e, non foss'altro che per queste cose, simpaticissimi. Si parlava di musica e, si capisce, di musica moderna soprattutto. A un certo punto uno dei presenti, un giovane compositore le cui opere io ammiro moltissimo, mi chiese se io conoscessi musica di un certo compositore ungherese del quale più non ricordo il nome. Risposi che no, e quegli replicò che quella musica meritava di essere conosciuta, e così altre musiche di altri giovani compositori ungheresi i quali sono ormai tutti « dans le mouvement français ».

Lì per lì pensai che quelle musiche dovevan dunque valere ben poco, se potevano venir comprese nel *mouvement français*, invece che costituire la prova di un movimento ungherese, senz'altro. Ora penso che il mio egregio interlocutore diceva ciò che diceva forse per non essersi accorto di essere preda, come il mio amico Casella, di quella illusione presuntuosetta alla quale amano abbandonarsi, fra gli uomini di tutto il mondo, i francesi soprattutto: l'illusione della supremazia, della dominazione, in ogni campo dell'attività umana.

Oggi come oggi in Francia si crede di essere alla testa del movimento musicale mondiale; non basta: si crede che in ogni altro paese del mondo non si possa fare qualcosa di buono se non a patto di mettersi al seguito dei nuovi musicisti francesi. E, se badiamo bene, tutte le opere musicali straniere che in Francia, o, per meglio dire, a Parigi, vengono onorate di seria considerazione critica, vengono anche definite come resultati di una attività fecondata dalla nuova musicalità francese: esempio, per citarne uno solo, la musica di Strawinsky. I musicisti, i critici musicali francesi che riescono a mantenere libera la loro facoltà critica da cotesto preconcetto sono pochissimi: citerò Romain Rolland e Paul Marie Masson.

Ora: noi giovani musicisti italiani (credo poter parlare anche a nome dei miei compagni) riconosciamo il grande valore di novità e di bellezza di molta musica francese modernissima (e per mio conto ho dimostrato già più volte quanto essa mi sembri degna di ammirazione), ma ciò che abbiamo fatto e facciamo e vogliamo fare, lo abbiam fatto, lo facciamo, lo faremo del tutto indipendentemente da quella musica, senza voler trarre nulla da essa. Ci rinnoveremo sempre più — questo è nella nostra volontà — soltanto perché guarderemo più intentamente e più profondamente in noi e nella vita circostante di quanto abbian fatto i nostri predecessori, perché anderemo sino al fondo della *nostra* anima e dell'anima di questi uomini qui intorno, che son uomini della *nostra* terra. Che il nostro rinnovamento venga considerato come un fatto dell'*admirable renouveau français* non vogliamo: perché non è, perché non può essere, perché ci vergogneremmo di non saper trarre da noi stessi, dalla vita che viviamo, il contenuto della nostra arte.

Una trentina d'anni or sono e più fu di moda invocare od augurare il connubio del genio italiano con quello tedesco, o della spontaneità italiana con la riflessività tedesca (tutti connubî monosessuali: cose da degenerati) e ci si persero, a discutere sul serio della faccenda, critici e musicisti e letterati, qui e in Germania, e perfino ne trattò il Wagner, in quella famosa lettera al Boito che tutti conoscono. Il proposito era per lo meno utopistico, ma era ancora, per gli italiani che lo credevano attuabile, non del tutto indecoroso: in fin dei conti veniva riconosciuta agli italiani, almeno in qualche parte della attività musicale, una caratteristica loro propria e indipendente.

Ora ci si vorrebbe considerare come gli alunni e i seguaci della *jeune école française*, e si pretenderebbe di attribuire il merito del rinnovamento e del rinvigorimento che innegabilmente cominciano a manifestarsi nei più recenti saggi musicali dei giovani italiani ai maestri francesi. E noi, che siamo gli interessati e che, pur sapendo di aver fatto sinora pochissimo, quasi nulla, rispetto a ciò che vogliamo fare in avvenire, sappiamo però benissimo che quel pochissimo lo abbiamo tratto tutto da noi stessi, noi protestiamo, in nome della verità e in nome di quel sentimento di dignità e di fierezza nazionale che abbiamo vivissimo.

Di molte opere nostre del passato e del presente noi giovani abbiam detto, quando l'abbiam creduto necessario od utile, tutto il male che si poteva dire, ed anche più di quanto si potesse dirne: nessuno è stato più severo di noi. Abbiam fatto — e faremo ancora, se ce ne sarà bisogno — come fa un padre veramente amante dei suoi propri figli, che questi rimprovera ed ammonisce il più severamente possibile e ad ogni più piccola mancanza, perché vorrebbe vederli i migliori, i più ammirevoli del mondo; ma se poi qualcuno, credendosi a ciò incoraggiato dall'esempio autorevole, sopraggiunge a voler rincarare la dose dei rimproveri, e passa il segno, allora quello lo invita con bei modi a smettere e ad occuparsi delle magagne di casa sua.

Il mio valente e caro amico Casella desidera come me, come tutti i giovani musicisti italiani, ai quali egli dovrebbe sentire di appartenere, almeno per la nascita, l'avvento di una nuova arte musicale italiana originale, bella, grande: lo so bene, ne son sicuro. Ma egli, forse senza accorgersene, subisce l'influenza dell'ambiente in cui vive, e ci tratta un po' come moltissimi francesi, pur protestandoci la loro amicizia e la loro fraternità, ci trattano non solo nel campo dell'arte, ma anche nel campo della scienza, e più ancora in politica.

Ma come l'Italia politica di alcuni anni fa *pareva* volesse mostrarsi docile ad ogni straniero ammonimento e pieghevole ad ogni consiglio e magari a qualche imposizione, perché non voleva distrarsi da quella sua attività che doveva preparare il momento attuale, in cui pare finalmente s'inizi un periodo di indipendenza aperta e sempre maggiore; così l'Italia artistica. In questi ultimi dieci o vent'anni gli artisti italiani hanno soprattutto pensato a prepararsi, a rinvigorirsi, nella osservazione di sé stessi e della vita contemporanea; ed ora si senton pronti a produrre, e si sentono più che mai italiani, puramente e schiettamente italiani.

E ai confratelli francesi, che essi ammirano ed anche amano sinceramente, possono dire: Noi vogliamo essere solamente *noi stessi*: e la nostra musica vogliamo sia solamente e tutta musica *nostra*. Non vi piacerà? Pazienza. Vi piacerà? Ne saremo profondamente lieti. E tanto più ci sentiremo a voi fratelli quanto più voi riconoscerete la nostra indipendenza di spirito nazionale, alla quale noi teniamo non meno che voi alla vostra.

Ildebrando Pizzetti.

Donne secondo il figurino del Cinquecento

Quattro trattati del cinquecento. Non importa essere specialisti in letteratura del cinquecento per indovinare che genere di noia promettono all'inquieto lettore del novecento. Né il fatto che parlano della donna può bastare senz'altro a migliorar la promessa. Si sa che anche della donna il cinquecento ha parlato moltissimo senza dir molto. I trattati sull'argomento sono stati numerosissimi, ma quel che hanno detto è stato su per giú sempre lo stesso. Tanto è vero che l'editore di questi quattro — che sono entrati a far parte di un nuovo volume della collezione laterziana (1) — li ha potuti scegliere nel mazzo come i rappresentanti di quattro tipi a cui pare che tutti quanti si possan ridurre. È un gran comodo per la conoscenza totale di una letteratura poter contare sopra delle opere-campione.

Campione di merce molto vecchia e molto scadente il trattato di Michelangiolo Biondo intitolato nientemeno che « Angoscia, doglia e pena, le tre furie del mondo ». È una di quelle tante invettive misogine che furono scritte nel cinquecento, e prima, ad infamia della donna ma, per così dire, senza cattiva intenzione. Erano puri esercizi di prosa infamante, antitesi naturale degli altri esercizi di versi esaltatori, che sono una delle glorie liriche di quel secolo: l'omaggio lirico bembesco e l'invettiva misogina si equivalgono di sincerità; la donna non c'entra o, se c'entra, lo scrittore inetto se la lascia sfuggire.

Ma la lunga tirata del Biondo può chieder qualche grazia tra le sue congeneri perché, caso strano, non è tutta una esercitazione a freddo. Il che non vuol dire che sia un'opera d'arte. Il Biondo era, dicono, una specie di scienziato di molte scienze, anche magiche: anche scrivendo dell'iniquità femminile, voleva mostrar la sua varia dottrina, procedendo in forma scolastica, per definizioni, partizioni e sottopartizioni, citando autori classici ed elucubrazioni di filosofia naturale. Ne viene fuori una strana mescolanza di furore retorico e di argomentazioni sillogistiche; qualche cosa che non pare nemmeno del suo secolo, ma il frutto tardivo di una mentalità medievale. Eppure si riesce a sentire che questo infelice scrittore è a modo suo ispirato.

Pare che sia stato infelice anche come uomo il marito di Giulia Maria Napolitana « nobile di sangue ma di lingua ingiuriosa ». A sfogare contro la donna in genere i dispiaceri procuratigli dalla sua donna in ispecie, attese prudentemente ad esser vedovo. Il che gli avvenne a quarant'anni solamente, ma dopo più che venti di matrimonio. « Oh! che guai, che tormenti, che passione, overo quanta è la pena del marito! Perchè conviene ch'el proveda per sé, per sua doglia e per la famegia; e se per caso non provede come bisogna, conviene che 'l studia a qualche bugia per mostrare di satisfare alla sua donna. Di sorte che gli è costretto di sognarsi la notte quel che ha di bisogno ella la mattina. . ». Quando Michelangiolo Biondo ci permette di entrare un po' nel sacrario della sua defunta vita coniugale, comincia a diventare interessante: i suoi luoghi comuni prendono un atteggiamento drammatico. Perché il povero uomo che ha tanti postumi rimproveri da fare a sua moglie continua a volerle bene: egli è dei tanti che amano il proprio tormento pur sapendo che è tormento e, quando è cessato, soffrono di non poterne soffrire più. Michelangiolo Biondo è il tipo dell'uomo tenacemente innamorato della moglie: il ricordo delle dolcezze morte lo esalta quanto la memoria delle noie patite: « Quando carpiva, quando spiccava e quando rubbava basi dolci, basioci amari, basi grati, basioci sdegnosi, basi furiosi, basioci pieni di veneno, basi pieni di licor soave, basioci carchi di rabbia occulta, basi segno di amore, basioci segno di perdizione, basio concordia, basioci discordia occulta.... ».

E questa donna rabbiosamente amata gli morì all'improvviso — ma non senza che la morte fosse preannunciata da un sogno profetico — precipitando « da un par di gradi erti forse da 21 palmo » però « senza colpa di omo vivente ». Spero che la scusa non chiesta non darà ragione ad aprire contro di lui nessun postumo processo per sospetto di uxoricidio. Ma nemmeno i suoi meriti d'artista gli varranno molti nuovi lettori con cui sfogare il suo misoginismo per disperazione.

* * *

Per la conoscenza della donna del cinquecento, o piuttosto del modo con cui il cinquecento conosceva la donna, valgono meglio gli altri tre trattati, scritti con animo più pacato e, se non con grande arte, per lo meno con quell'armonia stilistica che abbiamo diritto di pretendere da qualunque scrittore del così detto secolo d'oro.

Vicino al libro del Biondo parrebbe il trattatello a dialogo di Giovanni Battista Modio per il titolo: « Il peso della moglie ». Ma effettivamente non è che una discussione, a suo modo elegante, sopra la infedeltà delle mogli, e più precisamente sulle ragioni per cui la infedeltà della moglie sia giudicata disonore per il marito. Discutono a cena, dei gentiluomini che del tema più che altro hanno voglia di mettere in luce la amenità: la sottigliezza sostituisce la novità delle osservazioni; nessuno degli interlocutori è un moralista profondo o uno psicologo acuto; anch'essi si pascono di luoghi comuni e di citazioni classiche

Piuttosto, per la morale del tempo, merita notare come la infedeltà della donna sia considerata con una certa longanimità. Sono apertamente rimproverati coloro che hanno ucciso la moglie infedele Alessandro Piccolomini, che conclude i ragionamenti, nega assolutamente che l'onore del marito sia menomato dalla colpa della moglie. E finisce con alcune considerazioni sul matrimonio da cui resulta che l'idea dell'eguaglianza, almeno morale, tra i due coniugi non è una conquista tutta moderna. « Che diremo di quel vecchio » che troppo tardi sposa una giovane, quasi che il matrimonio non fosse stato ad altro fine costituito che per far una salsa, lavar e lavorar una camicia e simili altre femminili faccenduzze?... Avvenga che il matrimonio sia stato da Dio istituito perché la donna non sia sol compagna e non serva dell'uomo ma una cosa istessa con lui, deve egli altrettanto astenersi dal fare ingiuria a quella quanto s'astiene dall'ingiuriar se medesimo. E sì com'egli può disporre a suo modo de' beni della moglie, così anco sopporti che possa ella disporre delle cose di lui.... ».

Sarebbe un errore però credere che il cinquecento, pensando alla donna, si preoccupasse in singolar modo di farle un posto migliore nella vita coniugale: delle moralità che conchiudono le sue discussioni si può anche tener conto fino a un certo punto

La ragione per cui si scriveva e si parlava volentieri della donna era sempre la sua bellezza fisica. Il secolo artista amava teorizzare sul modello femminile della bellezza. Più assoluti di noi, che in ogni bella donna riconosciamo volentieri un nuovo modello di bellezza, essi si dilettavano della ricerca dell'unica bellezza: passatempo estetico che dava occasione a spiegamento di bella erudizione e a intelligenti osservazioni anatomiche. Chi ha letto l'opera quasi celebre di Agnolo Firenzuola sulla bellezza della donna sa di che si tratta, e può dare a sé stesso per letto anche l'analogo trattato di Federico Luigini da Udine: *La bella donna*.

È il solito procedimento classico di Apelle; la donna bellissima fatta con la giustaposizione dei pezzi delle donne belle. Qualche volta gli interlocutori non hanno difficoltà a fare il nome e il cognome delle donne di cui prendono i pezzi, anche i meno esposti alla pubblica ammirazione. Ne deve venir fuori il tipo ben conosciuto a chiunque abbia qualche pratica della nostra letteratura classica: capelli biondi, occhi neri, e « pietosi », naso piccolo e perfetto, gola marmorea ecc. Il commentario ragionato di tutti i sonetti in cui il poeta fa la presentazione della sua donna, con la sola differenza che il commentario è più scollato del testo

Fabbricata la ideal bambola di carne, può occorrere un altro libro per discutere se alla sua bellezza convenga o no l'uso dei lisci e dei profumi. Concessolo o negatolo secondo i casi, si ricordano che non è male di farla muovere questa bellezza. la creazione dell'anima segue a quella del corpo. « Ditemi — chiede uno degli interlocutori del dialogo del Luigini — non volete voi che alla donna, già perfetta esteriormente, concediamo un animo, una volontà pura ed una creanza divinissima? ». Perché no? Già che ci siamo. E così l'ultimo libro del dialogo mostra che la prima virtù della donna deve essere l'onestà, poi la modestia, l'amore all'ago, al fuso, e questo non solo per « le minute, vili, meccaniche e plebee femminelle » ma anche per « le magnanime e gentili »; la gentildonna deve poi saper sonare e cantare, « non sia ostinata nè superba nè maledica nè chiacchieriera ». E qualche altra virtù secondaria. Ma tutto generico, impreciso, astratto. Se la donna del cinquecento non la conoscessimo che da questi suoi teorici, potremmo magari teoricamente ammirarla, difficilmente la troveremmo interessante.

* * *

Interessante riesce a rendercela Alessandro Piccolomini che, presa una donna giovane e bella ma non uniformata a quell'unica bellezza, le insegna, senza preoccupazioni di troppe virtù assolute, quale debba essere la sua « bella creanza », come debba vestirsi, comportarsi, destreggiarsi per far bella figura e godersi la dolce vita. Come nel dialogo di Bartolomeo Gottifredi di cui i lettori ricorderanno gli accorti precetti, già illustrati sul *Marzocco*, il monsignor Della Casa per signore — del cinquecento — non si vergogna di porre i suoi precetti in bocca ad una di quelle intermediarie d'amore che le scene, e la realtà del secolo ben conoscono. Anche qui è una esperta Raffaella che illumina una giovane sposa, ingenua per troppa giovinezza, ma ben disposta a capire. E il dialogo non è meno divertente per l'ingegnosità con cui tutti i precetti di eleganza convergono poi alla presentazione di un simpatico signor Aspasio invaghito della giovane signora. Una lunga scena di tentazione nascosta in un trattato di mondanità.

Non è il caso di riassumerlo, ché l'interesse didascalico è tutto nei particolari: per la storia del costume, descrizione di foggie nuove e variate che la gentildonna deve possedere. La necessità di vestire alla moda è stata evidente in tutti i secoli; ma nel cinquecento si permetteva alla signora elegante di scegliere tra le fogge quelle che corrispondevano meglio al suo genere di bellezza. Questo era « il garbo » cioè l'accordo tra la veste e la persona. Si discute poi dei profumi e se ne dànno delle ricette. Poi del modo di comportarsi in società: cortesia con tutti, ma guardarsi bene dal mostrare le possibili preferenze. Le quali però non possono non nascere in un cuore di donna maritata sì ma ardente Duole constatarlo ma secondo questa « bella creanza » cinquecentesca l'amante è un ornamento indispensabile alla gentildonna. La esperta Raffaella insegnerà come lo si abbia a scegliere, di che qualità, come giovane e come s'abbia a trattarlo La gentildonna ascolta, si ricorda che c'è di mezzo un marito, ma il suo cuore è facilmente messo in pace quando la buona istruttrice la assicura « che con li mariti basta finger d'amarli e questo gli basta loro ».

Possibile che questa norma fosse accettata da tutte le gentildonne del cinquecento che tenevano ad aver bella creanza? Oibò Il trattato del Piccolomini non può pretendere di diventare classico come il Galateo. È in fin de' conti una scena di commedia. E la donna che vi ascolta la dottrina tentatrice della messaggera d'amore non è la donna del cinquecento, ma una donnina qualunque, debole di cuore, facile alla tentazione. Ma è anche l'unica donna di questi quattro trattati del cinquecento sulla donna di cui si riesca a scorgere la fisonomia sincera.

(1) *Trattati del '500 sulla donna*, a cura di Gius. Zonta. « Scrittori d'Italia » num. 56. Bari, Laterza e f., 1913.

SCIPIO SIGHELE

L'uomo che ieri accompagnammo verso le case dei morti lascia tra chi lo conobbe il rimpianto di una gentilezza che non lasciano tutti gli uomini del suo ingegno. Era dei pochi che naturalmente chiedono simpatia con la sola presenza, con il suono della voce, con la cortesia di ogni gesto. Era, dove il sentimento del bene lo chiamava, un combattente pronto e appassionato; ma la sua passione contenuta da un'alta educazione spirituale rifiutava qualunque forma di violenza. Lo scrittore che scrisse sempre e soltanto per la vita, che con le idee entrò più di una volta nei dibattiti accesi della realtà, non ha lasciato nei suoi molti libri una pagina di polemica personale. È in tutta la sua opera una nobile serenità; il suo stile è la lucida espressione di convinzioni facili e ferme.

Non è il caso di giudicare in lui il valore intrinseco delle sue convinzioni scientifiche fondamentali che si formarono alla scuola del positivismo lombrosiano. Scipio Sighele, sparito nella pienezza della virilità, già da venti anni godeva di una rinomanza più che italiana come scrittore di cose sociali secondo i principî e i metodi di quella scuola. La quale, se come tutte le scuole nuove, si illuse di riformare da sola tutta la concezione della vita, ha il merito oramai storico di aver spostati alcuni problemi giuridici, e di aver dato nuovo interesse allo studio dell'uomo come essere sociale. Pareva in quel momento che questo soltanto importasse: il problema del pensiero non era la natura, non era Dio: era l'umanità.

E Scipio Sighele si pose anche lui a far la storia naturale dell'aggregato umano; prima con intento strettamente giuridico cercò il valore della responsabilità nei delitti compiuti da più persone, poi esaminò la figura speciale della colpa nella coppia criminale. Il fatto indiscutibile della suggestione reciproca lo interessò sempre più, e lo fermò in quegli studî sulla psicologia della folla che non possono essere ignorati anche da chi nella collettività preferisce ritrovare gli individui.

Proprio nel giorno della sua morte riappare sotto il nuovo titolo: *Morale privata e morale politica*, il libro che assomma le idee centrali del suo pensiero. L'uomo esiste ed agisce come collettività: le democrazie che ripongono in essa la sovranità non possono ignorare come nella folla si formino i gruppi sociali più o meno omogenei, come si trasformino e come operino l'uno sull'altro. L'esame non è quello di un adulatore. Scipio Sighele riprova e ridimostra, se ce ne fosse bisogno, che il pensiero e l'azione collettiva è inferiore alla somma dei suoi componenti. La morale individuale assoluta si altera in morali meno pure divenendo la morale della setta, della classe, dello Stato, della nazione. Idee non nuove ma a cui sarebbe difficile sostituirne delle nuove. Pessimistiche se si vuole, ma l'esame positivo dei fenomeni umani non ci ha mai dato altro risultato. Meno pessimistiche forse di quanto sembrino a noi nel Sighele, che, credente nell'evoluzione, non dubita che anche le collettività possano purificare sé stesse e la loro morale: come finalità estrema egli auspica la identificazione della morale collettiva con la morale individuale. E non rinnega la democrazia, sapendo che nemmeno un'altra forma di governo, se pur riesce a nascondere la psicologia irrazionale delle folle, è capace di trasformarla. Perciò anche il suo antiparlamentarismo è blando: riconosciuta la impossibilità che una rappresentanza politica rappresenti solo la parte migliore dei rappresentati, si limita a proporre non una riduzione degli elettori ma degli eletti. Un'assemblea di cento persone varrà meglio che una di cinquecento.

Del resto Scipio Sighele dai suoi studî sociali non ha mai voluto far rampollare una speciale dottrina politica. Egli ha mostrato spirito scientifico puro in questo che, fatta la diagnosi della malattia sociale, non ha preteso senz'altro di indicare il rimedio sicuro. Per lo meno non ha proposto la panacea per tutti i mali dell'umanità. Quando da uomo di studio diventava uomo di azione, vedeva la necessità pratica di curare soltanto un male determinato ed in una parte dell'umanità, quella che più amava, la sua patria.

Studiando la collettività nelle sue leggi universali egli non perdette la coscienza di appartenere ad un nucleo ben definito, alla Italia. Chi vive sul confine di due nazioni sente, oltre tutte le ideologie, la impossibilità reale di esistere, come uomo, fuori di una nazione. Per quanto si sia convinti che nessun aggregato sociale sia definito in eterno, nel tempo che misura la vita del nostro pensiero, ma anche del nostro sentimento, noi siamo le cellule di un organismo e non di un altro. E lo si ama anche se non lo troviamo perfetto alla stregua dei nostri bisogni ideali.

Anche Scipio Sighele, come Guglielmo Ferrero, e proprio per l'esame della psicologia collettiva del nostro popolo, un momento vide in esso una inferiorità sociale in confronto dei popoli anglosassoni, ma non disperò, perché intese che i popoli non sono solamente quelli che appaiono in un momento della loro vita, ma quello che vogliono essere. Allora anch'egli si pose a rinnovare la volontà del suo popolo. Come patologo aveva dovuto indicare i mali specifici di questo corpo sociale; come medico pratico intuì che la cura più efficace consisteva nel far rinascere la volontà di guarire. Delle nazioni, anche più che degli uomini, si può dire che non muoiono se non quando è morta in esse la volontà di vivere.

A quest'opera si dette appena che il suo pensiero ebbe superata la prima fase teorica. E, mentre come sociologo contribuiva alle azioni sociali da cui poteva sperare un qualche effetto di bene — per esempio l'azione contro la delinquenza dei minorenni — come patriotta metteva tutta l'autorità del suo nome a servigio della causa nazionale che più lo toccava come trentino. La sua inchiesta, del 1904, sulla Università italiana a Trieste fu il primo documento che mostrò la importanza della questione a tutta la nazione italiana. E per aver enunciato i termini della questione degli italiani soggetti all'Austria al pubblico europeo di una rivista francese, ebbe dall'Austria il dolore e l'onore dell'esilio.

Scipio Sighele era diventato nazionalista senza dover rinunciare al suo pensiero anteriore che, per essere internazionale, non era antinazionale. Tutti ricordano la sua attività recente nel primo nucleo di buone volontà da cui è sorto poi il partito nazionalista. Egli se ne staccò quando vide che, per continuare ad esistere, il nazionalismo assumeva la fisonomia di un nuovo partito tra i partiti italiani. Se ne staccò con la formula di un nazionalismo che forse ha più consenzienti di quanti ne abbia il partito: « Bisogna volere l'Italia più forte, non solo per egoismo patriottico, ma anche e soprattutto perché se l'Italia fosse più forte l'ingiustizia diminuirebbe nel mondo ».

La giustizia universale? Idealità vaga e impacciosa al conseguimento di fini determinati e immediati che la nazione, considerandoli necessarissimi, giudica anche giustissimi? Ma sarebbe stato più strano che un intelletto, come quello di Scipio Sighele, formatosi sulla meditazione di problemi universali, come quelli del diritto e della sociologia, avesse rinunciato al bisogno ideale che muove il pensiero a tentare quei problemi.

I quali non cessarono di interessarlo anche dopo che, come scrittore, si fu allontanato alquanto dall'attività strettamente scientifica al modo lombrosiano. Se ne allontanò forse più che per sfiducia nel metodo per una questione di temperamento artistico. C'era in lui molto dell'artista: la farraginosa catalogazione di fatti, caratteristica del Lombroso, doveva mortificare il suo sentimento estetico; la perpetua contemplazione delle canagliate umane affliggere la delicatezza idealistica del suo spirito. Forse indovinò che altre indagini poche verità nuove avrebbero potuto indicargli sul meccanismo dell'uomo sociale. E preferì avvicinarsi, se non proprio all'arte, agli artisti, cercando nuovi documenti dimostrativi delle sue idee nei libri dei romanzieri e dei poeti, che per un positivista di buon gusto sono più simpatici degli annali giudiziari e delle cronache di polizia.

Erano sempre documenti; il positivista raccogliendoli rimaneva fedele al suo metodo. Ma lo scrittore, commentandoli, dalla criminologia inamena passava ad una elegante opera di critica psicologica e sociologica che era quasi una critica letteraria. Certo gli ultimi libri del Sighele che raccolgono i suoi saggi di scienza applicata all'arte (*Letteratura tragica*, *Nell'arte e nella scienza*, *Eva moderna*) sono quelli in cui lo scrittore ci raffigura meglio l'uomo che abbiamo conosciuto e rimpiangiamo. Una intelligenza che simpatizza con molte idee e le rende simpatiche.

La scienza pura è oramai lontana: è piuttosto una ricca coltura scientifica che avvia in un certo senso il commento e la critica. Lo scrittore chiaro ed elegante è un moralista che legge bene nel libro della vita e nella vita dei libri: e ci invita a considerare con lui i problemi della vita contemporanea, senza illusioni ma con una gran fede nel bene.

Giulio Caprin.

Raspollature critiche

Nel 1891 in un con l'aristotelica *Costituzione Ateniese* vennero alla luce, scoperti in una misteriosa tomba egiziana, alcuni bozzetti poetici di vita greca del terzo secolo av. C. dovuti alla penna di un contemporaneo di Teocrito: Eroda. Codesto poeta-novelliere non era del tutto ignoto, perché alcuni suoi scarsi frammenti si leggevano nel *Florilegio* di Stobeo; ma, come si capisce, la sua notorietà non usciva dal chiuso circolo dei grammatici e degli eruditi. I suoi mimiambi — che differiscono dai mimi di Teocrito per il fatto di essere composti in metro giambico anziché in esametri — subito furono oggetto di commenti e di traduzioni da parte dei più esimi ellenisti di Europa: presso di noi si assunse il difficile incarico Giovanni Setti in un delizioso volume, edito a Modena nel 1893 dal Sarasino e comprendente, oltre la traduzione, un ricco completo proemio con apparato critico-bibliografico. Il Formiggini ha avuto la buona idea di riprodurre nei suoi *Classici del ridere* quell'operetta ormai introvabile, alleggerita del bagaglio più strettamente dottrinale.

Il primo dialogo è di tono galante: una donna, abile a far le parti sostenute in pro di un giovinotto suo cliente, vorrebbe persuadere una sposina che ha il marito lontano, a non consumar più da sola le lenzuola, a non scaldar più la seggiola né a lasciarsi struggere nell'abbandono: « Vòltati da un'altra parte, e per un due o tre giorni almeno cambia idea, e da brava mettiti a far l'occhiolino ad un altro. Neppure una nave sta ferma e sicura sopra una sola àncora ». La, diciamo così, catecumena, sta però al suo posto e senza reagire con lo sdegno di una matrona romana o di una eroina dell'Alfieri, rintuzza il tentativo condotto all'estremo dall'altra col lenocinio della sua arte ossia con l'arte del suo lenocinio....

A proposito del quale sopraggiunge il protagonista del secondo bozzetto, Battaro, che si rivolge ai giudici per chiedere l'ausilio della legge contro Talete, reo di aver tentato di portargli via di riffa una delle sue donne. Battaro è tollerante, tutto nella sua casa sa di tolleranza, ma patire i soprusi del signor Talete, questo poi no. Se vuol levarsi un capriccio, non manca modo di intendersi e sputi in mano a Battaro il prezzo: altrimenti non turbi il riposo del bravo prosseneta conosciuto da tutti i forestieri che dimorano nella città.

E subito la scena cambia: eccoci nell'interno d'una scuola, dove Metrotima conduce il figlio Cottalo, ed esorta il maestro a picchiarlo e conciarlo di santa ragione, ciò che il maestro non si fa ripetere due volte; eccoci in un tempio famoso di Esculapio ad ascoltare suppliche e a veder sacrifici; quindi, in altri mimiambi, assistiamo a una scena di gelosia, a una conversazione scabrosa, a un acquisto di scarpe nella bottega di un calzolaio. Quasi sempre ci si trova in un'isola dell'Egeo e se ne vede di tutte: la storia del costume ha nei settecento versi di Eroda un impareggiabile documento di vita vissuta e descritta. Stupisce la sobrietà elegante e sincera, il realismo con cui si colgono contrasti di uomini e di cose. Non sai a quali racconti somiglino questi finissimi frammenti dell'antico se non all'unico esempio che ti si presenti subito innanzi (e il Setti analizza saviamente il parallelo), Teocrito; e, fra i moderni, ai racconti in versi del poeta provenzale Joseph Roumanille, scrittore di ben altro sentimento, di mirabile candore, di trasparenza cara come il vin chiaretto da lui cantato. Gli italiani lo conosceranno fra non molto nella traduzione eccellente di Mario Chini.

Nella stessa collezione del Formiggini, Attilio Momigliano, autore, fra l'altro, di un noto studio su Carlo Porta, raccoglie del grande poeta meneghino le creazioni più significanti, che si potrebbero dire, senza tema di cadere nell'esagerato, i capolavori della poesia dialettale. Ottima idea, un'antologia del Porta, per il più dei lettori; ma il più, nel nostro caso, diventa il meno per la difficoltà di far intendere il milanese a chi non sia nato all'ombra del *Domm* o non consulti il dizionario apposito di Cletto Arrighi. Ricordo con gratitudine di quanta utilità mi fosse, la prima volta che lessi il Porta, l'edizione con in calce una traduzione letterale di Ferdinando Fontana: volume alla buona, molto alla buona, ma l'unico che raggiungesse lo scopo di andare per le mani di molti. Forse l'intera traduzione è superflua o sovrabbondante, ma le note dichiarative non debbono, come qui purtroppo, mancare. Apro a caso la raccolta e mi càpita sott'occhio il principio della *Guerra di Pret*. Chiunque traduce subito *Guerra di Preti* e sin qui poca fatica. Ma seguitiamo, cioè cominciamo a leggere:

> Canti la guerra santa e i breviari,
> I piatt, i micch, i poccher, i pomm,
> I calott, e i berett ch'è sgorsa in ari
> E han gibolaa la coregn e el melon
> A vintiquatter pret che in cappa e vesta
> Celebraven a tavola ona festa.

Non è delle strofe linguisticamente più difficili e tuttavia un lettore della massa (di quelli cui si rivolge la collezione) non ci si raccapezzerà a tradurre (sarò poi esatto, anch'io?): « Canto la guerra santa e i breviari, — i piatti, le pagnotte, le tazze, le boccie, — le papaline, e i berretti che sono volati per aria — ed hanno ammaccato la chierica e la pelata — a ventiquattro preti che in cappa e in vesta — celebravano a tavola una festa ».

Passando alle illustrazioni dirò che le sobrie xilografie mi sembrano assai opportune per i *Mimi* di Eroda, e i disegni (quelle di Antonio Moroni; questi di Riccardo Salvadori) per il Porta; salvo che il Salvadori ha illustrato troppo poco il suo testo e di notevole non presenta che due pagine: la figura del *Marchionn di gamb avert* e l'altra di *Fraa Condutt*. Niente, invece, per Giovannin Bongee! Tenuto conto della materia che predomina nei *Classici del ridere*, credo buona idea sien riserbate le xilografie alle opere classiche e il disegno all'umorismo moderno, allo scopo di assecondare e fecondare nella maniera più coerente le due diverse espressioni o suggestioni d'arte.

* * *

Molière e Goldoni.... ancora qui, tra i piedi, questo ponte dell'asino dei critici inconcludenti? Sì, ma l'autore nel titolo stesso parrebbe dimostrare di averlo capito; infatti il signor Alberto De Vico intitola il suo libro così: *Per un parallelo letterario mal fatto* (Roma, Albrighi e Segati, ed.).

Senonché il De Vico non combatte già l'idea di un parallelo, inutile per la comprensione artistica sia del Molière sia del Goldoni, anzi non si contenta di quelli che da un secolo e più sino ad oggi son venuti alla luce, li trova scarsi, poco elaborati, di un modesto numero di pagine (importanza nella critica dello spago e del compasso) ed aggiunge ai precedenti il suo che, come numero di pagine (sono duecentotredici), dà persino la buona misura. Che cosa intendeva allora di dire con le parole *Per un parallelo letterario mal fatto?* Ecco in sunto il che cosa: sino ad oggi i critici, mettendo di fronte i due commediografi, si son fatti un dovere di esaltare il francese alle spese dell'italiano e biasimato in questo « assenza di forti affetti e passioni, poca psicologia, osservazione superficiale, studio non profondo dei caratteri, satira debole e volta più ai difetti che alla corruzione ». Invece il De Vico si propone « di mostrare che, date le differenze dei tempi, il Molière e il Goldoni sono egualmente due grandi scrittori ». Dimostrazione inutile perché se gli stessi critici più arcigni verso il Goldoni gli riconoscono « la *vis comica*, la bellezza del dialogo, la prontezza nell'impostare i caratteri, l'abilità nel porre in ridicolo gli umani difetti », han concesso abbastanza mi pare e il De Vico, che sembra più generoso, offre in realtà assai meno, sostenendo l'equazione Goldoni-Molière con quel traditore puntello « date le differenze dei tempi » una frase che afferma e nega, comunque si prenda, un sofisma buono a coprire tutte le falle e a pareggiare tutte le somme. Quali siano le ragioni per cui il poeta lirico Tizio o il satirico Caio, pur scrivendo liriche e satire, son riusciti mediocri, a noi non interessa di sapere; ci basta di provare codesta mediocrità. « I tempi non si prestavano alla satira », osserverà il difensore di Caio, satirico mancato. E perché, scusatemi, gli si potrebbe obiettare, Caio.... ci si è prestato lui?

Ma il De Vico ha altre frecce al suo arco. Cioè, con una minuta sebbene incerta analisi del teatro goldoniano, vuol dimostrare l'esistenza dei pregi dagli altri negati: la bontà della psicologia, dell'osservazione dei caratteri, della satira per concludere che il Goldoni ha fatto, riguardo a ciò, tutto il possibile.

Se si dice « tutto il possibile », c'era qualcosa che non poteva fare. Per esempio, secondo l'A., la satira del popolo: « Non v'è dubbio che questa satira non poteva aver luogo se consideriamo le condizioni morali e civili di quella classe, la quale viveva ancora, in gran parte, nell'ignoranza e nell'acquiescenza ai vecchi ordinamenti sociali ». Tuttavia il Goldoni ha proprio fatto, come dicono i contadini, l'impossibile ed ha espresso nella sua commedia « le prave tendenze anche dell'anima popolare ». Seguono le citazioni ed i rilievi che omettiamo perché il De Vico si dibatte in un grave equivoco. Infatti bisogna intendersi: il Goldoni è, senza dubbio, osservatore finissimo e bonariamente satirico ma la sua indole di scrittore è determinata appunto da una sua pacifica concezione del mondo e della vita che permette quella osservazione e quella bonaria satira e rifugge da un interessamento più profondamente etico, sociale, nazionale. Le sue opere belle rispondono al suo carattere; quando ha voluto strafare è accaduto a lui, come accadrebbe a chiunque altro, di smarrirsi nel manierato e nel falso. Le testimonianze del « manierismo » goldoniano non possono mai, se non per gli ingenui, servire a indicare una maggiore complessità della sua mente e della sua anima, mostrandola attenta ad argomenti e problemi da cui, nella sincerità inconscia e quindi nella reale autentica creazione, ripugnava. E, del resto, nessun obbligo per il pittore delle lagune, di filosofare come il Molière. Il torto è, prima, dei critici, che pretendono un conguaglio di attitudini tra due artisti diversissimi e, perché veri artisti, non paragonabili tra loro; poi del De Vico che ha accettato il parallelo e ha messo all'attivo del Goldoni, insieme con quanto nessuno gli contesta, anche tutto ciò che forma la debolezza delle sue commedie, giudicandole col criterio retorico della « materia », degli « argomenti », dei « bisogni del tempo », ecc. Né mai gli è passato attraverso la mente il dubbio che la filosofia del Molière ha essa pure deficienze e sovrabbondanze: veduta meno logora dell'altra che ne fa un pozzo di speculazione e di logica.

Dal Goldoni al Leopardi è, per la cronologia, breve il passo. Né io voglio finire questa rassegna prima di aver tenuto parola, rapida parola, di due volumi che in vario modo lumeggiano la vessata questione del Leopardi dinanzi alla scienza e, ricollegandosi al famoso libro del Patrizi, lo correggono e lo completano. Uno si deve al dottor Balduino Bocci, ordinario di fisiologia nella R. Università di Siena: *Giacomo Leopardi* « rivendicazione » (Ancona, Puccini); l'altro al dottor Giuseppe Impallomeni di Paternò, provincia di Catania: *La psicosi di Giacomo Leopardi* (Catania, Giannotta ed.) e ambedue interessano, sebbene scritti da medici, le nostre lettere. Il Bocci, entusiasta del Leopardi, offre un'indagine minuta, scientifica e storica della malattia di lui e delle cagioni che la provocarono, studiandone l'emotività, i disturbi oculari, digestivi e nervosi, l'avvizzimento dei tessuti, la vecchiaia precoce, e il progressivo deterioramento del sistema nerveo spinale di contro al predominio assoluto del sistema nerveo cranciano; l'Impallomeni, con un'ammirevole documentazione desunta dalle opere e dalla bibliografia leopardiana, ce lo descrive nelle tre fasi di esaltamento di depressione d'indifferenza, nel giuoco triste e a volte tragico delle perpetue contraddizioni in cui martirizzò la sua vita. Il saggio dell'Impallomeni ha una vera importanza pei nostri studi; e per esso riesce efficacemente dimostrata la conclusione: doversi ricercare le metamorfosi dell'affettività del Leopardi non tanto nelle vicende della vita esteriore, quanto nella sua costituzione fisio-psichica. Simili contributi scientifici non pretendono sostituirsi alla critica storica né alla estetica, ma solo offrir documenti alla biografia ed alla psicologia del poeta. I nessi tra psicologia e creazione, tra l'uomo che soffre e il lirico che narra la sua sofferenza, ricevono lume da una parte e dall'altra, dal rilievo del medico e dal rilievo del critico, pur rimanendo protetti contro ogni definitiva ricerca dal segreto pel quale la natura alleò al corpo l'anima, infuse il pensiero e la parola nella carne e nelle ossa.

G. R.

Un avventuriero inglese benefico alla Toscana

R. DUDLEY DUCA DI NORTUMBRIA

Nel 1614 Lodovico e Ferdinando di Orazio Rucellai vendettero certe case situate nella parrocchia di San Pancrazio ad un nobil uomo inglese che le pagò 4000 scudi, le demolì e sul posto fece edificare un palazzo che ancora rimane e il cui disegno, quantunque senza prove, fu attribuito all'Ammannato. Sta tra via della Vigna Nuova e via della Spada: recentemente è stato rimodernato, così perdendo parte del suo carattere, specialmente in ciò che riguarda l'angolo smussato volto verso via Tornabuoni e che ricordava la prora di una nave. Codesto inglese era già in Italia sin dallo scorcio del 1606. Vi giunse dietro una serie di avventure drammatiche. Nato nel 1573, figlio legittimo del conte di Leicester, ministro e favorito di Elisabetta Tudor e di Douglassia Howard vedova del conte di Sheffield, il padre (il quale bramava tener clandestino il matrimonio per non recare dispiacere ad Elisabetta regina) tolse il figliuolo Roberto alla Sheffield e lo educò come conveniva ad un Dudley. Alla Università di Oxford sotto la data del 7 maggio 1588 è iscritto come *figlio di conte*. L'anno istesso (aveva 15 anni) figura col grado di colonnello nello Stato Maggiore di Leicester generalissimo delle forze di terra e di mare inglesi. Ma l'anno antecedente, al campo di Middelburgo in Olanda il generalissimo aveva vergato un testamento piuttosto strano. Qui bisogna notare che egli aveva impalmato poco prima una terza moglie (la prima fu Amy Robsart, protagonista del romanzo di Walter Scott intitolato *Il Castello di Kenilworth*). La seconda moglie era stata Douglassia Howard, e la terza fu Lettice Knollys, vedova di Walter Devereux conte di Essex.

Questa esercitò tale influenza sul marito da convincerlo a dichiarare bastardo (*base son*) il figlio della Douglassia, pur lasciandolo erede della contea di Warwick e della signoria di Kenilworth. Fa d'uopo risalire al nostro '400 per incontrare energie virili paragonabili a quelle che fiorirono nell'Inghilterra di Elisabetta. A 17 anni Roberto Dudley ha già partecipato alla guerra d'indipendenza dei Paesi Bassi; a 18 domanda in moglie Francesca Vavasour, ma Elisabetta vieta quel connubio; ed eccolo mettersi a navigare. Nipote di tre generalissimi di mare vittoriosi della Spagna, ha nelle vene la doppia passione del mare e della preda. Infatti fa costruire un'armatella per corseggiare. Anche a ciò Elisabetta appone il veto; ed egli, cui l'andare in corsa è tolto, si dà a ricercare nuove terre e rivela ai suoi concittadini la Guyana. Ne fu ricompensato col comando dell'avanguardia britannica all'aggressione di Cadice del 1597, aggressione che la sovrana affidò all'idoleggiato Roberto Devereux. L'amicizia tra il comandante in capo ed il comandante dell'avanguardia fu messa a prova nel 1601 quando, Roberto Devereux ribellatosi, Dudley lo seguì nell'avanzata su Londra con 1100 uomini armati. Il ricordo del vecchio Leicester nell'animo di Elisabetta salvò Roberto Dudley che venne rilasciato, poiché il carnefice ebbe mozzato il capo all'ultimo favorito della regina vergine. Il matrimonio, anzi due successivi matrimoni, ed una campagna marittima tra commerciale e piratica come usavano farne gl'inglesi cortigiani di Elisabetta, distrassero Roberto Dudley dal suo carezzato proposito che era rivendicare i legittimi natali. Attese che Elisabetta morisse per inoltrare procedimento giudiziario; ma ebbe di fronte la ostinazione del re Giacomo e, forse, quella del Parlamento. Frustrato nelle care speranze, Roberto mosse il passo decisivo che lo condusse in Toscana. Contemporaneamente rigettò ogni sottomissione all'Inghilterra ed alle leggi che la governavano, perché abiurò la confessione anglicana, e fingendo trovare adultera la moglie, ne divorziò e fuggì sul continente con Elisabetta Southwell, sua cugina, che sposò a Lione prima di chiedere a Cosimo II granduca di Toscana licenza di soggiornare nei costui Stati. Era allora trentacinquenne, aveva figura nobile e marziale e possedeva quarantamila scudi di entrata.

Perché mai Roberto Dudley si diresse in Toscana anziché altrove? Perché quivi, nel primo decennio del secolo XVII, sotto la Signoria medicea (così ingiustamente denigrata dagli epigoni letterari dei *Piagnoni*) dominavano, insieme al benessere materiale, tutte le condizioni favorevoli all'incremento della pubblica prosperità. Nell'Archivio mediceo rimane la lettera scritta in lingua francese con cui Roberto Dudley offre alla Toscana i propri servigi. Tralascio il brano in cui egli narra i suoi casi giuridici, ma non il brano in cui alteramente enumera i propri meriti che porrà a servigio di novello signore: « In primo luogo, senza contestare il valore di alcuno, egli (s'intende il Dudley) non è secondo a nessun capitano di mare oggi vivente in Inghilterra. La sua ammirevole esperienza dei fatti del mare non trova paragone. In secondo luogo ha studiato particolarmente le arti del mare sin dall'età in cui poté applicarvisi, e gli stromenti, in maggior parte da lui inventati ed all'uopo costruiti, già gli costano 7000 scudi. In terzo luogo ha pratica ed esperienza delle Indie che personalmente ha visitato, per cui conosce segreti e particolarità dei vari luoghi di colà. Inoltre ha comunicazione di avvisi giornalieri riguardanti quei paesi d'oltremare che la defunta regina Elisabetta e il proprio zio grande ammiraglio usavano partecipargli, tenendolo al corrente di ogni loro disegno e proposito. In quarto luogo è ammirevolmente versato nella costruzione di una nave di guerra il cui uso non è conosciuto oggi nella perfezione e nel segreto che la possono rendere invincibile. In quinto luogo proverà a V. Altezza con ragioni perentorie e sicure con quale facilissimo e poco dispendioso mezzo Essa potrà dominare ed in breve signoreggiare il mar di Levante, nonostante tutte le galere spagnuole, infedeli ed altre che volessero opporsi alle forze navali di V. Altezza Serenissima. Pretende egli stesso Dudley avere in proprio due o più navi per guerreggiare gli infedeli e trafficare in merci nelle varie regioni del mondo secondoché i casi suggeriranno. La reputazione dunque di questo signore, congiunta al suo sapere ed al suo merito, insieme alle glorie del casato donde proviene, attrarrà tutti i migliori marinari, piloti, cannonieri, soldati, e maestri d'ascia, nonché altri galantuomini, che d'ogni parte accorreranno per trovare impiego sotto la sua guida. Infine sarà un grande asilo e conforto a tutti i suoi connazionali che soffrono iniqua persecuzione per la loro fede e che in Toscana troveranno luogo di consolare e rinfrescare la propria miseria. La V. Altezza obbligherà grandemente tutta questa nazione inglese la quale andrà tutti i giorni esaltando il Suo nome ed impiegherà tutte le proprie forze per il servizio di V. Altezza e farà voti a Dio ogni giorno per la salute Sua e dei Suoi e per l'incremento della Sua grandezza ».

I Medici, non impunemente seme di commercianti e di capitani, mirarono a ridurre la propria signoria a podere modello. Per conseguenza l'offerta di Dudley fu accolta favorevolmente da Ferdinando e da Cosimo II.

Ma bisognava, come suol dirsi, pararsi le spalle ed ecco il 17 marzo del 1607 il Granduca scrivere al conte di Northampton, vincitore dell'Armada, zio di Dudley e ammiraglio d'Inghilterra, nei termini seguenti:

« Il conte di Warwick, come V. Signoria Illustrissima sa, è venuto a ripararsi in questi miei Stati per poter quietamente vivere secondo la religione che egli fino ad hora ha osservato; et io oltre alla notizia che havevo del merito et valor suo l'ho raccettato anche tanto più volentieri per sapere la parentela che egli ha con V. Signoria Illustrissima, et avere inteso da lui medesimo l'amore che Ella gli porta. Et avendo io in questo poco tempo veduto ancora, che egli mostra una devotissima volontà verso il suo Re, et di conservarsi Suo fedel vassallo et servitore, mi è parso di doverne far fede a V. Signoria Illustrissima con questa mia lettera, et pregarla, che sì come il detto Signore Conte tiene Lei in luogo di Padre, così Ella lo favorisca come figliuolo, mantenendolo nella buona grazia di S. Maestà, et ovviando principalmente che la Maestà Sua non porga orecchio alle calunnie che le potessero sinistramente essere impresse nell'animo dai nemici del sopradetto signore, il merito del quale sarà cagione che anch'io ne rimarrò molto tenuto a V. Signoria Illustrissima, et dal Signore Iddio ne desidero ogni prosperità ».

Gli Archivi non contengono risposta alla soprascritta lettera; ma un dispaccio del Lotti, Ministro mediceo a Londra, dichiara che il re non intendeva perdonare al profugo inglese, per il quale già nella pubblica opinione britannica si era coniato il celebre detto: « *Un inglese italianizzato è un demonio insatanassato* ». Ma d'altra parte dai primi anni del '500 in su la decadenza d'Italia nelle faccende di mare si era manifestata in tal modo, che Cosimo II giudicò conveniente accettare le offerte di tale che lo aiutasse a ringiovanire in Toscana le industrie che, un tempo, avevano resa florida la costiera di Liguria e i lidi del Mezzogiorno d'Italia.

Si può asserire in realtà che Roberto Dudley è stato il continuatore e forse il riformatore della costruzione del porto di Livorno iniziata dal Buontalenti. Cosimo II affidò infatti al marinaro inglese la direzione dei lavori portuari insieme alla costruzione di alcune navi di guerra. Il Molo Mediceo è opera di Dudley. Il celebre galeone *San Giovanni Battista* varato il 20 marzo 1608, che portava 64 grossi cannoni e fu il terrore dei turchi nel Tirreno, è stato disegnato da Roberto Dudley che iniziò con esso la riforma del naviglio mediterraneo, introducendo le linee di carena già praticate in Inghilterra. *L'Arcano del mare*, opera voluminosa del conte di Warwick, è ancora tutt'oggi un documento senza la conoscenza del quale non si può scrivere nulla di sensato in fatto di marina nel secolo XVII. *L'Arcano del mare* ha avuto parecchie edizioni tutte illustrate da disegni bellissimi. Ma oltre all'*Arcano*, Dudley ha composto il *Direttorio marittimo* rimasto manoscritto, e che l'autore intese per *libro di testo ad uso degli ufficiali della marina toscana*. Né egli fu esclusivamente un benefattore della Toscana in quanto contribuì a dotarla di una marina militare. Egli ridusse Livorno a porto di commercio internazionale. Il suo carteggio col Granduca e coi suoi Segretari di Stato prova che tentò di porre il principale porto toscano in rapporti diretti con l'America. I Medici, è bene ricordarselo, possedettero tre marine: una era quella di Stato, un'altra era la marina dell'Ordine Stefanesco la quale esercitava, al pari di quella Gioannita, la polizia del Mediterraneo contro i pirati barbereschi. Infine vi era una terza marina, commerciale, e di cui i Granduchi erano armatori. Si ha ricordo che nel settembre del 1608 salpò da Livorno, munita di istruzioni scritte da Roberto Dudley, ma per conto e rischio del Granduca, una nave capitanata dall'inglese Roberto Thornton. Veleggiò alla costa della Guyana e tornò nel giugno del 1609, recando seco di colà merci ed anche taluni indigeni, parecchi dei quali, portati in Firenze, vi morirono di vaiuolo. Uno solo scampò e visse sino a tarda vecchiaia al servigio particolare del cardinale Gian Carlo De Medici, principale contributore delle ricchezze contenute nella Galleria degli Uffizi. Ad illustrare l'opera di Dudley è notevole un passo di una sua lettera che cito integralmente: « Con mediocre spesa, Livorno è stato ridotto, non solo a chiave commerciale della Toscana, ma dell'Italia, per cagione degli *otto milioni di scudi*, valore delle mercanzie che annualmente vi approdano ».

Nell'*Arcano del mare* l'autore, oltre al titolo di conte di Warwick, si dà anche quello di duca di Nortumbria. Ebbe diritto di fregiarsene? Sì, perché egli lo ottenne dal Sacro Romano Impero in ricompensa di certi servigi che rese alla causa cattolica allora in fiera battaglia contro i principi protestanti di Alemagna. Durante tutta l'assai lunga vita l'avventuriero inglese si dolse dell'ingiustizia dei giurisperiti del suo paese. Attribuendo, non so con quanta ragione, al regime parlamentare la umiliazione di cui era stato fatto segno, fu nemico acerrimo di codesto regime. Tra le sue opere minori vi è un documento interessantissimo intitolato « How to bridle the exhorbitances of Parliament, by Robert Dudley Earl of Warwick ».

È un invito ragionato al re d'Inghilterra di assicurarsi maggiore possanza col mettere da parte la Camera dei Comuni e col fondare la propria autorità sopra numerose ed agguerrite milizie stanziali.

I discendenti italiani del duca di Nortumbria non fecero mai ritorno nella loro patria di origine, le figlie accasandosi tutte in nobili famiglie italiane. La discendenza inglese, cioè i cinque figliuoli di Dudley avuti da lady Alice Leigh da lui abbandonata per la Southwell, rimasero sempre in Inghilterra ove ereditarono il patrimonio immobiliare di lui. Quell'abbandono forse non fu estraneo al detto più addietro citato: *Un inglese italianizzato....* con quel che segue.

Jack la Bolina.

DUE FILOSOFI NEO-SENATORI

Due altri filosofi entrano nel Senato italiano, l'uno per portarvi ormai soltanto l'autorità del nome onde s'onora e s'illustra la sua cadente vecchiaia, l'altro, nonostante l'età avanzata, ancor vigoroso abbastanza di corpo e di mente per dare, come dev'essere augurio di tutti, la sua personale illuminata collaborazione all'attività legislativa di Palazzo Madama. E bisogna dire che, nell'impressione suscitata in noi dalla duplice nomina, i sessantanove anni di Filippo Masci riscattano gli ottantasei di Roberto Ardigò: altrimenti il laticlavio concesso così tardivamente a quest'ultimo potrebbe fare ironicamente pensare che, se altri compianti maestri del pensiero filosofico italiano degli ultimi tempi rimasero senza questa suprema consacrazione d'onore (inutile al filosofo, ma non inutile al pubblico prestigio dei valori intellettuali e alla vita politica dello Stato), ciò fu perché essi ebbero il torto di morire senza essersi avvicinati abbastanza alla novantina.

Per quanto riguarda l'Ardigò, non si può veramente vincere l'impressione che l'onore concesso a lui sia un onore postumo concesso al positivismo italiano. Il che non toglie nulla al merito personale dell'uomo. Il positivismo è in ribasso fra noi, come in tutto il mondo del pensiero contemporaneo, né del resto esso ha mai avuto un vero e specifico significato filosofico, per la semplice ragione che il maggior numero dei problemi filosofici fondamentali perdevano in esso e con esso il loro vero significato. Ancora una volta noi vediamo compiersi lo stesso processo ineluttabile, cioè l'abbandono di quelle tendenze di pensiero di cui il positivismo vuol essere la superiore espressione, in tutti i momenti di maggiore slancio e di maggiore fecondità e vigore di speculazione filosofica. Ché la filosofia è, in ultima analisi, metafisica e non è stata né sarà mai puro riconoscimento e sistemazione, sia pure critica, di fatti.

Di ciò non v'è ormai nessuno, o quasi, che non sia convinto. Ma non perciò son privi d'importanza, soprattutto storica, il positivismo in genere e l'opera dell'Ardigò in ispecie. Possiamo dire che il positivismo ha esercitato, sul pensiero italiano, un'azione analoga e parallela a quella esercitata dal cosiddetto indirizzo storico nel campo della cultura filologica, letteraria, artistica (storicista, a modo suo, è stato in gran parte il positivismo, come positivistico fu in sostanza l'ideale di cultura nei rappresentanti esclusivi del metodo storico). E come quest'ultimo fu, nonostante tutto, in un periodo di non piena maturità spirituale, una scuola di sincerità e di serietà, un bagno salutare d'*oggettività* e di disinteresse, un esercizio continuo d'amore umile e devoto alla verità scientificamente accertabile, una forza, dunque, disciplinatrice e mortificatrice del facile retoricume, della boria sintetizzatrice a vuoto e dell'arbitrio estetico; così il positivismo fu, nei suoi risultati, una non inutile reazione alle nebulose astrattezze e agli apriorismi formali d'una filosofia inebbriata della sua purità e della sua indipendenza, che, dopo aver tentato invano di ricavare e di costruir da sé stessa la realtà effettiva delle cose, l'esperienza, si era illusa di poterne fare a meno, prescindendo dal sapere scientifico o disprezzandolo affatto. In tal senso — è dovere d'imparzialità il riconoscerlo, anche per chi è ben lungi dalla *forma mentis* positivistica — in tal senso il positivismo ha avuto il merito di costringere il pensiero filosofico a un più onesto rispetto dei fatti e ad un beninteso e fecondo connubio colla scienza, temperandone le audacie inconcludenti e caduche e modificandone in parte, anche i metodi.

Se questo è merito del positivismo, questo è merito, soprattutto, di Roberto Ardigò, nel quale il positivismo italiano ha trovato la sua più energica e più organica espressione, la visione chiara di sé stesso e la forma più genuina e più rispettabile, ben diversa da quell'altra, rappresentata dall'antropologismo e dal sociologismo alla Lombroso di cui si nutrì in Italia tutta una generazione di medici e d'avvocati. S'aggiunga che tutta la vasta produzione dell'Ardigò è frutto d'una evoluzione spirituale, perfettamente sincera, e per sé stessa significativa dei tempi, dall'ortodossia cattolica, suggellata dal ministero stesso del sacerdozio, verso una concezione assolutamente opposta della realtà; che essa procede da un vero bisogno personale e da un personale sforzo di risolvere a sé stesso in un certo modo i problemi filosofici e che, infine, il positivismo italiano, se pur meno notevole, per importanza intrinseca e per rapporti di filiazione e per influssi esercitati, ha però assunto, grazie all'Ardigò, una sua certa fisonomia originale e indipendente rispetto a quello inglese e francese. Ed è certo mirabile l'attività di quest'uomo che, con onesta coerenza e con organica continuità, ha potuto, dagli studi giovanili sul Pomponazzi e sul rinascimento filosofico agli articoli pubblicati fino in questi ultimi tempi nella *Rivista di filosofia e scienze affini* del Marchesini e nella *Rivista di filosofia* succeduta a quella e alla Rivista del Cantoni, tracciare quasi tutto un sistema di filosofia, una cosmologia, una psicologia, una gnoseologia, una morale, una sociologia, una pedagogia. Certo, la sua psicologia è infetta di troppo fisiologismo; la sua gnoseologia come in genere la sua filosofia, non riesce, traverso la nozione del *fatto*, a celare l'ingenuo realismo materialistico che il positivismo si propone e s'illude di superare; la sua morale, colle *idealità sociali* sostituite a ogni elemento assoluto o imperativo, è il riconoscimento d'un *fatto*, colto nel momento dinamico della sua formazione, non è l'affermazione d'un'attività legislatrice che giudica dei fatti e delle idealità sociali; la sua dottrina del processo delle formazioni naturali, nonostante il concetto che fa consister queste ultime in tante sfere di realtà relativamente autonome sovrapponentisi e irriducibili qualitativamente l'una all'altra — concetto che richiama quello del Comte — non cessa perciò di lasciare senza significato tutto quanto il processo evolutivo escludendone la finalità, l'intrinseca unità razionale, cioè lo *spirito*, e meccanicizzandolo. E si potrebbe continuare, se lo consentisse la natura occasionale di queste note affrettate. Ma non perciò si potrà negare che il positivismo italiano ha dato con Roberto Ardigò tutto quello che poteva dare (i suoi discepoli o l'hanno ripetuto o illustrato, alcuni con ingegno e con consapevolezza, altri ne hanno tentato la contaminazione con le tendenze idealistiche della nuova generazione) e che nelle sue pagine senza orpelli rispondenti alla probità della vita e alla fermezza e alla modestia del carattere — le più salienti può leggere ora ognuno raccolte in grosso volume con sapienza grande dal Troilo — si riassume un aspetto della vita filosofica italiana dell'ultimo cinquantennio.

Tempra diversa è Filippo Masci. Egli è soprattutto spirito fornito di vasta e profonda cultura filosofica (una qualità, tra parentesi, che ha fatto sempre difetto all'Ardigò, come del resto facea difetto allo Spencer) e d'acume critico veramente superiore. Nessuno forse più destro e sicuro di lui nel cogliere i punti deboli d'una dottrina e nel lanciarle contro con sobrietà incisiva, brevi, aguzzi, rapidi, i dardi della sua critica. I suoi scritti hanno sempre questo gran pregio che, non divagando mai, raccolgono, nella discussione d'ogni dottrina, tutte le obiezioni, tutte le difficoltà, tutte le lacune, e ciò con così adamantina chiarezza, con così sicura penetrazione, con tanta precisione, con così abile trapasso dall'una all'altra faccia del problema, talora anche con fraseggiare così colorito, nonostante la scientifica esattezza, che si ha la gradevole impressione d'aver dinanzi, in poche parole o in poche pagine, tutto quello che è stato pensato o che si potrebbe pensare contro una determinata dottrina. Se si volesse fare una classificazione d'ingegni, il suo andrebbe prevalentemente fra quelli che si possono dire dei *condensatori*. Appunto perciò i suoi tre volumi di *Psicologia*, di *Logica*, e d'*Etica* che vorrebbero essere dei manuali scolastici, ma sono in realtà molto di più, rappresentano in complesso quanto di meglio vi sia in Italia nel loro genere, perché nulla vi manca d'essenziale e vi è raggiunto felicemente lo sforzo della massima densità di contenuto colla massima limpidità d'esposizione e di critica e colla massima sobrietà di svolgimento.

Ma le qualità che abbiam dette sono sorrette, nel Masci, da uno spirito filosofico vigoroso. Già, non si riesce manipolatori critici delle dottrine altrui se non si hanno delle idee, insieme colla virtù d'elaborarle. Il Masci non ha mai scritto un sistema di filosofia e nemmeno un'opera sistematica. La sua opera unica d'insieme è forse quella intitolata *Coscienza, Volontà, Libertà*. Egli è sempre stato, del resto, un criticista, uno dei più autorevoli, anzi, e dei più sagaci rappresentanti, insieme col Tocco e col Cantoni, del kantismo in Italia, quando il kantismo era appunto fra noi, nel campo speculativo, cioè a un piano più su del positivismo materialeggiante, la filosofia prevalente. E alcuni dei suoi saggi migliori — come quello di molti anni addietro sulle *categorie*, ch'egli sosteneva doversi interpretare come funzioni — sono infatti dedicati all'interpretazione e all'illustrazione delle dottrine kantiane. Ma del kantismo il Masci non si è limitato ad essere l'espositore o l'esegeta, bensì l'ha fecondato cogli studi più recenti di psicologia, d'etica, di sociologia, di gnoseologia, coi risultati della scienza contemporanea e con le più recenti manifestazioni del pensiero filosofico, e ne ha fatto un abito mentale personale e indipendente di ricerca e di considerazione dei più diversi problemi. Che tutte le difficoltà intrinseche del kantismo egli riesca a superare, ch'egli anzi riesca a non aggravarle con tentate conciliazioni o interpretazioni, non si potrebbe dire; e non è il

caso di spiegar qui. Riman sempre, quella del Masci, una delle menti più forti, più chiare, più logiche, più veramente *filosofiche*, che vanti il pensiero italiano odierno. Queste qualità, insieme colla vasta conoscenza ch'egli ha dei vari indirizzi filosofici, gli han consentito di dedicare, nell'Accademia Reale di Scienze morali e politiche, della quale è attivissimo segretario, e ora in quella dei Lincei, innumerevoli memorie ad argomenti diversissimi, dal concetto di spazio e di tempo al pragmatismo, dall'indeterminismo francese alla filosofia della religione, dal pensiero del Teichmüller alla filosofia della storia, dal problema della scuola media al pensiero di Giuseppe Mazzini ecc. ecc. È dunque anche lui, oltre a tutto, un'energia di lavoro inesauribile; al che si aggiunge che è uomo dalla coscienza diritta e dalla vita impeccabile.

È fortuna per la patria che il massimo consesso legislativo accolga esempi di puro carattere e di virtù operosa, nella scienza e nella vita, come Roberto Ardigò e Filippo Masci.

Giovanni Calò.

MARGINALIA

★ **Il carattere di Diderot.** — Camille Flammarion schizza nella *Revue* un rapido e vivo profilo di Diderot, del quale si celebra in questi giorni il secondo centenario. Il lavoro intellettuale, egli dice, era la vita e la felicità del filosofo. Egli lavorava dieci ore al giorno, molto spesso per rendere un servigio a scrittori meno dotati e più bisognosi di lui. Si era tanto abituati alla sua compiacenza che gli andavano a chiedere aiuto per ogni specie di soggetti. Diderot scrisse un po' di tutto. Scrisse anche dei sermoni. Tradusse un dizionario di medicina per far piacere a due poveri diavoli, dando loro due terzi del compenso della traduzione. Faceva piani di commedie a coloro che glie li domandavano, epistole dedicatorie per i musicisti, prefazioni, discorsi. Un tale andò un giorno a pregarlo di redigere un avviso al pubblico per una pomata che faceva crescere i capelli. Il filosofo scoppiò a ridere; ma scrisse l'avviso. « I tre quarti della sua vita — ha lasciato detto sua figlia — sono stati impiegati a soccorrere quelli che avevano bisogno della sua borsa, del suo ingegno o delle sue raccomandazioni. Tutti i suoi gusti erano semplici; senza lusso, senza debiti, senza intrighi, senza ambizioni, egli era persuaso che il più gran bene che si possa fare agli uomini è di estendere le loro conoscenze, e che le proprie appartengono a tutti ». Una mattina — racconta sempre la figlia — giunge un giovanotto con un manoscritto e prega Diderot di leggerlo e di mettervi le sue note marginali. Era semplicemente una satira di Diderot stesso e delle opere sue. Quando il giovane ritornò, il filosofo gli disse: — Signore, non vi conosco, non vi ho mai potuto fare cosa sgradita. Potreste dirmi il motivo che vi ha determinato a farmi leggere una satira per la prima volta in vita mia? Io getto ordinariamente questo genere d'opere nel cestino. — Non ho pane — rispose il giovane. — Ho sperato che voi mi deste qualche scudo per non stamparla. — Voi non sarete il primo scrittore di cui si paga il silenzio volentieri — replicò Diderot — ma potete trarre un miglior frutto dal vostro lavoro. Il fratello del duca d'Orléans è ritirato a Sainte-Geneviève; è devoto e mi odia. Dedicategli la vostra satira, fatela rilegare con la sua arma, poi portategli quest'opera una bella mattina e ve ne troverete bene. — Ma io non conosco questo principe e l'epistola dedicatoria m'imbarazza. — Sedetevi; ve la farò io!... — E Diderot scrisse l'epistola, la consegnò al giovane, il quale la copiò, la portò al principe, ne ebbe in dono venticinque luigi e tornò a ringraziare il suo benefattore. Diderot gli consigliò con dolcezza di scegliere per l'avvenire un genere di lavoro meno avvilente.... Diderot non teneva molto al danaro. Ciò che riceveva come compenso delle sue opere lo regalava. Morì povero perché i suoi librai lo sfruttarono spesso e volentieri. L'*Enciclopedia* fece fare più di due milioni agli editori, ma diede a Diderot solo mille franchi di rendita....

★ **Le edizioni a buon mercato e la cultura.** — Le collezioni di libri a buon mercato fioriscono ormai straordinariamente in tutti i paesi civili. Ma questo grande affluire di libri a prezzi minimi costituisce e significa un progresso della cultura? Non bisogna nutrir molte illusioni — risponde l'*Academy*. — L'invasione dei libri a buon mercato non ha prodotto e non produce effetti sensibili sulle classi medie alle quali specialmente si rivolgono queste edizioni. Che le eccellenti ristampe così poco costose e dovunque moltiplicate trovino degli acquirenti questo è fuor di dubbio. In caso contrario il loro numero sarebbe da tempo diminuito o sarebbe cessato addirittura. Il problema è però questo: sapere se i buoni autori a buon mercato sono acquistati per essere letti o soltanto per essere collezionati e costituire gli elementi di una specie di biblioteca e diffondere quell'apparenza, quella lustra d'intellettualità che i peggiori filistei vogliono oggi mostrare in casa loro. Vi è certo una minoranza che trae un gran profitto dalla facilità di ottener libri e che utilizza veramente i grandi scrittori che prima le erano inaccessibili. Ma questa eccellente minoranza è tuttora molto piccola. Pel resto, si può affermare dopo molta esperienza che la gran massa popolare non legge quasi altro che giornali quotidiani o ebdomadari, o romanzucci a pochi soldi, o le piccole riviste economiche. La qualità delle letture non la troviamo migliorata se dalle classi veramente popolari passiamo a quelle un po' più elevate. Il romanzuccio sarà sostituito da un romanzo un po' meno cattivo: ecco tutto. Questo è perfettamente evidente. Il popolo legge la grande letteratura nella stessa proporzione del tempo in cui una buona biblioteca di grandi autori era un lusso da ricchi e in cui si ignoravano le biblioteche pubbliche e le ristampe a pochi centesimi. La maggior parte delle edizioni a buon mercato, benché d'una stampa ammirevolmente chiara e di piccolo formato tascabile, non si vedon nelle mani del pubblico, che, in Inghilterra, è abituato a leggere negli omnibus, nei trams, in ferrovia. Questi libri non sono letti nemmeno in famiglia, nella quiete domestica, come potrebbe supporsi. Basta fare una piccola inchiesta per convincersene. D'altra parte la stessa convinzione si può acquistare osservando quali sono i giornali ed i libri letti di più nei gabinetti di lettura.... Il diluvio delle edizioni a buon mercato non corrisponderebbe dunque ad alcun aumento di cultura, ma solo alla vanità del pubblico e allo spirito commerciale degli editori. Questo giudizio ci sembra un po' troppo pessimista; ma ha certo il suo fondo di vero.

★ **La Francia e il patrimonio artistico di Rodi.** — Un corrispondente da Rodi informa il *Corriere d'Italia* che il governo francese sta per venire in possesso dell'*Albergo della lingua di Francia* a Rodi, cioè della casa che fu dimora dei priori di Francia appartenenti all'Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme e gli scudi di alcuni dei quali si vedono ancora impressi sulla deliziosa facciata. L'*Albergo della lingua di Francia* è stato detto « il monumento più bello e più interessante di Rodi » e nell'elenco ufficiale degli edifici monumentali a Rodi compilato a cura del nostro Ministero dell'Istruzione Pubblica subito dopo la nostra occupazione da una missione composta dal Gerola, dal Pace, dal Biondi esso è definito « una costruzione gotica della fine del secolo XV ». Ora il 22 luglio 1912 un certo signor Siskamanos d'origine greca, ma di nazionalità francese, fece riconoscere dalle nostre autorità la compera che egli aveva fatto da una turca per undici mila lire di una casa, descritta come una catapecchia, che era precisamente l'*Albergo di Francia*. Lo stesso giorno, lo stesso signore comprò un'altra casa adiacente e quattro giorni dopo, sempre per somma irrisoria, ne comprò una attigua. Questo avveniva il 25 luglio. Il 30 luglio il governatore di Rodi emanava il decreto da parecchi giorni in elaborazione che proibiva la vendita o l'alterazione di cose d'arte senza speciale autorizzazione. Qualche tempo dopo il Siskamanos si presentò alle nostre autorità dichiarando che gli acquisti da lui fatti erano stati fatti in nome e per conto dell'Ambasciatore di Francia a Costantinopoli Bompard e gli immobili furono volturati quel giorno stesso, 9 ottobre, a S. E. Bompard. Così il Bompard figura come l'assoluto proprietario d'uno dei più bei monumenti di Rodi. Successivamente furono iniziati a cura del consolato francese e sotto la direzione di un pittore francese dei lavori di restauro sapienti e diligenti che hanno restituito all'importante monumento tutto il suo pregio artistico. Ora il Bompard sta per cedere in dono alla Repubblica francese il palazzo. Manca ancora qualche formalità alla conclusione dell'atto non sapendosi se esso deve intestarsi al Poincaré, al Barthou, o ad altri. Il *Corriere d'Italia* trova illegale questa compera perché in contrasto col nostro decreto e lamenta che la Francia abbia potuto acquistare un monumento a Rodi quando neppure l'Italia ha ancora acquistato nulla, né la bella casa dell'*Antico ammiragliato italiano*, né la casa dell'*Albergo d'Italia* attigua a quello di Francia. Il giornale vorrebbe almeno si sospendesse la cessione della casa alla Repubblica francese per chiarir meglio la cosa. A noi la cosa pare abbastanza chiara. Si può dare effetto retroattivo al nostro decreto? Evidentemente no. Ma se la traslazione al nome dell'ambasciatore di Francia avvenuta nell'ottobre potesse considerarsi come una vera e propria vendita, questa sì dovrebbe essere ritenuta illegale. Certo non si può parlare — come fa il *Corriere d'Italia* — di attentato francese al patrimonio artistico di Rodi. Bensì possiamo deplorare che ancora una volta la sveltezza diplomatica francese si sia dimostrata più.... svelta di quella italiana.

★ **L'assedio di Pamplona.** — Pamplona, la capitale della Navarra, ha sempre vissuto ore guerresche e sostenuto assedi vigorosi. L'ultimo fu quello del 1813 quando le truppe napoleoniche vi sostennero l'assalto degli alleati inglesi, portoghesi e spagnuoli con un eroismo degno pienamente di essere oggi ricordato. Il re Giuseppe, il 23 giugno, avendo tutto abbandonato all'annunzio d'una sconfitta, s'era avviato lungi dalla città, verso Roncisvalle, ciò che non era di buon augurio pel fratello di Napoleone che forse in quei giorni non aveva tempo di pensare ad Orlando nipote di Carlomagno. Il 25 giugno — come ricorda la *Revue Hébdomadaire* — il generale Cassan restò solo, senza aiuti, a difendere la città dagli investitori. La difesa fu memorabile quanto fu lungo l'assedio. A poco a poco Pamplona si riempì di morti e di feriti e si vuotò di viveri. Fu la fame. Da lungi, abilmente diffuse, giungevano le notizie delle fatali disfatte napoleoniche. L'Imperatore era vinto; ma il generale Cassan non voleva crederlo, non voleva cedere. Il generale aveva troppo amore pel suo sovrano. Anche durante il terror dell'assedio non mancò di festeggiarlo nel giorno del suo onomastico. Il 15 agosto fece tirar centocinquanta colpi sulle batterie del nemico per dare il segno della festa. Una messa in musica, un *Te Deum* sono officiati nella Cattedrale, la guarnigione in alta tenuta sfila in parata gridando: « Viva l'Imperatore! ». La sera il generale riunisce anche a banchetto, dopo aver fatto la visita agli ospedali, le principali autorità militari e cittadine e pronunzia un brindisi in onore di Sua Maestà e della famiglia imperiale. Questo brindisi è annunziato al nemico con vari altri colpi di cannone. A questo banchetto si mangiò per l'ultima volta carne di bue; all'indomani la guarnigione era ridotta alla carne di cavallo e di topo. Non sempre le diversioni quasi allegre dei banchetti. La situazione era disperata e le giornate passavano monotone e tragiche. Il generale Cassan pensa all'ultimo strattagemma. Prepara tutto in modo da far credere che egli, lungi dal volersi arrendere, stia per far saltare in aria la città con tutti gli abitanti. Il nemico informatissimo, lo manda a supplicare di desistere « in nome dell'umanità » da un tal massacro. Cassan non può porre in esecuzione il suo perdu progetto per mancanza di munizioni. Un brutto giorno è costretto a cedere. Il 1° novembre 1813, alle ore due, la guarnigione esce da Pamplona con gli onori della guerra, depone ai piedi dei bastioni le armi e le bandiere, mentre gli ufficiali conservano la spada. Lividi, laceri, bruciati, i francesi abbandonano la città così a lungo difesa. Il generale Cassan aveva trascorso la notte a scrivere il suo rapporto con meticolosa freddezza, con netta precisione, ricordando i meriti d'ogni soldato, accludendo documenti e piani. Egli non ricevé alcuna ricompensa.

★ **L'eugenica ed il genio.** — Nella *Contemporary Review* Havelock Ellis racconta che, senza aver alcuna conoscenza delle dottrine eugeniche, egli intraprese alcuni anni or sono un'inchiesta sui caratteri biologici degli inglesi di genio. Egli raccolse un migliaio d'uomini e di donne che rappresentavano le glorie dell'Inghilterra e cercò fra essi qual'era la proporzione di coloro che discendevano da parenti insani o di mentalità inferiore. Maudsley afferma che quasi tutti gli uomini grandi hanno avuto genitori e parenti pazzi o nevropatici e che si può giungere ad una cifra del venticinque per cento di dementi tra i consanguinei dei personaggi illustri dell'Inghilterra. Havelock Hellis dice che è difficile definire la demenza e scoprirla nelle biografie perché essa può anche apparire solo in un'età avanzata. Questo fu il caso della madre di Bacone, o del padre di Carlo Lamb, o della madre di Turner. Viceversa in alcuni casi la condizione mentale era così precaria che confinava colla follia. Quasi folli furono il padre di Gray e le madri di Arturo Young e di Andrea Bell. Tuttavia la proporzione dei parenti folli può stabilirsi in un venti per cento.... Alcuni uomini di genio furono pazzi addirittura come Swift e l'arcivescovo Marsh. Esiste una eredità morbida e convergente. Lamb, figlio di genitori di deboli facoltà mentali, aveva una sorella soggetta a crisi di delirio ed egli stesso in gioventù soffrì di disturbi cerebrali. Per uscire dagli esempi inglesi, è da ricordarsi la parentela del Tasso. Egli fu pazzo e suo padre Bernardo ebbe una tendenza al misticismo eccessivo, mentre sua madre, Porzia, donna veramente superiore, usciva da una famiglia di persone viziose e crudeli. Talvolta anche genitori perfettamente sani danno figli di mente guasta. Prendiamo Gian Giacomo Rousseau. Aveva ambo i genitori sanissimi, eppure egli non fu certo sano di mente; tutt'altro: ebbe accessi di delirio fortissimi. Ormai gli alienisti convengono nel formulare lunghe liste di grandi uomini che furono degli epilettici, dei deliranti. Maometto, Napoleone, Molière, Haendel, Paganini, Mozart, Schiller, Richelieu, Newton, Flaubert, ecco la lista formulata da un neurologo americano. Uno psichiatra ha affermato recentemente che la storia del mondo è stata fatta e diretta da uomini anormali ed ha citato a caso Alessandro, Giulio Cesare, S. Paolo, Lutero, Federigo il Grande.... Ora qual'è, secondo l'Havelock Ellis, la conclusione di tutto questo? Che gli eugenisti, volendo ad ogni costo togliere dal mondo e guarire gli elementi non perfettamente sani, che essi credono nocivi, tendono, senza saperlo e senza rifletterci, a diminuire le forti e straordinarie individualità. Bisognerebbe quindi combattere l'eugenica, per favorire il genio....

★ **La vita e gli studi di Rudolf Eucken.** — Uno dei filosofi più interessanti e più influenti del nostro tempo è Rudolf Eucken, il vecchio filosofo di Jena. Molte notizie sulla sua vita ed i suoi studi possono trovarsi in un profilo biografico che di lui ha tracciato il dottor Meyrick Booth per servire d'introduzione popolare alle sue opere. L'Eucken nacque ad Aurich, una piccola cittadina tedesca, il 5 gennaio 1846 e suo padre morì quand'egli era ancora ragazzo. La madre, una donna di virtù e di doti eccezionali, prese cura di lui e lo mandò in una importante scuola della sua città nativa dove egli fu ben presto influenzato da Wilhelm Reuter, un pensatore religioso che era stato scolaro del filosofo Krause. L'Eucken stesso ha detto del Reuter che egli era « un uomo di tanta forza di convinzioni personali che faceva un'impressione incancellabile su ogni spirito che venisse a contatto col suo ». Ancor giovane, l'Eucken subì l'influenza religiosa e filosofica del Reuter e cominciò ad interessarsi ai più alti problemi dello spirito. Partitosi dalla sua città natale, eccolo intanto studente all'Università di Gottinga dove si dedicò specialmente alla [illegible] classica ed alla storia antica, [illegible] trascurando di andare ad ascoltare le letture filosofiche del Lotze, benché sentisse di non essere molto d'accordo con lui. Prima di prender la sua laurea a Gottinga, si recò a studiare per un certo tempo a Berlino e qui conobbe il Trendelenburg, allora molto in voga nel mondo filosofico. Al famoso aristotelico l'Eucken deve molto del suo interesse pel pensiero greco e della sua spiccata determinazione di conservare la filosofia a contatto con la storia e con i problemi sociali e morali. Dopo esser stato per cinque anni insegnante nella Scuola Superiore, l'Eucken fu nominato nel 1871 professore all'Università di Basilea, ma tre anni più tardi egli ricevette la nomina a Jena e dal 1874 fino ad oggi egli è rimasto nella storica cittadina a malgrado delle molte sollecitazioni che gli sono state fatte perché andasse ad occupare cattedre in Università più importanti. Del resto si sa che Jena tiene nella storia e nel pensiero della Germania un posto ben cospicuo ed è connessa con i nomi di Goethe, Schiller, Fichte, Hegel, Schelling. A Jena l'Eucken ha scritto tutte le sue opere più importanti ed ha sviluppato la sua personalità, la quale è notevole anche perché egli è uomo non solo di pensiero, ma anche d'azione e sa unire ad una grande penetrazione intellettuale una grande sensibilità. L'Eucken non è un pedante come ci immaginiamo un professore tedesco: è vivo e vivace. Nonostante i molti anni di studio, nonostante la nivea bianchezza dei suoi capelli, il filosofo di Jena è ancora giovane di spirito e la sua gioventù si manifesta in due sue doti essenziali: l'entusiasmo e l'ottimismo.

★ **Il processo della madre di Keplero.** — Negli archivi della piccola città sveva di Gugliagen è stato ritrovato recentemente — narra il *Temps* — un documento curiosissimo. Si tratta dell'incartamento d'un processo intentato a Caterina Keplero, la madre dell'illustre astronomo che pel primo diede una teoria del pianeta Marte ed enunciò le grandi leggi astronomiche dalle quali Newton seppe trarre il famoso principio dell'attrazione universale. Di qual delitto era dunque accusata questa madre d'un figlio tanto scienziato e tanto illustre? Nientemeno che di stregoneria. Caterina Keplero si dedicava alla confezione e alla vendita di medicine; ma poiché sembra avesse la lingua lunga ed acerba e non temesse le chiacchiere ed i pettegolezzi, riuscì a farsi una quantità di nemici. Questi aspettarono la buona occasione e lanciarono la voce che ella con quelle sue medicine praticasse la stregoneria. Caterina passò ben presto per una fattucchiera processabile e infatti il tribunale penale di Lemberg nel 1620 la fece arrestare ed istruì senza ritardo un processo contro di lei. I giudici però mostrarono una tale parzialità nell'affare che il processo fu tolto loro di mano e portato dinanzi la municipalità di Gugliagen. La nuova istruttoria durò parecchi mesi e il 4 settembre la corte dichiarò che per giungere alla manifestazione della verità era necessario ricorrere agli uffici del « maestro Jacobus » il torturatore. In questo tempo Keplero viveva a Linz. Egli ritornò presso la madre e ottenne non solo che la tortura fosse sospesa, ma che la prigioniera fosse tolta dalla sua cella e trasportata nell'appartamento del carceriere. La disgraziata donna infatti non avrebbe più potuto sopportare quel genere di prigionia. Aveva settantatre anni di età. Però fu costretta a sopportare ancora le catene ed a rimanere sotto la continua ed implacabile sorveglianza di due uomini, i quali, oltre tutto, dovevano esser pagati e mantenuti da lei. Frattanto le carte del processo venivano trasmesse alla Facoltà di diritto di Tubinga e questa con una sentenza in data del 10 settembre 1621 giudicò che, a motivo dell'età avanzata dell'accusata e per l'insufficienza delle prove, era meglio non farle soffrire la tortura. La povera Caterina doveva però soffrire la pena della « spiegazione ». La vecchia fu perciò condotta nella camera di mastro Jacobus, dove il torturatore le spiegò l'uso e l'importanza di tutti gli strumenti di tortura e le descrisse le sofferenze prodotte dai vari supplizi. Invitata a fare qualche confessione, la madre di Keplero protestò ancora una volta la sua innocenza. L'ordine di liberazione giunse alcuni giorni più tardi, ma la prigioniera fu ancora trattenuta sino al 4 novembre, giorno in cui suo figlio poté pagare i quattrocento fiorini richiesti per le spese del processo. Era una somma enorme per l'astronomo, che soffrì quasi la miseria per tutta la vita.

★ **La poesia degli armeni.** — La poesia armena — scrive il poeta armeno Archag Tchobanian in un opuscolo: *Il popolo armeno, il suo passato, la sua cultura, il suo avvenire* — offre nella sua forma — e ce ne siamo già occupati in un articolo sul Tchobanian stesso — alcune delle caratteristiche proprie a tutto l'Oriente. Essa è nata sotto il cielo dell'Asia antica ed è impregnata di voluttuose fantasticherie, di lunghe e dolci malinconie, inspirate dai meravigliosi chiari di luna, dalle prodigiose aurore, dai grandiosi tramonti, dalle notti immense brucianti di stelle.... Ma, a traverso questa impronta orientale — eccesso d'immagini, sovrabbondanza verbale, disordine, spontaneità, violenza e freschezza, lunghezze eccessive e suprema concisione — attraverso questi caratteri generali dell'estetica d'Oriente, si sente nella poesia armena, come in tutta l'arte armena, una affinità intima, una parentela profonda con l'arte d'Occidente. V'è relativamente più sobrietà, più chiarezza, più purità nell'arte armena che nell'arte complessa e sensuale della maggior parte dei popoli, specialmente mussulmani, dell'Oriente. Gli armeni mancano quasi intieramente di quelle dottrine fataliste che formano il fondo della mentalità mussulmana. Essi hanno una fede istintiva nell'energia individuale dell'uomo ed in ciò che essa può per lottare contro il giogo del destino. Benché le sventure li abbiano spesso e duramente colpiti, essi han sempre conservato ciò che è l'essenza della vita: la speranza, la speranza in un avvenire migliore, in un domani di giustizia. « Molto bene e molto male attraversano l'esistenza dell'uomo », dice un poeta armeno. Ed un altro: « Bisogna resistere al male finché arrivi il giorno del bene ». Ed un altro ancora: « Colui che piega sotto il dolore muore prima del suo giorno ». Questa chiarità di speranza, questo raggio d'ottimismo e di fede si trovan sempre nell'arte, nella musica, nella poesia degli armeni. La concezione del *nirvana* non avrebbe potuto nascere in Armenia perché l'armeno ama la vita e spera nell'avvenire.... Un altro carattere della poesia e dell'arte armena è che sono arte e poesia d'un popolo di montagna. Sulle rive dei laghi che si trovano sulle alte colline, o sui fianchi delle grandi montagne si sono formati gli elementi costitutivi della mentalità araba, hanno creato e cantato i pastori e gli agricoltori. Perciò la poesia si presenta fresca, semplice, impregnata di profumi e d'azzurro, calda come dall'ardore d'un sole generoso e nella musica si sente spesso una melopea di pastori che si prolunga attraverso profonde vallate e vien ripetuta dagli echi molteplici, melopea pura come l'aria di montagna. Vi sono in Oriente poesie più grandiose e fastose dell'armena; ma la poesia armena può vantarsi di venire dal cuore.

★ **I russi e le spedizioni polari.** — Una nuova terra polare nell'Oceano Glaciale Artico è stata scoperta in questi giorni da una spedizione russa. Il nome del capo della spedizione a cui si deve la scoperta è quello del capitano Vilkitsky il quale apparteneva ad una missione incaricata due anni or sono dalla direzione d'idrografia al ministero russo della marina di fare il rilievo delle coste della Siberia. L'anno scorso la missione compì questo compito sino alla foce della Neva e poiché il capo, generale Sergueleff, era caduto ammalato, il capitano Vilkitsky ne prese il comando. La spedizione andava a svernare a Vladivostock e durante la campagna di questa estate l'ufficiale russo fece la sua scoperta. A sessanta *verste* al nord della sua strada, il tre settembre, egli incontrò una terra non indicata dalle carte e che egli chiamò: Terra Nicola II. Le notizie da lui inviate sinora sono incerte, non si sa ancora se si tratti di un continente o di un gruppo di isole; l'esploratore nei suoi telegrammi non parla che di « terre » e queste terre non sarebbero lontane dalla costa della Siberia che quaranta miglia. A Pietroburgo si dice che la direzione delle correnti marine in questi paraggi faceva da tempo supporre l'esistenza d'un arcipelago o d'un continente. Fu appunto in questi paraggi che il *Fram* di Nansen si trovò trascinato verso il nord. Il capitano Vilkitsky è il figlio del generale di questo nome, conosciuto nel mondo geografico per i suoi lavori e le sue scoperte nei mari artici. Un'isola nel mar di Kara porta il suo nome. A questo proposito è bene ricordare — sulla scorta dell'ultimo supplemento russo del *Times* — che i russi portano un grande amore ai viaggi polari. E non solo da oggi. Fin dal tempo antico i Pomori, abitanti le coste di Arcangel, varcarono il mar di Kara spingendosi allo Spitzberg in battelli. I cosacchi furono sempre innamorati dei viaggi nordici e scoprirono terre ed isole dopo avventure innumerevoli che per sfortuna non sono narrate in alcun libro. Un cosacco chiamato Simeone Deshnev solcò i mari antartici dal 1647 al 1654 costeggiando quel che poi fu chiamato lo stretto di Behring e costruendo un forte nella baia di Anadyr. Alcuni anni più tardi un contadino, Volomidir Otlasov, emigrò in Siberia e dopo avervi raggiunto i cosacchi e aver preso il grado di comandante di squadra, conquistò il Kamtchatka nel 1696. I cosacchi Vagin e Bermiakov scoprirono nel 1710 le Nuove Isole siberiane. Sotto Pietro il Grande il governo stesso non prese parte attiva a queste private avventure, ma poco innanzi la morte di Pietro, nel 1724, il governo pubblicò decreti coi quali ingiungeva all'esploratore Behring, un danese allora al servizio dei russi, di costruirsi battelli e con questi costeggiare le coste nordiche per trovare le congiunzioni con le terre americane. Con Pietro il Grande fu inaugurata, si può dire, una vera e propria politica polare che fu continuata dopo di lui. Per esempio, la imperatrice Anna sussidiò la seconda spedizione Behring nelle acque dell'Alaska. I russi non hanno mai dimenticato o perduto il loro amore per le avventure polari ed oggi vi si procurano nuovi successi.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Il Canale di Panama ha già la sua letteratura e la sua arte. Questa è rappresentata, come ognun sa, dall'opera di Joseph Pennell, il pittore americano che ha fissato con l'acquaforte e la tempera il lavoro di un esercito d'uomini e i luoghi fantastici di quel lavoro, i quali, ad opera compiuta, saranno per sempre sommersi dalle fiumane correnti dei due oceani; quella, la letteratura, iniziata da Leonardo da Vinci — il primo, che, decretata l'acqua « il vetturale della natura », pensò ad innalzar per mezzo di conche le navi sui monti — è ricca già di più che trenta libri e di molteplici monografie e di innumerevoli articoli di riviste e di giornali. Alla letteratura internazionale della meravigliosa opera umana si viene ora ad aggiungere un libro italiano, pubblicato in questi giorni dalla Casa Bocca, quello del dott. Edgardo Giaccone intitolato: *Il Canale di Panama*, e dobbiamo davvero compiacerci che esso sia il primo libro sintetico e completo scritto fino ad oggi in proposito.

Ben vi pone l'autore come sottotitolo, *Dal passato all'avvenire*, poiché tutta la storia della grande impresa — da quando nel 1513 Cristoforo Colombo dall'alto delle montagne di Darien Balboa ammirò la immensa distesa del Pacifico e primo forse, concepì l'idea del taglio dell'istmo, — fino ad oggi, vi è tratteggiata; e, dalle nuove condizioni di vita che il Canale apre al mondo, vi si assurge alle considerazioni di un futuro al quale la vecchia Europa non può non guardare con un interesse non scevro di qualche preoccupazione, e che a noi poi può riservare particolari sorprese per quanto concerne la nostra emigrazione transoceanica e il nostro commercio.

Una, infatti, delle conseguenze più salienti della nuova via aperta alle comunicazioni mondiali sarà l'avvicinamento della California e degli altri Stati del Pacifico non solo agli Stati orientali dell'unione nord-americana, ma anche all'Europa, avvicinamento che renderà facile l'esportazione verso oriente dei prodotti di quelle regioni. E quali sono questi prodotti? È noto che la California è chiamata comunemente l'Italia dell'America, con paragone veramente esatto. La sua zona settentrionale gode di un clima mite con abbondanti precipitazioni; segue verso sud un clima più temperato, propizio alla vite e agli alberi fruttiferi; poi il clima subtropicale simile a quello della nostra Sicilia, con gli agrumi e l'olivo; poi le regione — oggi aride, ma domani irrigate, fertilissime — dell'Arizona e della California peninsulare che riproduce le condizioni di gran parte dell'Africa settentrionale. Il pericolo è dunque tutto per i prodotti agricoli che noi esportiamo nelle due Americhe, vini, olio d'oliva, agrumi, frutta fresche e secche, conserve in scatole ecc., e il danno maggiore della concorrenza californiana si ripercuoterebbe soprattutto sul nostro mezzogiorno. Di più, una volta aperto il Canale, la California potrà divenire un forte centro di attrazione per le nostre correnti migratorie, e molto giustamente nota il Giaccone, che sarebbe ben doloroso che proprio i nostri connazionali dovessero fare la concorrenza al nostro lavoro e ai nostri prodotti.

A queste possibilità non liete per noi il nostro Governo ha già pensato, e vari provvedimenti sono stati studiati; ma occorre che non si perda di vista il pericolo e soprattutto che si prenda posto sollecitamente nella grande lotta commerciale che l'apertura del Canale inizierà, con nuove linee di navigazione, per le quali su per le « conche », che Leonardo pel primo ideò, sventoli con l'altre anche la nostra bandiera.

Il libro del Giaccone esamina anche minutamente i nuovi problemi diplomatici e politici che l'apertura dell'istmo porta con sé, la questione della neutralizzazione del Canale e delle sue fortificazioni, problemi tutti che per quanto studiati e vigilati dalle varie diplomazie europee, non avranno fatalmente altra soluzione che quella di raddoppiare la potenza degli Stati Uniti, e di spostare ancor più il centro della vita attiva del mondo, già passato dal Mediterraneo all'Atlantico, ed ora, per la piccola vena scavata tra i monti del Panama, in rotta verso il Pacifico....

* * *

Mentre cinque milioni di analfabeti sprovvisti fin della più elementare cultura entrano nella vita politica del nostro paese con quella fanfara di revolverate, di bastonate e di pugni della quale si son sentite in più luoghi le balde note, è veramente di conforto vedere come il nostro popolo e la borghesia colta che se ne interessa trovino in sé stessi ogni dì più la volontà e la possibilità di preparare all'Italia dei cittadini che siano meritevoli di tal nome. Quanto profitto, ancor con i limitati mezzi de' quali dispongono, abbiano fino ad oggi arrecato alla cultura delle classi operaie le *Università Popolari*, fiorenti ormai in ogni città d'Italia, non è chi non sappia, ma non v'è dubbio, d'altra parte, che il beneficio sarebbe più largo e più durevole, se la fugace lezione impartita una volta tanto e a un limitato numero di ascoltatori, potesse diffondersi largamente nel tempo e nello spazio per mezzo del libro.

A questo hanno pensato l'*Università Popolare* di Milano e la *Federazione Italiana delle Biblioteche popolari*, provvedendo alla pubblicazione di una Biblioteca nella quale fossero radunate in corsi organici d'insegnamento le migliori lezioni tenute nella Università Popolare milanese, e ponendo così le basi di una vera e propria collezione popolare pratica nella quale trovano posto le nozioni che più direttamente necessitano agli operai e ai lavoratori. Il piano della collezione, tutt'altro che completo e definitivo, consta per ora di tre serie: *Corsi organici d'insegnamento*; *Questioni sociali d'attualità* (perché non fu soppressa la brutta parola?); *Lettere ed arti*. I primi comprendono nozioni di astronomia e di geografia, di fisica, d'igiene, di scienze economiche, di diritto, di storia, di tecnologia, di storia delle grandi invenzioni; le seconde trattano del caroviveri, di previdenza e legislazione sociale, di cooperazione e mutualità agraria, delle abitazioni operaie, della disoccupazione; la terza serie comprende qualche secolo di storia letteraria, e qualche periodo di storia dell'arte. Sui diversi manualetti si leggono nomi di chiari studiosi, da Luigi Luzzatti ad Achille Loria, da Giovanni Celoria a Niccolò Rodolico, da Pietro Bonfante a Francesco Flamini, e, siano celebrità o modesti insegnanti, tutti gli autori hanno assai ben compreso che tipo di libro si dovesse fare perché fosse veramente giovevole al popolo. Lodevolissimi, tra gli altri, i due manualetti di geografia del professor Augusto Michieli sull'*America del Nord* e l'*America del Sud*, nei quali l'autore porge a chi ne questi futuri emigranti un quadro sincero della natura e della vita di quei paesi, non dimenticando di ricordar loro i doveri e i legami che, ancor varcato l'Oceano, li avvicineranno alla terra nativa; ottimo un volumetto di *Igiene sociale* del prof. Bertarelli, che vorremmo diffuso davvero largamente tra le classi incolte e... ancor tra quelle più colte; chiaro, piano e assennato quello del prof. Francesco Coletti sul *Rincaro dei viveri*, che potrà non poco contribuire a rischiarare le menti affumicate, specialmente in questi giorni, dai programmi dei candidati politici, che il rincaro dei viveri risolvono in quattro e quattr'otto e lo giurano vinto non appena gli elettori abbian dato loro il suffragio....

E questi in primissimo luogo sono gli argomenti che vorremmo veder più largamente trattati in tutte le Università popolari, questi di cultura sociale e di vera educazione civile, queste le lezioni che, per mezzo dei nuovi manualetti, vorremmo diffuse nei centri operai e più ancora nelle campagne ove, non che le Università popolari, non esistono ancora, per quei tali cinque milioni di cittadini di cui facemmo parola in principio, le scuole elementari....

Però un ammonimento: che in tali volumetti, qualunque ne sia l'argomento — ancora, ed anzi ancor più, se tecnico — venga d'ora in poi curata più perfettamente la purità della lingua nostra, che in taluni di essi lascia non poco a desiderare.

* * *

Non sono tutte caratteristico ed esclusivo patrimonio di quella bella e nobile regione le *Tradizioni dell'Alto Polesine* che Pio Mazzucchi raccoglie in un volumetto (Badia Polesine, Tip. Zallani) con tale esplicito titolo: ché anzi non solamente molte di esse si narrano e veglie ancora in Piemonte, in Lombardia e in Toscana, ma ve n'è taluna che senza dubbio ha origine straniera alla regione e all'Italia stessa. Ciò non toglie per altro alcun merito alla raccolta, né alcun interesse alla sua lettura, tanto più che tutti i racconti sono scritti in forma garbata e non priva di un certo fresco e semplice *humour*.

Piacevolmente, per esempio, è narrata la leggenda della costruzione dell'Arena di Verona, dovuta, secondo il racconto, ai malfatti di un gentiluomo che, condannato a morte, negoziò la vita al patto di innalzare in una notte il meraviglioso edificio. Per farlo ricorse naturalmente alle potenze occulte, e furono i diavoli dell'inferno coloro che levaron sulla terra di Verona il bel monumento. Se non che giunta l'alba dovettero con grande ira e scorno interrompere il lavoro per poco non terminato, lasciando un muro fuor di piombo, la famosa *ala* che ancor si vede nelle condizioni in cui l'opera fu interrotta.

Assai interessanti sono le tradizioni riguardanti le malattie e le loro cure: per mezzo di esse la ingenua medicina del Polesine c'insegna che per guarire dal torcicollo basta girar con forza la testa indietro nel momento in cui il sacerdote, dicendo messa, pronunzia il *sursum corda*: che per distruggere la lentiggine occorre bagnarsi il viso con l'umor che cola dalle viti potate in primavera; e che per liberarsi dal singhiozzo non v'è migliore espediente di dire tre volte, in una sola emissione di fiato:

Sangiolo, sangiolo
la rana in tel fosso
el bisso de sora
Sangiolo va in malora!

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER — *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann meno noto*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, ★ — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, Isn. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO. ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1911).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte) NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

FRANCESCO DA BARBERINO — *Un moralista del trecento*, G. S. GARGÀNO — *Il babbo delle lettere marinaresche*, JACK LA BOLINA (21 settembre 1913).

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 15 numeri L. 3,75.
(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	» 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.^ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 44 — 2 Novembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Il grande suffragio e il piccolo programma

Chi volesse dall'avvenuto primo esperimento di suffragio politico allargato trarre qualche conclusione generale avrebbe, crediamo, materia a più di una amara riflessione. E prima d'ogni altra cosa potrebbe notare che mal si concilia il bisogno che hanno sentito i legislatori di far partecipare direttamente anche gli analfabeti alla vita politica col fatto dello scarso accorrere alle urne degli elettori; poiché non altrimenti si potrebbe giustificare l'estensione del suffragio se non con l'esuberanza della attività politica nazionale, alla quale tutti agognino e col fatto dimostrino di voler partecipare. È invece vecchia constatazione che l'astenersi degli italiani dalla principale manifestazione della loro vita di cittadini è stata sempre una loro cattiva abitudine, la quale ancora una volta non risulta per nulla mutata.

Quando sarà possibile fare la statistica del numero dei vecchi iscritti nelle liste elettorali e dei nuovi che hanno partecipato alle presenti elezioni, presumibilmente noi troveremo che i primi si sono mantenuti nelle vecchie proporzioni di scarsa percentualità, e che solo i secondi hanno, in qualche luogo specialmente, mostrato un più vivo interesse di affermarsi politicamente. Effetto immancabile della novità? Oppure, come molti opinano, di una maggiore disciplina alla quale obbediscano le classi proletarie, guidate alla battaglia elettorale o dai propugnatori dell'idea socialistica o dai sostenitori di un *conservatorismo* cattolico? Forse è vera la seconda ipotesi, e allora vien fatto di domandarsi dove sono, oltre che nella tradizionale indifferenza dell'*apoliticismo*, le ragioni dell'indisciplina che domina nella borghesia italiana. Una è forse da ricercare nel discredito in cui è tenuto nelle classi medie il parlamentarismo che rappresenta per tutti coloro (e sono i più) che non hanno affari da far prosperare, una forza benefica a favore di particolari aggruppamenti di persone o di *cricche*, come si sogliono chiamare con nome dispregiativo, che intendono a far prevalere i loro interessi personali e lasciano sempre in seconda linea o trascurano affatto gli interessi generali.

* * *

Contro questo malanno tuona più forte la voce degli osservatori del fenomeno. «Disciplinarsi» è la parola d'ordine che parte dalla bocca di tutti coloro che vedono con una certa apprensione l'avanzarsi trionfante del quarto stato. E citano ad esempio la compattezza con cui la nuova massa guadagna continuamente terreno, e credono sinceramente che nel seguir quell'esempio sia riposta non solo la salute della borghesia, ma quella di tutta la nazione. E l'avvertimento è vano, perché è manchevole. Disciplinarsi intorno a che cosa? Innegabilmente intorno ad una grande idea che abbia potere di risvegliare le energie più alte che dormono in fondo all'anima di ciascuno di noi e che soltanto hanno il potere di scuoterci. A questa condizione, sì, è possibile trascinare le masse ad una lotta feconda di resultati. Ora quando il così detto partito liberale lamenta la rilassatezza della propria compagine, dimentica il principale e il più fatale dei suoi difetti: la manchevolezza del suo contenuto ideale.

Non sarà possibile mai che la borghesia italiana, quella che dovrebbe costituire la grande massa del partito liberale, che con ogni mezzo si tenta far vivere e vincere oggi, si aggruppi intorno ad uomini che non siano, nel più alto senso della parola, uomini rappresentativi.

Noi già dimostrammo quanta povertà ideale fosse nel programma politico dei così detti candidati liberali. Oggi non potremmo che rendere più amaro il nostro giudizio su questo esibizionismo di mediocrità che abbiamo visto fiorire per ogni angolo d'Italia. Ebbene: intorno alla mediocrità non si aduna compatta una massa di cittadini che abbia una coltura più o meno alta e che sia abituata, bene o male, a proporre a se stessa i più importanti problemi della vita moderna.

Tutti hanno potuto constatare che l'idea più «generale» che abbia dominato nei discorsi dei candidati alla deputazione è stata l'impresa della Libia, un episodio, cioè, della nostra vita nazionale. Fuori di quest'accenno, ogni altra dichiarazione è consistita in parole vaghe, prive cioè di un preciso contenuto. Povertà di visione della vita politica di un grande Stato, nessuna cognizione dei maggiori problemi che urgono la vita moderna. Intorno a questa piccola bandiera come è possibile riunire un esercito di gente che pensi e che frema?

* * *

Chi ricorda gli entusiasmi popolari per la recente guerra libica potrebbe trarre conclusioni più scettiche, e pensare che il popolo italiano non è un popolo politico, e che quindi ogni preoccupazione è inutile. Pochi si sarebbero aspettati di vedere quello stesso popolo che ebbe fremiti di entusiasmo per il nostro esercito che partiva per la guerra, oggi aggrupparsi intorno a coloro che di quella guerra si dichiararono avversari convinti e furono i più implacabili denigratori. Leggerezza della folla? Non crediamo. Egli è che oggi quell'impresa è proiettata come il frutto di una concezione politica che contrasta con un ideale assetto della moderna società. Ebbene, è in nome di questo più alto e più universale ideale che qualcuno forse ha potuto ritornare più freddamente sul suo spontaneo entusiasmo e condannarlo. E il movimento è politico. Soltanto sarà lecito domandare quanti nel campo opposto, antisocialista, sono stati a mostrare la guerra libica come un frutto di una diversa concezione della vita nazionale. Non si può restringere la visione di un'Italia più grande, unicamente ad un fatto d'arme: scambiare un effetto con un principio. Non è che sui principî che si polarizzano le masse, operaie o borghesi che siano.

Prendendo un esempio che abbiamo avuto sotto gli occhi in Firenze di questi giorni, noi ci spieghiamo il trionfo di qualche candidato di parte socialista sull'altro di parte liberale. L'uno ha proiettato dinanzi agli occhi di creduli cittadini la visione di una società più vasta nel suo respiro, più libera nei suoi movimenti, meno oppressa dal peso della miseria, e l'altro ha fatto passare dinanzi agli occhi dei suoi ascoltatori la visione di qualche linea tranviaria che potrà correre per un tratto di campagna toscana. E la sconfitta che gli è toccata, i teorici della politica l'attribuiscono alla mancanza di disciplina! E non pensano che è soltanto la mediocrità della concezione della vita nazionale quella che mentre allenta inesorabilmente ogni vincolo di solidarietà tra i sostenitori di interessi particolari e i vagheggiatori di una vita nazionale più vasta, più nobile, più degna, rende inefficaci gli effetti della propaganda.

* * *

Il partito liberale italiano (è questa la più grave constatazione che noi dobbiamo fare per concludere) manca di una vera e propria educazione politica, come ne manca il partito cattolico che (confessato o no dal Vaticano) è sceso pure in campo più compatto nelle recenti elezioni. I successi che tuttavia entrambi hanno ottenuto dipendono da cause che diventeranno sempre più deboli, e da una tattica che una diritta coscienza politica non può certamente approvare. Le cause e i mezzi della vittoria stanno quasi sempre nel mettere innanzi alle masse degli elettori gli interessi particolari di una data regione, anzi, auspice il collegio uninominale, quelli particolarissimi di un piccolo centro, che si faranno prevalere nel Parlamento. Il che fomenta poi la corruzione, complice il governo che con questi mezzi si acquista sempre nuovi sostenitori.

La tattica che ha spiegato il partito cattolico è egualmente funesta alla nostra vita politica; poiché anch'essa favorisce quel particolarismo che si sostituisce letalmente alle grandi concezioni generali. Quel *non expedit* ora tolto, ora mantenuto, nominalmente almeno, a seconda dei parziali interessi di un collegio, mentre rappresenta la subordinazione di un dovere nazionale ad un'autorità cui si nega competenza politica, contribuisce enormemente a confondere anzi a cancellare il diritto e sano concetto di uno Stato indipendente da ogni confessione religiosa. Se infatti quello del voto è *un dovere nazionale*, come possono i «costituzionali» ammettere questo «permesso» o questo «divieto» di votare per una cospicua categoria di elettori? Peggio ancora: come possono approfittarne?

Né a rendere più sicuro il concetto politico coopera quell'istrumento che troppo abbiamo magnificato come potente fattore di coscienze: il giornale. Uno dei fatti più salienti della recente lotta elettorale è il fallimento della nostra stampa politica. È inutile far citazioni: perché è presente alla memoria di tutti il naufragio che hanno fatto candidature liberali strenuamente sostenute da taluni dei nostri più autorevoli periodici.

Le cause? Forse il sospetto in cui è tenuta la stampa in generale accusata com'è, sebbene non sempre a ragione, di lasciarsi asservire a idee non sempre disinteressate. Forse la qualità del corpo elettorale non sempre in grado di far pro degli insegnamenti che dal giornale si possono trarre, per deficienza o addirittura per mancanza di coltura.

Per tutte queste ragioni la fisonomia della nuova Camera uscita dal suffragio allargato non sarà molto diversa dalle precedenti.

E lo scetticismo e l'indifferenza della borghesia non avranno che un nuovo motivo, se non di crescere, perlomeno di mantenersi all'antico livello; finché una grande idea non verrà a scuotere i dormienti e soprattutto gli assenti. La disciplina allora s'imporrà da sé.

✶

Chi scriverà la storia della nostra musica?

Ma nessuno, proprio nessuno, lettori miei, per quanto è possibile prevedere. O, tutt'al più, qualche straniero, di quelli che amano l'Italia per il suo sole, il suo mare e, magari, le sue donne; ma, non ostante tutta questa volontà amatoria, si sforzano invano di comprendere, dirò meglio, di sentire quello che è essenzialmente italiano nella musica: la sinfonia lineare del melos, lo svariare modulante del ritmo, la trasparente sobrietà armonica, la profondità agevole profondità — del respiro e, soprattutto, l'immediata e calda umanità.

Gli saremo grati dello sforzo compiuto, ma ci sentiremo ancora una volta incompresi, staccati dal nostro passato sempre più lontani da quell'opera di assimilazione della nostra storia che sola potrà metterci in grado di creare, di italianamente creare, le nuove sensibilità musicali, i valori generatori del nostro futuro musicale.

Infatti, il più arrabbiato prosatore futuristico non può sottrarsi al dovere passatistico di imparare la lingua nella quale vuole esprimersi. E, nello stesso modo, il più audace avvenirista musicale non potrà sottrarsi al dovere di assimilare il passato della musica italiana, non allo scopo di imitarlo o di ripeterlo con la paziente devozione dell'umanista — come fanno troppi moderni che, in fondo, non sono veri novatori ma piuttosto umanisti, di un umanesimo di tempra decadente — ma affinché la pura sensibilità della stirpe, potenzialmente viva nelle grandi opere del passato, l'aiuti a liberarsi di tutti i falsi valori artistici, imposti dalle mode straniere.

Ma non basta. La conoscenza del passato varrebbe a liberarlo da questo stesso passato che grava ancora, con la sua anonima magnificenza e con la sua imprecisata grandezza, sulla coscienza di tutti noi musicisti italiani. E vi ha un sol modo di distruggere, in noi, un qualsiasi passato per creare dei nuovi valori di cultura: conoscere questo passato. Conoscere vuol dire, in fondo, sintetizzare. E ogni sintesi è, in potenza, una distruzione, come ogni analisi è, in atto, una creazione. Ma, come dicevo, è inutile sperarlo: nessuno scriverà né oggi, né domani, né dopodomani la storia della nostra musica.

* * *

Non ci credete e mi chiedete, con un sorrisetto ironico: Perché? Ma è proprio necessario che io ripeta ancora quello che ho detto e ridetto a sazietà da parecchi anni e che ho sfiorato anche nell'ultimo mio articolo sul teatro nazionale di musica?

Non che io pretenda di essere ascoltato attentamente e ricordato dai lettori: sarebbe infatuazione, la mia! Ma ogni parola che riveli una qualsiasi piaga della cultura nazionale dovrebbe rimanere indelebile nella memoria dei lettori studiosi, fosse pure, chi la dice, un qualunque *homo novus* di questa cultura nazionale.

Ma non importa, ripeterò volentieri le cose già dette e ne aggiungerò delle nuove, per quanto mi sarà possibile. Ad ogni modo quanto ho premesso mi valga di scusa presso quei pochi lettori che, per avventura, si ricordino di altri articoli miei sull'argomento.

Per scrivere una storia della musica italiana occorre, prima di tutto, la musica italiana. *È un uso*, vorrei dire alla Ferravilla, che la musica rimanga acquisita alla storia sotto forma di manoscritto o di stampa, nel senso più generico della parola. Ma è anche un uso che la musica nostra, da un secolo, non faccia che emigrare all'estero. E magari andasse a rifugiarsi sempre nelle biblioteche pubbliche! Ma, la maggior parte delle volte, va a finire negli scaffali di qualche ricco inglese o americano, desideroso di possedere un *unicum* della bibliografia musicale. E allora addio! Quelle musiche non vedranno mai più la luce, perché non abbia a scemare di valore il *pezzo* della collezione. Uno o due mesi fa, i lettori lo ricorderanno, si riteneva perduta la partitura originale dell'*Arianna*, l'unica opera in musica scritta da Benedetto Marcello. Un musicista di valore, l'Agostini, se non erro, si sobbarcò alla fatica di rifare tutto lo strumentale, l'opera fu eseguita a Venezia, in questa nuova forma, e solo a cose fatte si venne a sapere che il prezioso manoscritto era andato a finire nelle mani di un collezionista tedesco, nella villa Landau di Firenze. Meno male che questo *unicum* bibliografico è ancora in Italia! Ma, per uno che resta, centomila emigrano per non più ritornare.

La sezione musicale della Library of Congress di Washington, sorta dal nulla — ma dietro il nulla c'erano parecchi milioni! — contava, nel 1904, non meno di trecentonovantamila volumi e pezzi di musica. E si può calcolare, ad occhio e croce, che i due quinti fossero costituiti da musica italiana, soprattutto antica. E non è un mistero che la stessa Library, che non per nulla è diretta da un valentissimo bibliografo, il Sonneck, compra a qualunque prezzo gli antichi libretti d'opera, tanto indispensabili per la cronologia, la biografia e la bibliografia. E non passerà molto tempo che la collezione di libretti della Library of Congress avrà superato ogni altra sinora esistente: compresa quella, assai notevole ma tutt'altro che vicina ad una compiutezza, sia pure relativa, del Liceo Musicale di Bologna.

Fra pochi anni, è facile prevederlo, non resterà più in Italia né un manoscritto raro né una stampa antica. Se non porremo subito riparo a questo malanno, non ci resterà altro mezzo, per completare nei limiti dello strettamente necessario le nostre collezioni, che quello di ricorrere al costosissimo espediente delle copie a penna, eseguite da copisti dotati della necessaria cultura tecnica e, un poco, anche storica.

Ma è un espediente da biblioteche milionarie o miliardarie! Ed io, che ho visti copisti, al servizio della Library of Congress, nei locali del British Museum e delle Königliche Bibliotheken di Berlino e di Dresda, non vedrò forse mai, fin ch'io viva, né in queste né in altre biblioteche, copisti agli stipendi del governo italiano! I nostri futuri storici — se ci saranno — rischiano dunque di non trovare più, in Italia, la materia prima necessaria ai loro studî.

Ma di questa jattura nessuno si cura nel nostro bel paese, dove pur c'è tanta gente sollecita delle antiche pitture, dei monumenti architettonici, dei paesaggi storici e persino dei pini di Villa Borghese!

Quattrocentomila lire per un Donatello si spendono volentieri e non ci si può trovare nulla a ridire! Ma perché ci si ostina a non voler far nulla per i monumenti — mi par che siano anche monumenti, e i bravi tedeschi, i loro, se li chiamano appunto Denkmäler e li ripubblicano in edizioni moderne — dell'arte musicale?

E pensare che basterebbero poche diecine di migliaia di lire all'anno per arricchire decentemente, di musiche e di libri, le nostre collezioni principali del Liceo di Bologna, di San Pietro a Majella, dell'Accademia di Santa Cecilia; mentre, per quanto riguarda Venezia, si dovrebbe tentare di riunire (a Venezia stessa o magari a Padova) le sparse raccolte della Lombardia e del Veneto.

Ma sono parole buttate al vento!

E intanto, se volete studiare le monodie del seicento, soprattutto quelle da camera, dovete andare a Breslau e a Berlino e, se vi interessano i nostri grandi violinisti del sei-settecento, dovete peregrinare da Dresda a Londra e da Berlino a Parigi, per lo meno! E, per esaminare le partiture degli operisti veneziani, vi bisogna chiedere ospitalità soprattutto a Vienna. E via dicendo!

La guerra e la prepotenza hanno arricchito le biblioteche di Breslau, di Vienna e la stessa lontana biblioteca di Upsala, è vero! Ma è anche vero che soprattutto l'incuria nostra, più ancora che il denaro straniero, ha fatto sì che si disperdessero all'estero collezioni importantissime, quali quella del milanese Reina venduta a Parigi nel 1834, l'altra, celeberrima, dell'abate Santini emigrata misteriosamente prima del 1870, e ritrovata da poco nel duomo di Münster, e la preziosissima raccolta Borghese, ricca di melodrammi rari e di stampe magnifiche, venduta all'incanto quando noi eravamo bambini! Né mancarono i collezionisti costanti, pazienti che, stabilitisi in Italia come il Pölchau e un certo Landsberg, accumularono con pochissima spesa libri su libri e partiture su partiture per donarle o per venderle alla biblioteca di Berlino. La quale, due anni fa all'incirca, non esitava un momento a pagare ottantamila marchi per una preziosa collezione di stampe madrigalesche italiane; delle quali parecchie non registrate dal celebre catalogo del Vogel.

Da noi invece, se mettessimo insieme le somme devolute annualmente dal municipio di Bologna, dal ministero e dal governatorato di San Pietro a Majella per l'acquisto annuale di musica, non solo antica ma anche moderna, non arriveremmo, io credo, nemmeno alle quattromila lire.

Che ne dice S. E. il Ministro? Che cosa ne pensano gli amici della Direzione delle Belle Arti? Non lo so davvero. O piuttosto lo so: penseranno che non vi hanno pensato mai! E lo stesso stupore potrebbe impedire loro di.... pensarci più oltre!

* * *

E concludo. In Italia, le biblioteche musicali non solo hanno un fondo di libri insufficiente persino alle più modeste ricerche bibliografiche e cronologiche, ma la tanto decantata ricchezza del loro materiale è semplicemente apparente e riguarda, tutt'al più, certi particolari periodi della storia dell'arte musica.

La biblioteca del Liceo Musicale di Bologna (che il municipio di Bologna lascia quasi in abbandono, esposta al pericolo degli incendi, senza casseforti per le cose più rare e praticamente priva di mezzi per i nuovi acquisti) è ricca di musiche madrigalesche. San Pietro a Majella detiene — è il caso di dirlo perché ancora non vi si può studiare liberamente — specialmente le produzioni della scuola operistica napoletana. E questo è tutto o, presso a poco, tutto! Ed è quasi nulla, rispetto alla compiutezza delle collezioni di Berlino, di Washington e di Londra. È urgente dunque riformare le biblioteche musicali, avvisare ai mezzi migliori per completarle, sussidiarle largamente. Ma i danari non bastano!

Per fare tutte queste belle cose ci vogliono bibliotecari coltissimi di musica e di letteratura, padroni delle lingue straniere e conoscitori intelligenti dei più urgenti problemi della storia della musica.

Ma il nostro ineffabile governo non sembra ritenga necessaria tanta cultura in questi impiegati, perché li stipendia con millecinquecento lire annuali. Ma bisogna anche riconoscere che, come esempio di coerenza amministrativa, questo fatto è semplicemente formidabile!

Fausto Torrefranca.

TANTE TESTE TANTE ITALIE

Mi sembra inutile chiedervi, caro lettore, se crediate alla possibilità di un nuovo « stato » dopo il terzo, la borghesia della rivoluzione francese, dopo il quarto, il proletariato del suffragio universale; e, allo stesso modo se, dopo la terza Roma, quella del Monumento a Vittorio Emanuele e del Palazzo di Giustizia, sia per incombere su di noi una successione di altre capitali elevate alla quarta, quinta, sesta potenza. Son domande a cui non si dà risposta, per escludere temerarie e umilianti previsioni. Ma chi ha parlato di due Italie è caduto nel tranello di una modesta antitesi, e ha commesso, con una frase sola, un errore di storia e uno di aritmetica. Due Italie: e perché appunto due, di grazia? Meno male se si intendesse quella che c'è e quella che ci dovrebbe essere, la reale e l'ideale, la pratica e la teorica; senonché in tal caso ci sarebbe lecito dire le due Francie, le due Germanie, i due portafogli, le due mogli.... Se si scavalca l'unità, è assurdo fermarci all'unità successiva. Si è soliti anche dire, sommariamente, delle nostre calzature che sono scarpe o stivali, eppure già tre secoli prima di Cristo, un calzolaio che figura nel settimo mimo di Eroda, aveva il buon gusto di snocciolare alla sua cliente, tutte le varietà più notevoli della bottega: scarpe di Sicione, di Ambracia, pollastrine, scarpe lisce, pappagalline, canapine, babbucce, pantofole, stivaletti ionici, borzacchini, pipistrelline, scarponcelli, granchine, tartaghe, sandali argivi, scarlattine, efebi e finalmente i puri e semplici stivali. Noi dunque, alla nostra volta, non mancheremo di esporre il campionario di una quantità di Italie, alla moda, e fuori di moda, buone per tutti i gusti, nonché in ottimo stato di conservazione.

A proposito: siete conservatore? In tal caso non potete farci torto. In Italia ci sono musei, gallerie d'arte, archivi, accademie, collegi di educazione antichissimi e collegi elettorali di nuovo stampo, riviste letterarie e riviste in Piazza d'Armi: non manca che la scelta. Si ordinano delle biblioteche e si conservano nelle città, si stampano dei libri e si conservano nelle biblioteche, si scrivono degli errori e si conservano nei libri. Tutto si crea, nulla si distrugge. Come reagente è nato nel nostro paese il futurismo; ma, per vendetta, si conserva anche quello. — Forse mi sbaglio: siete non un conservatore, sibbene un esteta. E allora, scusatemi, o venire in Italia o uccidersi per la vergogna. Dove si trovano le pietre di Venezia, *The stones of Venice*? Alfred De Musset dove cominciò a essere tradito da Giorgio Sand? Dove vivono, o almeno dove muoiono, i personaggi dei racconti romantici? Bisogna seguire le vestigia del Ruskin e del Bourget. — Se poi siete un sottile libertino, amante della musica, delle belle donne e del risotto alla milanese, vi avverto che Stendhal è divenuto celebre in gran parte per codesto, che in Italia ha appunto trovato ogni suo conforto, inteso anche come *comfort*. E lo ha riconosciuto in una serie di mirabili apologie.

Potrei, a quanto vedete, andar per le lunghe. Ogni religione, ogni mentalità, ogni gusto, ogni idiosincrasia ha nel bel paese ch'Apennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe, il modo di esprimersi e di soddisfarsi. Un temperamento pagano, si porti come Bibbia il viaggio del Goethe; un mistico i saggi del Gebhart, del De Vogüé, i pellegrinaggi del Veuillot e del Joergensen; un democratico le magniloquenti pagine del Castelar; un protestante Dickens e Twain; un umorista Gaudy e Seume. Il nostro repertorio è completo: c'è posto per il rigattiere e per lo splenetico, per lo storico e l'immaginifico, per piangere e per ridere; sia che percorriate, come André Maurel, le piccole città d'Italia, spinti da un simpatico « dongiovannismo municipale », secondo la definizione di Pierre de Quirielle; o miriate su Roma rievocandone i riflessi artistici nei grandi scrittori e nelle varie età, come fece un giorno Jean Jacques Ampère e, molto più vicino a noi, Gaspard Vallette; sia che sottoponiate alla vostra analisi l'Italia scomparsa o la presente, la monumentale o la folkloristica, quella che pulsa della sua vita economica e scientifica o l'altra che aspetta, nella sua inerte sensuale bellezza, un elogio equivoco o un motteggio poco intelligente. Avanti, dunque, conservatori, esteti, libertini, democratici, francescani, protestanti, umoristi.

Ma voi apparireste veramente un infelice, mio caro lettore, se foste solamente una di queste cose. Il mondo vario, e voi monotono; il mondo complesso e voi semplice, per non dir sempliciotto. Il signor Christian Beck, iniziando il suo *Trésor du Tourisme*, una collezioncina edita in veste elegante dal *Mercure de France*, con l'*Italie Septentrionale vue par les grands écrivains et les voyageurs célèbres* (non importa che l'Umbria e Firenze, comprese nel volume, sentano per tal guisa spostato il loro centro di gravità) il signor Cristiano Beck dicevo (e mi duole di ricorrere a una figura retorica di ripetizione, ma vi sono stato indotto più che per una deplorevole consuetudine per il fatto, forse chi legge se n'è accorto, che la brevità del cognome Beck si sperde nella lunghezza involontaria delle mie parentesi) il signor Cristiano Beck infine ha intuito la psicologia del turista e, in obbedienza alla legge fisiologica che ad ogni bisogno corrisponde un organo atto a soddisfarlo, si è posto alla compilazione di antologie storico-descrittive, una « geografia estetica » (così la vedo chiamata nelle pagine introduttive) utile a sbramare la perenne sete del viaggiatore in giro. Il qual viaggiatore, affacciandosi alle Alpi, non potrà rivolgere all'Italia i sonanti esametri di Francesco Petrarca, né le parole predaci di Napoleone additante agli scalzi e famelici soldati della repubblica le pingui pianure lombarde; nemmeno, oso credere, le strofette di Vincenzo Monti: *Bella Italia, amate sponde - pur vi torno a riveder*.... Il turista sarà più modesto e tuttavia meno unilaterale: infatti non accade di pensare che egli dica: io amo i quadri soltanto, le belle donne soltanto, il risotto alla milanese soltanto; savio ed eclettico, egli accomoda volentieri una cosa con l'altra. Unità nella varietà: attorno al termine Italia una irradiazione girandolesca di fantasie artistiche e di riflessioni morali, di novità antiquate e di antichità ultimo modello, di sentimentalismo e di cinismo, di coltura e di ignoranza, il salto di palo in frasca inteso come metodo, ridotto a sistema.

Il qual sistema ha certo i suoi inconvenienti. Si citano geografi, storici, romanzieri, viaggiatori sul serio, viaggiatori per burla, poeti in prosa, prosatori poetici, italiani, tedeschi, inglesi oltre i francesi che predominano, tutti i secoli dal decimoterzo al ventesimo.... E subito si pensa che il turista deve avere una prodigiosa facoltà di adattamento storico e artistico, deve saper regolare il canocchiale della sua ammirazione con la vite della sua erudita esperienza, se non voglia confondere uomini e cose. Il male di tutti i viaggi e di tutte le descrizioni, di tutte le raccolte e di tutte le antologie è uno solo che la vita si svolge con flusso perenne rimescolando oggi in infinite guise gli elementi di ieri, è, in una parola dinamica, mentre la pagina che la descrive si riferisce solo a un attimo di essa, veduto in un dato modo da una particolare persona, è, voglio dire, statica, fissa, simile a una zincotipia.

Buona parte del volume l'*Italia settentrionale* potrebbe chiamarsi l'*Italia inesistente* perché o si riferisce a momenti storici di cui appena si conserva il ricordo o a rappresentazioni sorte un minuto nella fantasia di qualche artista e quindi scomparse.

Ho scorso con soddisfatta curiosità le pagine di un certo Nicolas Audeber, morto più di tre secoli or sono, consigliere al Parlamento di Bretagna, poeta latino, e viaggiatore in Italia (se ho ben inteso la nota non perspicua a pag. 283). Per esempio queste righe, cui il Beck ha dato il titolo *Le vice de cette nation*: « Entre les vices qui sont en ceste Nation, un des plus grands que l'on remarque luy estre naturel, c'est que l'Italien est fort vindicatif, froid en sa colère, et garde longuement l'offense sur son coeur, et cependant dissimule, et cache son appétit de vengeance, laquelle ne tend moins qu'à la mort de celuy à qui il veut du mal, soit par empoisonnemens, assassinats, ou autrement; car il n'y a rien qu'il ne tente. Et pour parvenir à son intention, fait quelquefois des entreprises hautes, et résolutions estranges et recherchées ». Un tale sentimento della vendetta « una minestra che conviene mangiar fredda » si è infatti avuto nel periodo del Rinascimento, sul quale soltanto poteva basare il suo discorso il consigliere Nicolas Audeber, morto nel 1598. Il machiavellismo intende quel dato genere di vendetta e lo giustifica; le cronache italiane ne sono infarcite; se ne hanno sprazzi sanguigni nel teatro elisabettiano; gli storici se ne occupano largamente sviscerando le caratteristiche della psicologia di quel tempo, e fra gli storici mi limito a ricordare il Burckhardt, *La Civiltà del Rinascimento in Italia* e il Tamassia, *La famiglia italiana nei secoli XV e XVI*. Detto ciò, il passo dell'Audeber ha valore prettamente e veridicamente storico purché sia inteso con le limitazioni e determinazioni opportune. Ma il turista avrà ragione di chiedersi se per avventura quel passo che appartiene alle *Generalité sull'Italie* non intenda nel suo assiomatismo riferirsi anche ai tempi presenti e allora tocca a noi di dire: un momento, un momento; *doucement, doucement*.

Italia inesistente, perché dovuta a fuggevoli fantasie di artisti. Loggendo, vi càpita di prestar maggior fede a un modesto viaggiatore come Lullin de Chateauvieux, che si occupa di agricoltura, e perciò vi può parlar dei « profumi naturali di Lombardia » anziché a Henry de Régnier, il quale in un suo romanzo *La Peur de l'amour* scopre l'odore di Venezia. Lullin de Chateauvieux ricordava e nominava quei profumi come chi racconta le cose che ha visto e sentito, ma Henri de Régnier, dovendo rappresentare dei personaggi fantastici, ha certo preferito adattare il suo naso al suo romanzo che non il suo romanzo al suo naso. E non saprei dargli torto.

Anche a volergli dar torto come potremmo trovare, vi chiedo, il termine corrispondente, valutare la bontà del rilievo o del paragone sulla entità storica della cosa rilevata o paragonata! Tutti hanno ragione, quelli che dicono bianco alla pari di quelli che dicono nero. Paul Sabatier ama la notte d'estate in Umbria, Alfred de Musset l'aurora a Venezia; Anatole France cesella la bellezza di Firenze, proclamando il paesaggio di San Miniato simile a una medaglia antica e a una pittura preziosa: « Vous découvrirez la mélancolie de ces collines qui entourent Florence et vous verrez une tristesse délicieuse monter de la terre des morts »; ma qualche secolo prima Rabelais deplorava che, con tanta grazia di Dio, non si trovasse una sola rosticceria, mentre in Amiens se ne potevano contare più di quattordici, antiche e piene di aromi: « Je ne sçay quel plaisir avez prins voyans le lyons et africanes (ainsi nommiez vous, ce me semble, ce qu'ilz appellent tigres) près le beffroy; pareillement, voyans les porcs espicz et austruches au palais du seigneur Philippe Strozzi. Par ma foy, nos fieulx, j'aymerois mieulx voir un bon et gras oison en broche. Ces porphyres, ces marbres sont beaulx. Je n'en dis point de mal. Mais les darioles d'Amiens sont meilleures à mon goust ».

L'Italia (e così ogni altro paese) non è tale che converta i suoi visitatori e unifichi i loro gusti. Leggeteli e ritroverete nelle impressioni di essi, meglio che il dominio di una visione superiore, lo stile proprio di ciascuno cui quella visione è, in definitiva, soggetta. Il Dickens si occuperà volentieri, col suo modo un poco prolisso, del giuoco della morra; ma il Byron nell'invocazione all'Italia, nelle pagine su Venezia tenterà la scalata dell'Olimpo con immagini vuote e grandiose; ma la Staël, con lo stile di cui lo Stendhal nella *Correspondance* ci ha lasciato una stupenda critica, vorrà esasperare a freddo la propria sensibilità poetica. In ogni scrittore è riecheggiata la sua anima; quelle che egli getta all'aria e gli ritornano fioche sono le sue sole parole. Ai viaggiatori si può dire dell'Italia come ai mistici della fede: tu non la cercheresti, se non l'avessi già in te!

Alla limitazione interna corrisponde la limitazione esterna: non si comprende se non ciò che si sente e non si sente se non ciò che ha il suo posto in noi. Goethe aveva in sé il paganesimo delle rovine di Roma, Stendhal la vita della Scala, l'energia di Michelangelo, la gaia musica di Rossini. Negli amori e negli odi, negli entusiasmi e nelle indifferenze, nelle comprensioni e nei misconoscimenti non c'è tanto la volontà degli uomini di essere in una maniera anziché in un'altra quanto la necessità della loro indole, la determinazione della loro cultura. O si è storici o si è artisti. I viaggiatori storici sian giudicati alla stregua della storia: veridicità di fatti, acutezza di riflessioni, efficacia espositiva. I viaggiatori artisti, alla stregua dell'arte. Il terzo sesso storico-artistico, potrà essere spaccato in due parti con un nuovo giudizio di Salomone.

Quel che a noi italiani conviene lasciar da parte, a proposito di codeste letture, è il *patriottismo d'anticamera* (secondo la stupenda espressione del Turgot) per cui ci profondiamo in sentiti ringraziamenti a chi ci loda e facciamo il muso a chi ci tratta con minore deferenza o anche con punta cortesia. E può darsi che la lode sia retorica e la scortesia salutare. Certo il merito o il demerito di uno scrittore non dipende dal galateo cui si appiglia, ma dalle qualità d'ingegno che dimostra. Se lo Stendhal ha amato l'Italia non lo ha fatto per la nostra bella faccia, ma perché ciò corrispondeva alla sua psicologia. Il Dickens invece ha trovato l'Italia assai meno simpatica. La spiegazione delle due opposte impressioni si riassume in due frasi: allo Stendhal libertino piacevano le donne di Milano; al Dickens protestante non piaceva il papa. È dunque un fuor di luogo mostrare della gratitudine o del corruccio. L'Italia sentimentale non cesserà se non cessi il mondo; ma bisogna smettere di elargire agli stranieri, che sentimentalmente se ne occupano, certificati di buona o di cattiva condotta.

Giovanni Rabizzani.

TESORI D'ARTE IGNORATI O INEDITI

Una statua in legno del '400

Chi, percorrendo la celebre strada che lungo la Lima porta da San Marcello Pistoiese ai Bagni di Lucca, l'abbandoni poco dopo Palleggio e s'inerpichi su pel monte seguendo una assai disagevole mulattiera, arriva, dopo men di un'ora di cammino, alla chiesa di San Cassiano di Controne: una bella e vasta chiesa romanica che vanta, con tante altre della Lucchesia e del Pisano, a sua fondatrice o rinnovatrice la contessa Matilde, e che ancora conserva quasi intatta la facciata e visibile l'ordinamento interno. Ma oltre ad un alto interesse architettonico la chiesa offre un bel gruppo di statue scolpite nel legno: una Annunziata *cui l'*Arcangelo *dice timidamente il suo « Ave », opere assai ragguardevoli della fine del secolo XIV; un* Sant'Antonio *del medesimo tempo, ma di più trascurata fattura; e il Santo Cavaliere che qui per la prima volta pubblichiamo.*

I paesani lo hanno battezzato, naturalmente, per un San Cassiano; ma tra i varii santi di questo nome che vanta il Martirologio non uno poté mai essere rappresentato inforcante sicuramente un poderoso destriero; tanto meno poi quelli che furono più venerati quali San Cassiano vescovo di Autun, e San Cassiano maestro di lettere in Imola, al tempo, sembra, di Diocleziano, ed al quale appunto la chiesa di Controne è dedicata. Questi, difatto, è rappresentato generalmente con uno stilo in mano, o con un putto ai piedi, a rammentare le sue funzioni di pedagogo o il suo martirio. Poiché, come è noto, il maestro imolese, convinto di cristianesimo, fu dall'imperatore abbandonato ai discepoli, i quali si dettero a tracciare i loro computi cogli aguzzi stili, non più sulle tavolette cerate, ma sulla pelle del vecchio maestro, e con incredibile buon volere continuarono fino alla morte di lui.

Non San Cassiano dunque rappresenta questa statua equestre, ma un santo guerriero o cavaliere: e poiché l'agiografia molti ne conta, di tali, da Ippolito, Quirino e Procopio, a Vittore, a Maurizio, a Secondo e a Galgano, fino a San Giacomo Maggiore, che gli spagnuoli soli, però, rappresentarono a cavallo, per ricordo delle vittorie di Las Navas e di Clavijo o della presa di Coimbra ottenute col favor dell'apostolo — difficile sarebbe l'identificazione, se quasi ovviamente non venisse alla mente il nome di San Martino, santo che in Lucca e nella Lucchesia ebbe larga e continua venerazione.

Si può osservare che pure a malgrado degli arti mutilati, sarebbe difficile ricompletare la statua nell'atteggiamento consueto del Santo che dona al povero metà del mantello; e che ad ogni modo il mantello è ancora tutto intero sulle spalle del cavaliere. Ma ciò non toglie che l'artefice, discostandosi dalla forma iconografica più in uso, si sia limitato a rappresentare il santo a cavallo, in un momento antecedente a quello dell'atto pietoso. Libertà ed originalità che ben possiamo concedere all'autore della mirabile statua, operante sullo scorcio del secolo decimoquinto, ma ancora conservante una certa grandiosità derivata da Jacopo della Quercia nell'intagliare la robusta figura del Cavaliere e nel muovere le gravi e larghe pieghe del mantello; mentre pel cavallo, superbamente trattato, sembra essersi ispirato a qualche modello classico, come avevano fatto Donatello e il Verrocchio.

*Chi infatti confronti la testa del cavallo di San Cassiano, con quella classica, in bronzo che nel 1495 era ancora nel Palazzo Mediceo di via Larga e che ora si custodisce nella sala del-l'*Idolino *al Museo Archeologico di Firenze, o con l'altra, pur bronzea, che il Magnifico Lorenzo de' Medici tolse dalle sue collezioni e regalò nel 1471 a Diomede Carafa di Maddaloni, e si conserva ora nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, potrà scorgere in quella scolpita nel legno un medesimo impostare del collo — per quanto più sentitamente arcuato — ed un ugual modo di tagliar la criniera corta e dritta, mentre invece Donatello e il Verrocchio, che pure si ispirarono alle due teste delle collezioni medicee pei loro monumenti equestri, trattarono le criniere con maggiore naturalismo.*

Si potrà notare, se mai, che l'oscuro intagliatore non seppe, come i due massimi artefici, ripetere dai classici modelli il giuoco dei muscoli, il palpitar delle froge, l'irrequieto muover della bocca, il dilatarsi degli occhi. Ma poteva il legno gareggiare col marmo e col bronzo?

Per quanto mutilo, per quanto in gran parte mancante della policromia originale, questa statua che è circa la metà del vero, offre quindi un altissimo interesse agli studiosi poiché è l'unica statua equestre in legno — ch'io mi sappia — dovuta ad artefici toscani. Certo non una se ne trova nel lunghissimo elenco che di pisane, fiorentine e senesi eseguite tra il secolo XIV e il XVI ci ha lasciato il Fabriczy, e tra le altre molte, che a quell'elenco di più che quattrocento si possono aggiungere dopo nuove ricerche e nuove indicazioni.

Quando anni Pèleo Bacci, or sono alcuni anni, ne rivelò l'esistenza, si pensò di arric-

chirne la raccolta di statue in legno che si andava allora formando al Bargello. Ma i buoni sancassianesi si opposero, minacciando tutt'altro che liete accoglienze ai funzionarii delle belle arti che avessero osato avventurarsi fino alla loro chiesa; e non si calmarono finché non furono assicurati che il baldo cavaliere mai si sarebbe mosso da quella solitudine ai piedi del Prato Fiorito, purché però avessero sempre avuta quella gelosa cura che così simpaticamente dimostravano, e magari un po' più di rispetto — oltre che amore — pel loro creduto santo patrono

Perché dimenticavo di dire che quando i rammentati funzionarii, venuti ad onorevoli patti, poterono salire fino a San Cassiano per ammirare, almeno, la tanto difesa statua, dovettero meravigliarsi non poco di trovare il santo cavaliere che riposava poco comodamente a capo all' ingiù nel ventre del suo cavallo. Per esigenze di statica, essendo la mutila statua malferma e traballante, si era pensato di meglio assicurarla capovolgendo la parte che reca il busto e la testa del santo entro la parte che offre il corpo del cavallo e le gambe del cavaliere che vi aderiscono.

Ma anche il poco riguardoso rimedio era stato dettato da quell' amore che proteggerà sempre, lo vogliamo sperare, questa pregevole opera dalla avidità dei soliti ignoti.

N. T.

LIBERTÀ

— Il tuo nome?... — mi chiese il Vagabondo,
camminando con me fra prato e prato.
— Lo lasciai sui registri dello Stato
Civile, in un grigio angolo del mondo.

Fuggo.... Ero stanca di cercar gli Eroi
entro i piccoli uomini di fango
chiusi fra Borsa, Parlamento, tango,
e femminili seriche pastoie.

Se uomo e donna tali sono, io voglio
esser altro. Esser altro!... E pur m'è tolto
strapparmi questo corpo e questo volto,
umani a strazio del mio fosco orgoglio.

Buffa e tragica cosa, essere inscritto
nello Stato Civile, a chi misura
in sé l'eterno, a chi con la sua pura
anima abbraccia Iddio nell' infinito!...

Buffa e tragica cosa, avere un nome
che ognun dice, bestemmia, ama, ricorda!...
È il doppio nodo, al collo, della corda
che un dì ti strozzerà, né saprai come.

Così fuggire, è pazzo ed è sinistro,
lo so — soli col nostro aspro coraggio.
Ci arresteranno per vagabondaggio,
fratello!... E v'è anche in carcere un registro.

Lì ben dovranno imprimere le scarne
dita il suggel di riconoscimento,
il nome: tatuaggio che l'armento
umano porta sulla viva carne....

Ma noi — tendi l'orecchio, a bassa voce
parlo, che non mi ascoltino i roveti —
ma noi ci fingeremo analfabeti,
fratello!... e traccerem, nuda, una croce.

* * *

Croce di Vita!... L'ombra delle braccia
nere, tese all' amplesso senza scampo,
per monte e valle, per foresta e campo
ingigantisce sulla nostra traccia.

Liberi?... Hai tu la tunica del vento,
forse?... Puoi star senz' acqua e senza fuoco?...
Illudimi, se puoi. Sol per un poco
càlmalo, questo mio vano tormento.

Chiamami Alba quando l'alba è in cielo,
chiamami Sera quando il ciel s' addorme.
Non separar le mie terrene forme
dall' albero, dal musco, dallo stelo.

Io non fui d' altri e non sarò mai tua,
io son di me: pur m'è tremendo il giogo
del lento corpo: se il Sol fosse un rogo,
dentro m' avventerei, per esser sua.

Fra gli uomini che odio e il Dio che agogno
sta la Vita: ed ucciderla non posso:
ella, ella sola è il tramite che, rosso
di sangue, tutta mi congiunge al sogno.

Ada Negri.

Gli amori del De Vigny

Alfred De Vigny ritorna di moda. Dopo cinquant'anni dalla sua morte i critici ripubblicano i loro saggi intorno alla sua poesia, al suo teatro, ai suoi romanzi, alle sue amicizie, alla sua vita intima, come fa oggi il Séché (1), o, meglio, pubblicano finalmente quella sua *Daphné* misteriosa che tra i suoi scritti postumi è importantissimo per la conoscenza del suo pensiero (2), mentre gli editori lanciano edizioni economiche delle altre opere di lui divenute ormai di dominio pubblico. La folla è così richiamata intorno e dentro al santuario del poeta, santuario ancora pieno d'ombra, dove un silenzio appassionato e fervente, che parve frigido e duro, lascia ancora dominare un qualche senso di mistero. Certo l'inappagamento spirituale ed intellettuale e la tristezza e l'accoramento del De Vigny offrono materia di ricerca e di meditazione ed è ancora doveroso, e forse necessario, rintracciare tutte le fonti e tutti i rivi dello sdegno e della malinconia che confluirono a formare il mar morto del cuore del poeta. Alcuni credono che il De Vigny sia stato tal uomo e tale artista da poterci ancora procurare delle sorprese e vogliono scorgere tra la penombra nella quale egli ha voluto avvolgersi per tutta l'ultima parte della sua vita una personalità forse alquanto diversa da quella che noi abbiamo accettata per definitiva e « cristallizzata » dinanzi agli occhi della nostra fantasia e della nostra ammirazione. Una lettera del De Vigny, di cui si è molto parlato in questi ultimi mesi e che Arturo Meyer direttore del *Gaulois* ha acquistata e nascosta per impedire uno scandalo, ha costituito, ad esempio, uno degli incentivi a pensare che il poeta altero e severo delle *Destinées* nascondesse un'anima ben diversa da quella sdegnosa e rigorosa espressa nei canti. La lettera in parola, indirizzata all'attrice Maria Dorval, è piena di parole e di propositi così francamente ed esplicitamente sensuali che si è temuto, pubblicandola, di offendere e di deludere gli ammiratori e i fedeli del poeta e di abbattere d'un colpo il marmoreo piedistallo sul quale egli è riuscito ad erigere la sua figura d'assoluta purità. La lettera è stata posta in luogo sicuro e lontano dalle curiosità invereconde del pubblico ed anzi si dice che il puritano Arturo Meyer abbia spinto le sue pudiche cautele sino a distruggerla; ma la curiosità era ormai risvegliata per tutta la vita amorosa del De Vigny ed oggi si pensa che appunto questa vita amorosa possa offrire un filone conduttore per giungere alla intimità più nascosta del cuore del poeta.

* * *

Io credo che l'aver intraveduto un De Vigny appassionatamente e liberamente sensuale non richieda affatto una negazione del De Vigny patetico e platonico che i suoi ammiratori hanno avuto familiare e credo che sia ingiusto, pedantesco ed erroneo il pensare che la lettera alla Dorval potesse costituire una diminuzione del poeta quale tutti lo abbiamo avuto e lo abbiamo caro.

L'esperienza amorosa del De Vigny prima e durante la sua relazione con Maria Dorval, dal cui tradimento molti fanno derivare almeno in parte il suo pessimismo, non ebbe per frutti che il rammarico, il malcontento e la pietà, e il tradimento della Dorval non fu che il compimento estremo d'un destino che al poeta aveva assegnato una completa infelicità in amore.

Percorriamo rapidamente il corso della vita amorosa del De Vigny, lasciando da parte il suo affetto per la nobile, cauta, aristocratica, purissima madre sua. Il primo amore del De Vigny è quello timido e sentimentale ch'egli nutre per la bella Delfina Gay che doveva poi divenire una delle muse predilette dei romantici, prima e dopo che sposasse il signor De Girardin. Delfina Gay amò, da parte sua, il De Vigny e sua madre, Sofia Gay, l'avrebbe unita assai volentieri al poeta cavalleresco e aristocratico la cui corte era così composta e reverente, e d'un così casto ardore. Confidente di Sofia Gay nel progetto di matrimonio fu la trepida e musicale Marcellina Desbordes-Valmore, la quale vide forse meglio d'ogni altro la convenienza di unire i due giovani in una unione che sarebbe stata così vivamente armoniosa. Perché il De Vigny non sposò Delfina Gay, la donna che gli raffigurò per tanto tempo la realizzazione più dolce e più profonda dei suoi sogni d'amore e che nella statuaria bellezza della sua persona appagò fin da principio insieme la sua fantasia sentimentale e la sua fantasia estetica? Sposando Delfina, il De Vigny avrebbe forse calmato fin da principio il tormento interiore che lo angosciava dinanzi ai problemi che già la sua intellettualità e la sua società gli proponevano con irrompente insistenza. Almeno egli avrebbe trovato nella purità del suo primo amore una scusa e un compenso all'impurità dell'universo e degli uomini intorno a lui, e nella solitudine appagata della sua casa avrebbe trovato riposo dall'inquieta situazione in cui era venuta a finire la sua aristocrazia piena d'onore, ma scarsa di potenza reale.

Fu la signora De Vigny, madre, la più forte oppositrice del matrimonio. Ella voleva che il figlio facesse, sì, un matrimonio d'amore, ma voleva anche che il danaro non fosse disgiunto dall'amore. Il De Vigny le obbedì perché il suo amore per Delfina non era ancora diventato una passione dominatrice, non era affatto sostenuto dal desiderio sensuale e così noi siamo costretti a constatare che proprio la donna che più ebbe a cuore l'avvenire del poeta, più contribuì, consapevolmente o inconsapevolmente, a intorbidarglielo e a renderglielo schiavo.

Il desiderio di trovare infine un porto di rifugio e di fare il necessario matrimonio ricco, spinse il De Vigny a sposare l'inglese Lydia Bunbury. Che avvenne allora del poeta? L'amore entusiasta, appassionato, poetico per la compagna della sua vita gli si dové tramutare a poco a poco nel rammarico della bellezza svanita, nella pietà per un male che giaceva stanco e flaccido dinanzi a lui asservendolo al suo giogo, nel malcontento prodottogli dall'aver inseguito un'anima incapace di comprender la sua e una ricchezza che dileguava in un incubo di diatribe legali, sotto un nembo di carte processuali. Lydia Bunbury era una povera donna fredda, inconsapevole, sempre assente dal vero e proprio giardino segreto in cui il poeta andava di necessità sempre più rinchiudendosi, negata alla maternità che avrebbe potuto redimerla, resa torpida e obesa dal morbo che la possedeva, inabile perfino a parlare correntemente la stessa lingua di lui. Che delusione fisica, morale, intellettuale! E, d'altra parte, che disastro finanziario! Dov'era la dote? La Bunbury non gli aveva portato nulla; era stata diseredata dal padre che, come tutti sanno, aveva preso per posa d'ignorar perfino il nome del poeta suo genero. Tra i beni dotali avrebbe dovuto essere perfino un'isola della Polinesia, popolata d'antropofagi, ed anche quest'isola era scomparsa, mentre non erano scomparsi gli uomini bestiali che mangiavano il cuore al poeta.

* * *

In questa disperata situazione matrimoniale il De Vigny non venne mai meno alla sua religione dell'onore, all'austera bontà del suo animo. Chiamato al sacrificio, si sacrificò. Accettò la sua missione di infermiere, sopportò col sorriso sulle labbra la pesante e avvilente compagnia della donna ammalata ed inutile alla quale aveva dato il suo nome. Durante le molte veglie al capezzale di lei non gli sfuggì una parola di rimprovero, un gesto di scontento o di stanchezza. Fu eroico. Quand'eccolo risorto dinanzi ad una personificazione del suo sogno antico, del suo amore appassionato, dinanzi ad un'eroina che sembra capace di accompagnarsi alla sua tragica ed eroica vita interiore. Maria Dorval gli è apparsa. Il cuore gli si riapre alla speranza e all'esaltazione. La vita gli si rinnova. Non lo getta affatto ai piedi della Dorval un furor sensuale scoppiatogli improvvisamente nelle vene, ma il suo antico impulso verso la bellezza sentimentale nutrita di spasimo e di dolore, sostanziata d'una poesia che insieme drammatizza e sublima la vita. I primi suoi rapporti con la Dorval sono fervidi solo d'ammirazione e trepidi solo d'abbandono. L'arte di lei, tutta fremente e dolorosa lo trasporta, lo trascina; l'anima di lei gli appare sotto il magistero di quell'arte, una di quelle anime che egli ha sognato come interpreti e redentrici del dolore del mondo e del suo dolore. Egli vive del profumo di lei e della malinconia di lei. Un suo riso troppo alto, una sua collera troppo forte, lo addolorano. Egli vuol vederla tutta gonfia di passione, ma tutta trasparente dei suoi maravigliosi tesori segreti, che non si mostrano a pieno, ma balenano in gravi gesti d'amore, in lente parole appassionate. Si getta al lavoro per lei; scrive la *Marechale d'Ancre*, scrive *Chatterton*: ha trovato la sua strada, come la sua donna. Maria sarà la sua eroina e la sua musa e dirà quello che da tanto tempo egli sogna di far dire ad una bocca femminile. Ma la frase di Maria, la frase piena d'ironica seduzione e di capriccio erotico: « Quando dunque i parenti del signor conte verranno a chieder la mia mano? » è come un fulmine improvviso nel cielo delle adorazioni del poeta. Maria Dorval ha bisogno non solo di amor platonico e patetico; ha bisogno d'un amor sensuale, attende l'amore sensuale. Le sue *elevazioni*, ella lo dice, non debbono esser soltanto elevazioni dello spirito! D'un colpo il cuore e i sensi del poeta son pieni di voluttà; egli s'abbandona spirito e corpo; ma, e qui è la bellezza profonda e il significato vero di questo amore, egli non cede lo spirito pel corpo, egli unisce ed armonizza l'uno e l'altro, egli completa l'uno con l'altro, vive completamente per la prima volta la sua vita amorosa tutta di sentimento e d'aspirazione, come di senso e d'appagazione. Egli è felice. Egli crede nella vita. Egli s'è ricongiunto alla essenza nutriente e dissetante della vita. Che ha da attender altro dalla vita? La vita è per lui Maria Dorval. La sua intellettualità in grazia di lei si fa voluttuosa; la sua voluttà si fa intellettuale.

* * *

Egli non ha da ottener altro dalla vita se non una nuova e più aspra e più totale delusione. Maria Dorval che egli crede sua non è sua. Lo tradisce. Maria Dorval lo tradisce nel momento stesso in cui sembra più abbandonarsi corporalmente e spiritualmente a lui e in cui sembra meglio immedesimarsi con le sue creazioni artistiche. Amante ed interprete infedele! Uno spirito non può colmarne un altro, se non fino ad un certo limite. Maria non s'è potuta compenetrare dello spirito del poeta, non ha saputo comprenderlo e non ha saputo possederlo. La sua passione era finzione. Alla travolgente e vibrante passione del poeta ella non aveva contrapposto che una verità passeggera cui aveva subito fatto succedere una finzione degradante. L'uno era stato il rogo alto, glorioso e lampeggiante in cui si dissolvevano tutte le illusioni passate e si bruciavano tutti gli incensi dell'adorazione; l'altra era stata il fuoco di paglia, capriccioso e scoppiettante che subito lascia fumo e ceneri venefiche là dove era apparso portare la luce e il calore.

Il poeta che aveva bisogno di carezze, l'assetato d'amore, deve ormai partirsene pel suo santuario pieno di supplizi e rinchiudervisi. La sua ultima esperienza è stata il tradimento, l'impurità, la finzione della donna, che gli ha carpito coi baci i suoi segreti migliori, che ha spezzato l'ultimo suo idolo d'oro, che ha riempito di menzogna perfino l'anfora marmorea della sua poesia. Egli è stato Sansone, ella è stata Dalila. Il suo pessimismo ritornante ora pesa di tutta la nequizia di Dalila, di tutta la bellezza menzognera della donna seminatrice d'inganni, artefice d'astuzie e d'agguati; e insieme rugge di tutta la collera di Sansone. La donna che per un momento gli ha schiuso il paradiso, ora gli richiude le porte della speranza sull'inferno del suo cuore in cui egli si martorierà, silenzioso e lontano, sino alla morte. E da quell'inferno e da quel silenzio il suo grido voluttuoso non suona ormai, come un richiamo all'oscenità, ma come il singulto d'una passione assassinata tra i guanciali d'un talamo che somiglia ad una tomba.

Aldo Sorani.

(1) Léon Séché, *Alfred De Vigny*. I « La vie littéraire », II « La vie amoureuse ». Avec documents inédits. (Paris, « Mercure de France » édit., 1913).

(2) Alfred De Vigny, *Daphné*. (Paris, Delagrave éditeurs, 1913). Vedasi il *Marzocco* del 29 giugno 1913.

MARGINALIA

★ **« Il segreto » di Bernstein al Politeama Nazionale.** — L'ultima commedia di Enrico Bernstein ripresa in questi giorni a Parigi dopo la sosta estiva al teatro dei « Bouffes-Parisiens », è arrivata fra noi abbastanza presto. Forse potevamo aspettarla qualche altro mese, senza soverchio danno. Le caratteristiche del drammaturgo francese sono note anche al pubblico italiano. Si sa che egli è un effettista di prim'ordine, un vero uomo di teatro, che non è trattenuto da scrupoli di verità intima o dalla ricerca di verità profonde nella manipolazione dei suoi drammi, dove piuttosto che la natura e la sostanza del *mélo* sono rinnovati i modi e le forme.

Il cozzo furibondo di interessi e di passioni contrastanti, ecco la mèta agognata da Enrico Bernstein. Occorre che queste passioni o questi interessi siano portati ad un grado di estrema tensione perché ne scaturisca quella certa situazione su cui si imperniera la scena che è la ragione stessa del lavoro. Molto meno importa sapere in che modo si arrivi a questa tensione estrema, purché la tensione ci sia. Il procedimento infallibile del teatro di Enrico Bernstein si ritrova immutato in questo *Segreto* che a taluno parve invece, fino dalla sua prima rappresentazione a Parigi, sintomo o indice di mutato indirizzo. *Il segreto* non è affatto, come taluno ha creduto in Francia e fuori di Francia, uno studio originale e sottile fino alle più audaci sottigliezze, di un'anima ambigua femminile, capace, sotto apparenze normali e con molti aspetti onesti di vita, delle più raffinate e mostruose perfidie. L'analisi psicologica, di una psicologia che rasenta la patologia, qui fa parte integrante della *ficelle*: è una condizione essenziale del dramma, non ne costituisce una logica interpretazione. Perché siano possibili, non diremo accettabili, i casi di una Gabriella Jannelot, ottima sposa, damina filantropica, affettuosa amica che occupa le ore libere della sua vita a inventare cabale e intrighi col sacrosanto scopo di rendere infelici le persone che le sono più care, la natura avendola fatta tale — son sue parole — che ella non può sopportare le gioie che a questi suoi cari vengano da altri fuorché da lei; perché insomma si possano ammettere le conseguenze criminali di una simile gelosia, bisogna prima che esista questo tipo di povera demente suscitatrice di tante innocue catastrofi. Innocue perché, secondo il più apprezzato ritmo del teatro contemporaneo francese, anche nel *Segreto* tutto si accomoda miracolosamente alla fine, in poche battute sbrigative. Proprio così. Nello stesso terz'atto abbiamo la confessione della moglie al marito: sentiamo dalla sua bocca il racconto di una dozzina d'anni di vita intima macchiata di tanta segreta perfidia, dei suoi sforzi tenaci rivolti sempre allo scopo o di impedire la felicità dell'amica adorata, o di turbare la felicità dell'adorato marito e poi, come se nulla fosse, abbiamo una serie di abbracci, un triplice abbraccio che ci precipita — è la parola — nella soluzione ideale. La migliore amica cade nelle braccia dello sposo, si abbracciano o quasi le due amiche, e in un terzo abbraccio la protagonista si riconcilia col marito. Ma non è detto se costui, come consiglierebbe una misura elementare di prudenza, provveda a mettere in osservazione, in una casa di salute, la sua diletta metà. La discussione sulla « possibilità » del tipo femminile rappresentato da Gabriella Jannelot mi sembra perfettamente oziosa. Nella commedia esso ha il torto fondamentale e quasi direi pregiudiziale di apparire come fabbricato apposta per giustificare gli eventi drammatici del secondo atto, dove è la scena alla Bernstein, violenta trascinante vorticosa che, ancora una volta, è la ragione stessa del dramma. Gli ingenui spettatori che hanno assistito per ben due atti ai procedimenti viperini della protagonista che è pure una così brava persona, passata l'emozione, hanno il diritto di sapere quali siano i motivi che la spingono ad agire così. Non avendo saputo trovarne dei migliori, il commediografo ammannisce loro la rivelazione di Gabriella. È una psicologia postuma, a colpi di scena, come il resto. Nel *Segreto*, già l'abbiamo osservato, son pure tutte le qualità di stringatezza, di forza, di ingegnosità tecnica che rappresentano il meglio del teatro di Enrico Bernstein ed insieme, anche prima di arrivare all'ineffabile terz'atto, tutti gli artifizi, talora neppur dissimulati, che ne costituiscono il peggio. Troppe volte il dramma potrebbe essere interrotto da qualche felice iniziativa dei personaggi: ma i personaggi del dramma, salvo la protagonista, mancano di ogni iniziativa. Si prestano tutti docilmente al piano satanico di Gabriella e ai disegni dell'autore. L'interpretazione della compagnia Reiter e Carini mi è parsa eccellente per parte della Reiter che porta nei momenti drammatici una nota dolorosa e calda affatto sconosciuta all'interprete francese che era ed è tuttavia la celebrata Mad. Simone. Viceversa il Carini efficacissimo nel secondo atto, sembra dimenticare dopo le prime scene i tratti tipici del carattere di Dionisio Le Guenn che son quelli del timido ardente. In questa parte Victor Boucher, un attore singolare della scena parigina che anche il nostro pubblico ha potuto apprezzare in una *tournée* di Marthe Regnier, ha creato un tipo indimenticabile.

G.

★ **La successione di Giovanni Pascoli.** — A più di un anno e mezzo dalla morte di Giovanni Pascoli si sta per provvedere alla cattedra di Bologna, che già fece tanto discorrere le gazzette, anche per via di inchieste e di *referendum*. Come i lettori certo ricordano, dopo la scomparsa del grande Poeta tutti coloro che non si ritenevano possibili candidati o candidati possibili alla cattedra ormai illustre vollero perlomeno dare in proposito qualche suggerimento di massima o addirittura di persone. La gazzarra fu quanto mai vivace. Mentre tuttavia perduravano i clamori, la Facoltà di Lettere di Bologna chiamò Michele Barbi il quale declinò l'onorifico invito preferendo invece la missione dantesca di Firenze. Intanto l'incarico fu affidato al prof. G. Tarozzi della stessa Università di Bologna. Da qualche settimana è costituita la Commissione che dovrà giudicare del concorso indetto per la successione di Giosue Carducci e di Giovanni Pascoli. La compongono Michele Barbi, Vittorio Cian, Francesco Flamini, E. G. Parodi, Vittorio Rossi. I termini del concorso sono ormai scaduti e quindi si conosce la nota degli aspiranti, i quali toccano la ventina. Eccoli per la cronaca, in ordine, beninteso, alfabetico: Giovanni Bertacchi, Bertoni, Bulferetti, Tommaso Casini, Cipollini, Cosmo, Arnaldo Della Torre, Donadoni, Finzi, Alfredo Galletti, C. A. Levi, Ezio Levi, Mascetta Caracci, Melodia, Percopo, Porena, Abd-el-Kader Salza, Ireneo Sanesi, Vittori, Albino Zenatti. La Commissione deve iniziare i suoi lavori dopo la metà del mese corrente e verso la fine si potrà avere il suo giudizio.

★ **Leonardo e il castello di Chambord** — Lo storico castello di Chambord, detto il Versailles della Turenna, è un edifizio che è passato attraverso molte peripezie storiche e ha suscitato infinite discussioni artistiche. Chi ne fu il vero architetto? Esso è dovuto alla rinascenza italiana o a quella francese? Molti accettano la versione italiana, altrettanti quella francese. È certo che a Chambord i maestri muratori erano francesi. Vi lavorarono per dieci anni mille e ottocento operai, anche al momento della prigionia di Madrid, e quando il re Francesco I dové chiedere imprestiti a tutti nel regno. Ma sotto Enrico II i lavori non erano ancora terminati e una delle scale che si stavano costruendo sulla corte d'onore restò incompiuta. Venne Luigi XIV e il castello fu trasformato, si allargarono ed allungarono le finestre, si sconvolsero gli appartamenti e si ricostruí l'ingresso nel gusto « classico ». Il castello passò più tardi a Stanislao Leczinsky, che fece riempire i fossati a causa delle inondazioni, e poi al maresciallo di Saxe. La Rivoluzione lo saccheggiò come tanti altri, volle demolirlo e parlò anche di utilizzarne la pietra per edificarne un edifizio di ricovero per i « padri di famiglia ». Sotto Napoleone passò al maresciallo Berthier, poi da Luigi XVIII fu offerto al duca di Bordeaux che prese perciò il titolo di conte di Chambord. Ma lasciamo le peripezie storiche e ritorniamo alle discussioni artistiche. Oggi Marcello e Carlo Reymond nella *Gazette des Beaux Arts* propongono una soluzione veramente importantissima dell'enigma della costruzione del castello. Secondo loro il castello sarebbe opera nientemeno che di Leonardo da Vinci. Non si è abituati a porre l'autore della *Gioconda* tra gli architetti, ma nei suoi manoscritti le costruzioni tengono un posto importante; una lettera del 1506 mostra che, da Milano, egli aveva indirizzato a Luigi XII alcuni progetti d'edifizi e non si comprenderebbe perché Francesco I avrebbe tenuto tanto a far venire in Francia l'artista, già vecchio, se avesse dovuto solo chiedergli dei quadri. Ciò che fa la stranezza del castello di Chambord è la sua massa quadrata, senza corte interna, traversata da quattro gallerie tagliate da una scala centrale. Questa scala, la meraviglia del castello, è un'aggiunta ulteriore. La scoperta di tre disegni antichi ha permesso di stabilire che le gallerie dovevano un tempo comunicare tra loro per formare una sala unica a forma di croce greca, rischiarata in mezzo da una cupola o lanterna. Ora questo piano — dicono i Reymond — era allora una novità assoluta ed era la caratteristica delle architetture di Leonardo. Prima di lui non la si trova e se Bramante volle adottarla per San Pietro, questo è perché Bramante era allievo di Leonardo. Altre presunzioni s'aggiungono a questa: l'impiego degli ordini classici e delle finestre ad arcate, le incrostazioni policrome delle facciate, l'assenza di tetti sulle gallerie, coperte da terrazze. Anche l'idea della scala, messa dopo, può essere attribuita a Leonardo poiché i suoi manoscritti offrono vari esempi di scale a chiocciola, a multiple rivoluzioni « in cui le persone non possono mescolarsi ». Senza dubbio Leonardo non ha potuto dirigere la costruzione cominciata nel 1519, l'anno stesso della sua morte; ma nulla vieta — dicono i Reymond — che dopo aver seguito il suo piano, almeno nelle sue grandi linee, lo si sia poi modificato, servendosi delle sue stesse idee.

★ **L'eloquenza di Lorenzo il Magnifico** — L'arte oratoria nell'età di Lorenzo il Magnifico fiorí a Firenze maravigliosamente tanto in latino, quanto in volgare e Lorenzo stesso — scrive F. Santini nella *Rivista d'Italia* — fu abile oratore e tenne in onore grandissimo gli oratori e la retorica. « Non ci fu nessun retore, né celebre oratore che non avesse trovato un protettore in Lorenzo » ha scritto il Fabroni nella sua *Vita*. Di lui sappiamo che inviato nel '71 a Roma per l'incoronazione di Papa Sisto fu molto onorato per la sua facondia. Accusato in pieno Consiglio di istigare continuamente la città alle guerre si discolpò con un'orazione della quale il suo biografo afferma di non aver letto niente di più grave, di più abbondante, di più ornato. Nell'83 inviato ambasciatore alla Dieta di Cremona rivelò la superiorità dell'ingegno e della sua eloquenza inducendo i collegati ad aprire il Po alle armate da inviare contro Venezia. Quelle orazioni non sono giunte fino a noi e forse alcune non furono neppure scritte. Il Santini ne ha potute rintracciare una nei registri delle consulte sebbene non sia nella forma primitiva. Era di già avvenuta la congiura de' Pazzi, della quale anche egli avrebbe dovuto esser vittima. Agli ambasciatori, che da ogni parte d'Europa erano inviati a congratularsi con la Signoria dello scampato pericolo non si mancava di riprodurre a vivi colori il triste quadro di quel giorno. A poco più d'un mese di distanza, Lorenzo si presenta in Consiglio. Le parole dimostrano con quanta abilità egli sapesse trarre profitto dell'eloquenza per consolidare il suo potere. Nuovo « Cicero pro domo sua » si scusa di essere venuto a parlare. Con colore e calore mette sott'occhio agli ascoltanti la scena dell'assassinio. Dovrebbe ringraziare Dio di averlo sottratto alla morte; ma pensando che è rimasto in vita per nuocere alla sua patria, quante volte invidia il suo morto fratello! « Mi dolgo d'esser rimasto in vita perché la [illegible] nuocerà a voi e alla patria. Tutti i cittadini debbono anteporre alla propria salute quella della repubblica, io stesso più d'ogni altro, perché io stesso, mio padre, i miei antenati abbiamo ricevuto copiosi benefizi ». Doti dell'orazione abilissima [illegible] la sapiente prudenza, l'efficacia dell'argomentazione, il senso della misura. Tali dovevano essere, oltre i pregi estrinseci della prosa, le qualità della sua eloquenza, strumento assai valido di accorta politica. Tra gli oratori del suo tempo Lorenzo non doveva dunque apparire infelice nella parola che doveva servirgli [illegible] per salire. Anche in questo campo egli rappresentava il suo tempo e la sua città gareggiando col Canigiani, il Pandolfini, l'Acciaioli, lo Scala, il Poliziano, il Becchi....

★ **Per un quadro del Morone.** — Pompeo Molmenti scrive all'*Adriatico* una lettera per propugnare l'acquisto da parte dello Stato d'un quadro del Morone, *La cacciata dei Bonacolsi da Mantova*, il famoso dipinto della Galleria Crespi di Milano che egli a ragione vorrebbe collocato nel Palazzo Ducale dei Gonzaga di Mantova. L'acquisto da parte dello Stato sembra, dice il Molmenti, più che probabile, ma è bene che il Governo vi sia incoraggiato anche dalla stampa. Egli scrive che avvenuta la disgregazione e la vendita all'estero di gran parte della Galleria Crespi, pur essendosi assicurata alla Brera la *Natività* del Correggio, si sentí che sarebbe stato doloroso che opere dell'importanza storica del dipinto del Morone e dell'altro del Granacci, l'*Entrata di Carlo VIII a Firenze*, andassero ad arricchire i musei stranieri, quasi spoglie trionfali di una nazione che non si cura del suo glorioso passato. Allora il Governo, per le insistenze di molti, ottenne che di quei due dipinti, prima che fossero portati fuori d'Italia una speciale Commissione facesse la stima, per poter così esercitare il diritto di prelazione. Ma il patto non era senza pericoli; poiché i Crespi si facevano forti delle lautissime offerte che per il dipinto del Morone avevano avute da amatori stranieri, tanto che, come apprendiamo dai giornali, I. P. Richter, un inglese, illustre storico dell'arte, autore di un'opera su Leonardo e studioso accreditatissimo in modo speciale dell'arte veronese del primo cinquecento, incaricato dai Crespi insieme coll'Jesurum di Firenze di rappresentarli nella commissione peritale, ebbe senza esitazione a sostenere che la preziosa tela valeva un milione.

Per fortuna, gli autorevoli rappresentanti dello Stato, dottor Ardelino Colasanti della Direzione di Belle Arti e dottor Gino Fogolari, direttore delle Gallerie di Venezia, reagendo energicamente contro le montature del mercato antiquario straniero, seppero tener testa ai commissari della famiglia Crespi e, quel che più giovò, l'intiera Commissione poté mettersi d'accordo nello scegliere come quinto arbitro il conte Carlo Gamba di Firenze, conoscitore d'arte molto apprezzato anche fuori d'Italia, che, accostandosi alle ragioni dei commissari governativi, ne fece trionfare il giudizio, assai ragionevole, cioè che il dipinto del Morone, venduto liberamente sul mercato straniero, valeva centocinquantamila lire. Se si consideri che sul prezzo stabilito lo Stato potrà ancora ottenere un ribasso del venticinque per cento equivalente alla tassa di esportazione, si deve giudicare felice l'esito dell'importante affare, condotto con molta abilità e combattività dai rappresentanti della Direzione generale di Belle Arti. Non è credibile che ora lo Stato lasci passare il termine dei due mesi stabiliti dalla convenzione senza concludere il prezioso acquisto. Il quadro del Morone è una delle poche pitture quattrocentesche rappresentanti un fatto storico senza simboli e senza allegorie, nel luogo preciso in cui avvenne. Di grandi dimensioni, ornava in antico una sala del palazzo di Pusterla. Il marchese Francesco Gonzaga lo aveva ordinato al pittore che vi aveva posta la firma « Dominicus Moronus veronensis pinxit 1494 ». Prima che si scoprisse quella firma passava per opera del Mantegna, e, per quanto di altra scuola e di un artista di indole ben diversa, bisogna pur convenire che un riflesso dell'arte mantegnesca, tutta nutrita di verità e di forte carattere, appare anche in cotesta tela.

★ **La medaglia Villari ed Evaristo Breccia.** — La « Dante Alighieri » nel recente Congresso di Pallanza ha assegnato la medaglia Villari, istituita per premio a benemeriti difensori e propagatori dell'italianità all'estero, ad Evaristo Breccia. Ben pochi debbono conoscere l'esistenza di questo premio e ben pochi conoscono Evaristo Breccia, il benemerito al quale la medaglia è stata meritoriamente quest'anno assegnata. Il prof. Pistelli in un articolo che leggiamo nella *Gazzetta di Venezia* illustra calorosamente la personalità e l'operosità del Breccia. « Ad Alessandria d'Egitto — egli scrive — c'è un ricco museo di antichità greco-romana. Chi lo fondò e primo lo diresse? Un italiano: il Botti. Chi, dopo il Botti, l'ha arricchito, chi dottamente oggi lo illustra e lo dirige? Un altro italiano: Evaristo Breccia. Il quale è un romano di Roma, che studiò a Roma, appartenne alla nostra « Scuola archeologica », partecipò col Paribeni e il Pernier ai gloriosi scavi italiani di Festos. Di là, con l'aiuto del Comparetti e gli auspici dello Schiaparelli, andò in Egitto per occuparsi di papiri greci. Quando in Egitto cominciava ad esserne nota l'attività e la dottrina, morí il Botti. Presso il municipio di Alessandria e il governo egiziano non mancarono insistenze, più politiche che scientifiche, per ottenere la direzione del museo: e specialmente per impedire che al primo direttore italiano succedesse un altro italiano. Per fortuna (son fortune che non capitano tutti i giorni!) le autorità consolari italiane e il Ministero, messi sull'avviso — e il merito fu, come sempre, di Ernesto Schiaparelli — non considerarono, come sempre, la cosa come una seccatura, e si mossero. Di più il Breccia aveva davvero, come nessun altro in quel momento, le qualità necessarie. Doveva vincere e vinse. Non credé, come accade qualche volta, che quello fosse un riconoscimento dei suoi meriti e una fortuna per riposarsi. Capí e sentí che il suo dovere verso la scienza e verso il suo paese, cominciava allora. A chi di lui avrebbe fatto a meno volentieri, doveva mostrare d'esser pari al suo ufficio, e perciò darsi tutto al suo museo. Ma nello stesso tempo doveva mostrare, in ogni suo atto, il suo profondo, ardente sentimento patriottico, doveva fare opera di buon italiano in faccia ai suoi compatriotti che son là così numerosi, e in faccia agli egiziani e agli stranieri, che cercano con tanta cura i motivi o i pretesti per dirne male. L'una e l'altra missione ha adempiuta e adempie con grande onore suo e del nostro paese. Ha compiuto e continua scavi di molta importanza. Ha fatto scavi, ha illustrato monumenti, ha pubblicato iscrizioni e papiri, dirige un Bullettino dove collaborano dotti insigni, italiani e stranieri, dal Lumbroso al Duchesne. Se n'è accorta perfino la Regia Accademia dei Lincei che recentemente l'ha eletto corrispondente. Elezione tanto più degna di plauso quando si sappia che il Breccia è giovane, non è affatto decorativo e non s'è mai dato da fare per cominciare a procurarsi il « titolo senatorio ... ».

★ **Napoleone e Tacito.** — Alla solenne seduta pubblica che anche quest'anno han tenuto le cinque accademie che formano l'Institut de France, Henry Welschinger ha letto una interessante comunicazione su Napoleone e Tacito. Napoleone — egli ha ricordato — non amava molto Tacito perché vedeva in lui un soverchio odiatore di tiranni e giudice di imperatori. Il 29 gennaio 1806 l'Institut andò in corpo a presentare i suoi omaggi al vincitore di Austerlitz e il presidente Arnault tenne all'imperatore un discorso di circostanza al quale Napoleone rispose parlando di storici e di Tacito. Ne criticò gli scritti e il metodo storico, poi, rivoltosi all'accademico Suard, segretario perpetuo, lo invitò a comporre un commento per rettificare i falsi giudizi e gli errori di Tacito. Suard era un ottuagenario, debole e malaticcio; ma appena ebbe udito l'invito dell'imperatore esclamò con vigore: « Sire, la fama di Tacito è troppo alta perché nessuno scrittore possa pensare a diminuirla ». Questa risposta gettò una doccia fredda sull'assemblea e l'imperatore congedò bruscamente l'Institut. Nelle *Memorie storiche sulla vita del Suard* il Garat riferisce più a lungo l'aneddoto raccontando le domande e le risposte di Napoleone e del Suard. — Non è vero — avrebbe chiesto Napoleone al Suard — che Tacito non è un modello di storico? Perché egli è profondo, presta progetti profondi a tutti. Ma non vi è nulla di più raro dei progetti.... — Sire, nulla di più comune a Roma. Durante i seicento anni della repubblica tutto fu piano o progetto e sotto l'impero i padroni del mondo si abbandonarono alle loro passioni, e non a caso! — Tacito doveva cogliere lo spirito dell'Impero di cui si faceva lo storico — replicò Napoleone — e invece vi porta lo spirito della Repubblica. Anch'io vorrei la Repubblica, ma è impossibile.... — Tacito, Sire, è di tutti gli scrittori dell'antichità, colui che ha meglio intravisto l'unione della potenza dei principi e della libertà dei popoli. — Non importa, egli è lo storico d'un partito e il popolo romano non era dello stesso partito di Tacito. Egli amava gli imperatori che Tacito vuol dipingere come mostri e i mostri non si amano. — Non v'era più popolo romano in Roma, Sire. Era una popolazione composta di gente d'ogni parte dell'universo che voleva solo avere pane e giuochi nel circo!... — Napoleone non si lasciò convincere né questa volta, né mai. Di Tacito parlò sempre male e colse tutte le occasioni per parlarne male, per definirlo un libellista calunniatore di imperatori. È da ricordarsi che egli parlò di Tacito perfino con Goethe e con Wieland a Weimar. A Goethe domandò a bruciapelo: « Voi siete di quelli che amano Tacito? » « Sí, Sire, moltissimo! » « Ebbene, io punto! » replicò l'imperatore, e volgendosi al Wieland: « Conoscete voi un più grande e più ingiusto detrattore dell'umanità? Alle azioni più semplici trova motivi criminali. Lui che parla sempre di delazioni, è il più gran delatore! ».

★ **Come morí Diderot.** — Diderot non aveva mai goduto una perfetta salute. Egli soffriva di stomaco e d'intestini e diceva di aver portato dal suo viaggio in Russia « un terribile mal di petto ». La vecchiaia doveva aggravare tanti acciacchi e renderli più noiosi al filosofo, il quale predisse la sua morte dieci anni prima di morire. Come morí Diderot? Il 19 febbraio 1784 egli fu preso da un violento sbocco di sangue. Lo curarono facendogli un salasso; ma inutilmente. Otto giorni dopo era colpito da apoplessia. Sentiva venire l'attacco, ma conservava lo spirito lucido. Si mise a letto e i medici gli applicarono dei vescicanti sulla schiena e sulle gambe, e gli fecero bere un emetico. Stanco di tante medicine, il filosofo diceva con dolcezza: « Mi fate vivere a forza di cose parecchio cattive ». Passò così tre giorni e tre notti delirando, ma con freddezza e quasi ragionando. Disertava — raccontò sua figlia — sugli epitaffi greci e latini, recitava versi di Orazio e di Virgilio, parlava di tragedie. Ciarlava tutta la notte, domandava che ore fossero e rimaneva disteso sul letto tutto vestito. Il quarto giorno, invece, la salute parve ritornata. Chiacchierava allegramente con gli amici, mangiava con appetito. Volle perfino uscire. Ma le gambe gli si gonfiavano, l'idropisia lo vinceva a poco a poco anch'essa. Il curato di San Sulpizio, conoscendo il suo stato di salute, aveva cominciato a fargli visita e passava molto tempo in conversazione con lui. Un giorno che si eran trovati d'accordo su vari punti di morale relativi all'umanità, il curato c'ise la palla al balzo e s'arrischiò a fargli capire che, se avesse fatto una piccola ritrattazione delle sue opere, la cosa avrebbe avuto molto effetto in questo mondo.... e nell'altro. « Lo credo, signor curato, — rispose Diderot — ma convenite che io direi un'impudente menzogna! » Ogni giorno di più, intanto, gli si indebolivano le forze, gli si alterava la mente. Era persuaso della sua prossima fine, ma non ne parlava più. Alla vigilia della morte gli portarono un letto più comodo. Allora egli ritrovò il suo spirito per dire agli operai: « Amici miei, voi faticate molto per mettere a posto un mobile che non servirà che tre o quattro giorni! » La sera ricevette gli amici e la conversazione fu filosofica. « Il primo passo verso la filosofia — disse egli — è l'incredulità ». La mattina dopo, 30 luglio, parlò col genero, la figlia, il medico, volle sedere a tavola con gli altri, mangiò una minestra, del vitello bollito, poi prese un'albicocca. La moglie volle impedirgli di mangiarla. Egli la mangiò lo stesso dicendo che non avrebbe potuto fargli male. Aggiunse all'albicocca un po' di conserva di ciliegie, tossí alquanto, poi reclinò la testa sulla tavola e non parlò più. Era morto. I congiunti si ricordarono poi che egli aveva detto un giorno di voler morire a tavola.

★ **Tesori d'arte in Russia.** — La maggior parte degli stranieri ignora il progresso delle belle arti in Russia. Tutto quel che si sa dell'intellettualità russa si riferisce sempre quasi esclusivamente alla letteratura e sono ben pochi coloro che giungono in Russia per scoprire i veri tesori d'arte che questa nazione possiede. Ad esempio, tutti credono, specialmente per averlo sentito dire, che l'imperiale museo dell'Hermitage non contenga che quadri. Invece l'Hermitage ha collezioni preziosissime che esulano dalla pittura. Esso ha una raccolta unica di antica arte applicata, specialmente di oggetti d'oro trovati nei sepolcreti della Russia meridionale. Esso ha una collezione di antiche figure di terracotta (Tanagra), e una collezione altrettanto enorme e preziosa di vasi antichi interessanti non solo dal punto di vista archeologico, ma anche da quello pittorico di tutte le età. Ha anche una collezione di vetri antichi e di statue la cui scoperta ha immensamente giovato ad estendere le conoscenze che avevamo dell'antica statuaria. La raccolta di gioielli, per dare un altro esempio, è, si può dire, pel pubblico anche russo, una novità. Sino al 1910 vi era soltanto la così detta Galleria di Pietro il Grande nella quale erano esposti una quantità di ricordi appartenenti al gran riformatore e ad altri membri della famiglia imperiale. Era estremamente difficile penetrare in questa galleria ed era più difficile studiarla data la mancanza della luce nei locali che la raccoglievano. Ora tutti i gioielli sono stati portati all'Hermitage. Le sale dove questi preziosi articoli erano un tempo esposti, ora contengono un'altra collezione che si può dire unica al mondo: quella delle porcellane. È noto che la imperatrice Caterina II era una grande amatrice anche di porcellane. Le corti straniere che conoscevano le idee dell'imperatrice le mandavano sovente in dono magnifici servizi di porcellana. E così opere uscite dalle officine vetrarie di Sèvres, di Dresda, di Vienna, di Berlino, vennero mandate a Pietroburgo. Ecco perché la sezione delle porcellane al Museo dell'Hermitage ora contiene la più vasta e la più bella collezione di porcellane che un museo possa vantare e non solo porcellane straniere, ma anche indigene o ordinate dall'imperatrice stessa, come il magnifico servizio di China. Anche la raccolta delle argenterie antiche merita la più grande attenzione. La Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche sono responsabili per la sparizione di molte antichissime e preziosissime argenterie appartenenti alle corti europee; ma la corte russa riuscí a salvare i suoi tesori. Come le porcellane, così le argenterie sino al 1910 custodite nel Palazzo d'Inverno non erano visibili al pubblico .. La galleria dei quadri, a sua volta, è stata ora disposta meglio e più logicamente classificata. Prima l'ordine e la logica non vi regnavano poiché l'edifizio del museo non era stato certo disegnato per servir da museo. Il riordinamento è cominciato nel 1912 e procede ancora, con molto successo, raggiungendo un effetto di piena armonia.

★ **Quadri europei nell'India.** — Un esperimento del più alto interesse è quello tentato da un potentissimo indiano, il Maharaja Gaekwar di Baroda di fondare in India una galleria d'arte di maestri europei. Si tratta ormai già più d'un semplice esperimento. Gli edifici della galleria sono già quasi del tutto costruiti e si spera — dice il *Times* — che tra due anni essi possano essere compiuti ed i quadri già messi a posto. La formazione della collezione che deve includere anche opere di scultura è stata affidata ad H. Spielmann che ha cercato di farla più sintetica e più rappresentativa dei vari periodi dell'arte europea che abbia potuto. Egli ha avuto la fortuna di potersi assicurare un numero considerevolissimo di belle e interessanti pitture, relativamente a prezzi convenienti. Non potendo procurarsi quadri famosi di Raffaello, di Rembrandt o di altri eminentissimi artisti, se non a patto di pagare somme enormi, egli è rimasto pago di procurarsi capilavori di autori di secondo ordine e le opere raccolte assommano già a circa duecento. Poiché si tratta della prima grande galleria d'arte occidentale in Oriente, non sarà male passare un po' in rassegna queste opere. La scuola inglese è benissimo rappresentata. Il quadro più antico è il ritratto di Thomas Simon il famoso medaglista, di William Dobson, vien poi il ritratto di sir Brian Broughton-Delves del Romney, dipinto subito dopo la prima visita dell'artista a Parigi nel 1764, al quale si aggiungono molti schizzi e disegni del Romney stesso. Sir Thomas Lawrence è rappresentato da un ritratto del duca di Wellington. Un altro ritratto è quello di Lady Barbara Astley Cooper dipinto nel 1797 da Ozias Humphry, un artista che visse e dipinse molti anni nell'India; e tra le inglesi debbono notarsi opere del Callcott, del Linnell, del Millais, del Leighton, del quale la galleria possederà il « Ci-

mabue che incontra Giotto nella campagna presso Firenze ». Tra i quadri francesi lo Spielmann ha potuto procurarsi una « Sacra famiglia » del Delaroche; una « Maria Maddalena che unge i piedi di Cristo » del Poussin, un « Paesaggio classico » del Poussin, un « Ritratto della moglie » del Millet, ecc. I fiamminghi, gli olandesi, gli italiani sono anche ben rappresentati. Un ritratto di Rubens, un ritratto raffigurante Elisabetta Stuart regina di Boemia, datato del 1617 e dovuto al Van Ravensteyn, un « paesaggio italiano » del Jan Both, una « Galleria di quadri del palazzo Doria » del Franckens, oltre ad opere del Teniers, del Lambrechts, del Segers, del Morcelse, del Netscher, ecc. I quadri italiani comprendono un « Sacrifizio d'Abramo » di Giovanni Battista Piazzetta, una « Giuditta ed Oloferne » di Luca Giordano, una piccola « Vergine col bambino » di Bonifazio Veronese; mentre la Spagna è rappresentata da un Ribera, da un Coello e da altri.... Come si vede, la Galleria di Baroda non è per ora mal fornita.

⁂ La leggenda di Berlioz. — Che Berlioz sia stato povero e perseguitato — scrive la *Revue Hebdomadaire* prendendo in esame alcuni libri recenti intorno al musico illustre — è una vera e propria leggenda che è necessario sfatare. La carriera di Berlioz fu, tutto sommato, facile e brillante e se mostra qualche lentezza, la colpa ne va attribuita al Berlioz stesso, alla sua debole fecondità artistica, alla sua ostinazione nel voler resuscitare ad ogni costo opere ormai defunte alle irregolarità della sua vita privata. Sin dal 28 dicembre 1824 all'età di ventun anno, mentre è ancora alunno del Conservatorio, Berlioz ha una messa eseguita nella chiesa di Sant' Eustachio. Questa messa è ripresa l'anno dopo a San Rocco! Berlioz ha ventidue anni. Passano solo altri due anni e Berlioz, senza esser ancora laureato dal Conservatorio, ottiene dal sottosegretario di Stato, e malgrado il consiglio del direttore Cherubini, la sala del suddetto Conservatorio per darvi una audizione delle sue opere. Un successo di curiosità, ma molto vivo accoglie le sue produzioni e fin da allora Berlioz, per opere che noi non sapremmo più ascoltare, è celebre nel mondo musicale e tra il *tout-Paris*. Tre scacchi al concorso di Roma controbilanciano questi successi ed è vero che i vincitori concorrenti del Berlioz avevano meno ingegno di lui; ma una volta a Roma, ecco che il paterno Orazio Vernet, direttore della Scuola francese, moltiplica a riguardo suo le facilitazioni e le compiacenze, per permettergli di lasciare la Città Eterna. Di ritorno in Francia egli dovrebbe impiegare il suo ultimo anno di pensionato a viaggiare in Germania: l'amministrazione delle Bel e Arti lo dispensa per permettergli di ammogliarsi e di continuare i suoi concerti a Parigi. Dove sono le disgrazie? Dove sono gli ostacoli? E la fortuna non finisce qui. A trent'anni non solo Berlioz è noto e festeggiato; ma è critico influente ai *Débats*.... Così senza ragione si sono sparse molte lacrime sulle difficoltà finanziarie del maestro. I soli momenti in cui Berlioz si sia trovato in disagio finanziariamente vanno dal dicembre 1826 all'agosto 1827 e dal luglio all'ottobre del 1828. Sono i mesi in cui il dottor Luigi Berlioz tagliò i viveri al figlio e questi dovette accettare un impiego di corista alle « Nouveautés ». Non bisogna impietosirsi troppo. Il giovane Berlioz, *lion* del romanticismo, circondato da amici generosi e compiacenti non mancò mai di danaro. Nel 1830 il « Prix de Rome » gli assicura cinque anni di buon stipendio. Nel 1835 troviamo che ha un diecimila franchi di rendita. In due anni soli, '39 e '40, spende trentacinquemila franchi. Dal 1842 al 1855 il suo disagio proviene dal fatto che deve mantener due famiglie, la sua legittima e quella illegittima con la quale convive. Ma anche in questi anni fra musica e critica, egli fa guadagni considerevoli....

⁂ Il « tango » difeso all' Accademia. — È uscito per le stampe il discorso che Jean Richepin ha avuto il coraggio di fare dinanzi alle severe assise dell' Accademia, del « tango », la danza venuta d'America e accolta con tanto entusiasmo a Parigi. Il discorso del Richepin si legge assai volentieri, non solo per i ricordi classici con cui l'accademico è riuscito a circondare la danza novissima, ma per le franche ragioni con cui egli si è opposto serenamente ai rimproveri che le si muovono. I tre più grandi rimproveri, egli ha detto, hanno per causa la sua origine straniera, la sua origine popolare e il suo carattere sconveniente. È inutile rispondere a quest'ultimo che pel Richepin è ingiustissimo, il carattere sconveniente d'una danza non essendo imputabile, secondo lui, altro che ai danzatori. Richepin dice di aver veduto ballare il « tango » da principesse che restavano un modello di distinzione elegante e d'altra parte di aver veduto un tempo l'insipida « polka » e l'onesta « quadriglia » dei lancieri danzate in modo, per usar l'espressione di Dumas figlio, da fare arrossire le scimmie. Quanto all'origine straniera del « tango » non è bizzarro che venga incriminata a Parigi, tanto ospitale da aver accolto e fatto fiorire a volta a volta la contraddanza inglese, il « valtzer » tedesco, la « mazurka » polacca, la « polka » ungherese, la « scottish » lituana, la « redowa » tzeca, il « boston » americano? Resta l'origine popolare, e qui, esclama il Richepin, i detrattori del « tango » han buon giuoco, sembra, e non si privano di abusarne. Figuratevi! una danza che è nata nei luoghi più immondi d'America, una danza da bovari, da palafrenieri, da *gauchos*, da semi-selvaggi, da negri! Che orrore! Ah! — sospirano questi feroci moralisti — rendeteci le graziose e fini danze dei nostri antenati, le danze in cui si esprimono squisitamente la delicatezza e la grazia dell'aristocrazia francese! Certa gente ignora — ribatte maliziosamente il Richepin — che quelle famose danze d'una volta, quelle danze aristocratiche dei nostri antenati, così graziose, così delicate, han tutte cominciato coll'essere danze popolari. Tutte, sì, tutte, sono di origine rustica; tutte sono danze contadine, inventate da villani, tutte, anche il soave minuetto, ronda campagnola, sino all'austera gavotta messa alla moda dalla regina Maria Antonietta e le cui prime cadenze furono ritmate al ciabattio degli soccoli grossolani, calzati dai contadini di Bretagna! E poi, conclude il Richepin, che importano in fondo le origini straniere e popolari? Noi infranciosiamo tutto e la danza che ci piace danzare diventa francese. Non bisogna dunque vedere nell'entusiasmo pel « tango » che una rinascita dell'amor della danza sempre tenace in Francia, nel paese in cui, come nella Grecia antica, la danza è necessaria alla vita.

COMMENTI E FRAMMENTI

⁂ Come Roberto Dudley scriveva in italiano.

All' azione che Roberto Dudley esercitò alla corte del granduca Cosimo II in pro della marina toscana, così chiaramente esposta da Jack la Bolina, mi piace di aggiungere, traendo le notizie dall'Archivio mediceo, quella meno nota che egli spiegò nel prender parte alle trattative per il matrimonio della sorella del Granduca, Caterina de' Medici, col figlio di Giacomo d'Inghilterra, Enrico, Principe di Galles. Il Galluzzi che parla a lungo di queste pratiche ne assegna l'idea al Conte di Salisbury coadiuvato dal generale Cecil (nipote del re) e dal cavalier Chaloner aio del principe, da parte inglese, e da parte di Toscana dal cavaliere Ottaviano Lotti Residente del Granduca a Londra.

È risaputo che il re Giacomo aveva in certo qual modo messo all'incanto il matrimonio del suo figliuolo, e come egualmente lo ambissero per le loro case e il Re di Francia e il Duca di Savoia. Si trattava di chi offrisse patti più vantaggiosi. « La Francia (dice il Galluzzi) si lusingava di essere preferita per la sua grandezza ed autorità, il Duca di Savoia per la bellezza della sua figlia e il G. Duca per i suoi danari ». Aveva Cosimo offerto in principio seicentomila ducati di dote, e in ultimo ne offrì in aggiunta altri quattrocentomila come donativo, metà al re e metà al principe. « Una somma così rilevante (continua lo storico del Granducato) e che si prometteva di pagare in tre anni lusingava non poco l'avidità del Re Jacopo naturalmente prodigo e inclinato alla dissipazione ». Il matrimonio si sarebbe concluso quasi certamente, se non fossero intervenute da prima delle difficoltà religiose e da ultimo l'improvvisa morte di Enrico.

La condizione posta dal Granduca al matrimonio era che si accordasse ai cattolici d'Inghilterra l'esercizio libero delle loro pratiche religiose. Essa non fu accettata che in parte; ma fu dato un grande affidamento per l'avvenire. Si concedeva alla principessa e a quelli della sua Corte la libertà del loro culto, e si sarebbe in seguito tentato di ottenere dal Parlamento la stessa libertà per gli altri cattolici. Madama madre, la granduchessa Cristina, si adoperava moltissimo per il parentado, quando a Cosimo venne il pensiero di mandare a Roma a Paolo V il confessore della madre per ottenere la sua approvazione. Il vecchio pontefice, eccitato dal cardinale Bellarmino, negò recisamente il suo consenso, e il Granduca vedendosi costretto a non tenere la sua parola, stava quasi per ribellarsi all'autorità pontificia, quando tutte le ansie furono troncate dall'improvvisa morte del Principe di Galles. Il quale, al contrario di quel che può apparire dai motivi di inimicizia che il Dudley ebbe col re Giacomo, pare non fosse in cattivi rapporti con l'esule suo suddito, perché questi ebbe parte anche lui alle trattative matrimoniali.

Ci restano di questa sua opera due documenti che io credo sconosciuti, e che hanno un doppio interesse: storico l'uno e l'altro letterario. Una lettera del Dudley a S. A. Ser.ma Madama Madre, la Granduchessa di Toscana con la traduzione di un'altra a lui diretta da un E. Yates per conto del cav. Chaloner, ci indica chiaramente la parte che egli ebbe nelle trattative. Ma quel che è più interessante è che la lettera del Dudley anziché in francese, come quella citata da Jack la Bolina, con cui egli offriva al Granduca i propri servigi, è scritta in italiano. Naturalmente un italiano che vuole un po' di pazienza ad essere inteso completamente, ma che fa fede (come fanno fede altri documenti del tempo che non sarebbe inutile raccogliere) della coltura italiana che non era ancora del tutto tramontata in Inghilterra e ci spiega per esempio i sonetti italiani di Milton.

Ecco dunque i due documenti, riprodotti nella loro singolarissima grafia e sintassi.

Serenissima Madama Mia Signora

Havendo altri volti tractato con il Ser.mo Principe di Inghilterra per modo del Sig.re Cavalier Challiner suo governatore et confidatis.mo et occasione ancora di un suo servitore fidato mandato a me, li raggioni mei di gran utile al Principe di parentarsi con S. A. S. che l'offerto poteva venire da parte del Principe, per suo bene come era proposto, et per questo et altri mei negotii col Principe aveva un ciphera (una cifra) *con il detto cavallero. Ora fra altri risposti mi à scritto una lettera per mano di quel servitore fidato (per molti respecti) il quale essendo necessario per V. A. S. di vedere, essendo, mi pari, scritto per ordine del Ser.mo Principe et suo bene particulare, in quanto posso penetrare, tengo però mio obligo a V. A. S. come servitore di mandarlo la lettere stesso, con il ciphero in inglese avendo ancora redutto la parte importante nel lingua volgare, il meglio che poteva. Altramente non averebbe fatto tanto presumptione di scrivere a V. A. S. in un negotio di tanta consequentia senza licentia o cominciamenti Suoi, ma per la lettera credo V. A. S. sarà satisfatto di esser mio debito a fare per suo serv. Et così faccio reverentia bacciando umilmente la veste di V. A. S.*

Livorno il 13 di Maggio 1612.

fidele servitore

IL CONTE DI WARWICK ET LEICESTER.

Ed ecco la traduzione italiana fatta dal conte di una parte della lettera a lui diretta dal segretario del cav. Chaloner, o, forse meglio, Challiner.

Copia della lettera in Inglese al Sig.re Conte di Warwick.

Ill.mo Sig.re

Quanto al negotio tractato da V. S. con il Ser.mo Principe di parentarsi con la sorella del Ser.mo Gran Duca à stato considerato con gran satisfactione, del quale per due o tre lettere ò informato V. S. Ill.ma desiderando risposto, ma ancora non ò ricevuto. Il medesimo negotio a stato mosso da l'agente o secretario di S. A. S. al Cisilio (si tratta evidentemente del generale Cecil) *gran tresorero et a passato con buon gusto del detto secretario et però a principiato suo viaggio costì, et suo ritorno spectato con expeditione et più ampla commissione di tractare il detto negotio. Ora resta che V. S. Ill.ma tracta a proposito et discretamente con Ma.ma Ser.ma che una parte della dota che si contenti dare con la principessa sia reservata dal sapere del Re per il privato benefitio del Ser.mo Principe, nel quale V. S. Ill.ma farà un servitio graditiss.mo al Principe suo patrono et suo stato. Tanto o trovato bene di fare sapere a V. S. Ill.ma etc, et tanto io scrivo per ordine del S.re Cavalliero Challiner*

Di S. V. Ill.ma

sempre per servirlo

ED. YATES

Westminster 27° Martij 1612
secondo il stilo d'Inghilterra

Non sfuggirà dunque anche l'azione diplomatica che spiegò Roberto Dudley in un affare delicatissimo come questo, ed essa può essere aggiunta alle altre sue benemerenze che egli ebbe verso la Corte di Toscana.

G. E. Gargano

⁂ Ancora la Calabria.

A quanto scrisse nel penultimo numero del periodico G. La Maire sulla sicurezza delle persone e degli averi in Calabria ci sono pervenute fervorose e diffuse adesioni dal prof. Francesco Scerbo del nostro Istituto di Studi e da S. De Chiara. Ma per ragioni di spazio non possiamo darne che un breve cenno. Osserva lo Scerbo che il mezzo migliore per persuadersi della mitezza dei costumi della Calabria è andare sul posto e vedere. « Al turista suggerisco di abbordare qualcheduno delle donne — le così dette pacchiane, scalze e con in capo un cesto o altro fardello — ovvero un contadino qualsiasi, affinché possa scrutare l'anima calabrese: dalle risposte che certo otterrà può facilmente convincersi come quella gente non sia punto pericolosa ». E continua notando come né frutta, né bestie, né altre cose, sebbene senza sorveglianza né di giorno né di notte, non corrano colà alcun pericolo, mentre è giustamente proverbiale l'ospitalità calabrese.

Il De Chiara trova anche negli eventi elettorali di questi giorni una eloquente riprova della gentilezza dei costumi calabresi. E parlando specialmente dei collegi della Calabria cosentina, afferma che « i magistrati venuti non senza qualche trepidazione a presiedere i varii seggi sono rimasti ammirati del contegno di tutti gli elettori ». Ed ecco, per finire, un piccolo fatto molto significativo:

« La mattina del 19 ottobre era stato preparato in quel piccolo paese un gran ricevimento per il candidato del blocco popolare che dovea svolgere il suo programma agli elettori; e alle ore 10 infatti arriva il candidato con un gran seguito di gente, e nella piazza principale del paese è accolto da una enorme folla con bandiere, bande musicali, discorsi, applausi, ecc. Egli gira il paese, stringe la mano ai suoi amici, ritorna in piazza e apre le cateratte ai fiumi della sua eloquenza. Verso la fine del suo dire, si odono altre grida, altri evviva, altri suoni di musiche. Che è? che non è? È il candidato avversario, seguito anche egli da un numero non disprezzabile di elettori amici che si avanza a fare quello che l'altro aveva fatto e stava facendo. Pregato dalle autorità di attendere la fine del discorso dell'avversario, il nuovo arrivato sosta con la folla che lo segue, e aspetta pacificamente (verrebbe la voglia di ricordare le pecorelle semplici e quete del *Purgatorio* dantesco).

« Quando l'altro ha finito, ecco, il nuovo arrivato può eseguire il suo programma: fare il giro del paese a suon di tamburi e di evviva, e ritornare su quella medesima piazza, ancora echeggiante delle grida avversarie, a predicare il suo verbo. Dite un po': non vi pare che vi sia più civiltà in quel comunello della mia Calabria cosentina che in tanti altri grandi centri del bello italo regno? ».

⁂ Risposta al Maestro Ildebrando Pizzetti.

Riceviamo e, per debito d'imparzialità, pubblichiamo:

Parigi, il 28 ottobre 1913.

Caro amico,

Ricevo in questo mentre il *Marzocco* di domenica col Suo studio a me consacrato. Mi pare che questi m'imponga il dovere di una risposta che sarà cortese e sincera, date le nostre relazioni amichevoli.

Anzitutto mi spiace ch'Ella non abbia creduto di dover riprodurre il mio articolo *in extenso*, limitandosi invece a citarne alcuni brani, che, separati dal resto, acquistano tutt'altra fisionomia di quella che volli dar loro. Ella mi rimprovera la mia eccessiva severità per Donizetti e Verdi. Ma queste sono idee mie personali, che pubblicherei in qualsiasi paese del mondo, e che, se non rappresentano l'opinione comune italiana, tanto meno riflettono quella francese. Verdi conta infatti moltissimi ammiratori in Francia, cominciando da maestri come Fauré, Bruneau, Dukas, ecc., ecc. E si sa che le sue opere fanno tuttora parte del repertorio corrente dell'*Opéra*, dell'*Opéra-Comique* e di altri teatri, dove godono sempre del medesimo favore pubblico. Non credo dunque che, su questo punto, « i più dei musicisti e critici musicali francesi », come Lei dice, pensino come me. Credo piuttosto il contrario. D'altronde, non esito mai a dire schiettamente le mie idee, anche se non di rado non sono quelle della maggior parte dei musicisti o dilettanti. Non ebbi forse l'occasione di scrivere ultimamente che la *Messa solenne* di Beethoven mi pareva un lavoro povero di musica e fastidioso quanto mai? Dunque, mettiamo semplicemente che io sia irriverente verso certi genii, e parliamo d'altro.

Lei dice che in Francia « si crede di essere alla testa del movimento musicale mondiale », soggiungendo che i francesi hanno tendenza all'orgoglio esagerato (difetto non a loro particolare, ma comune a tutti i popoli veramente grandi, e che mi pare cominci ad invadere discretamente anche la nostra patria). Ma, di grazia, vorrebbe Lei indicarmi un paese che possa oggi rivaleggiare colla Francia per quantità e qualità di ingegni musicali? Per conto mio, non ne conosco. Lei dice ancora che tutte le opere musicali che a Parigi vengono onorate di seria considerazione critica, sono anche definite come risultati dell'influenza francese. Anche questo è molto discutibile (vedi, p. e., gli ultimi lavori di Strauss o quelli di Schönberg). E se un giovane compositore francese di fama le disse quest'inverno che le composizioni degli ungheresi Bartók e Kodály erano *dans le mouvement français* « (?) si espresse male, o forse anche non venne bene inteso da Lei, caro amico.

Veniamo dunque al passo del mio articolo che suscitò il Suo scatto nazionalistico. Io dissi che il movimento musicale francese, dal '70 in poi, poteva essere stato un efficace fautore del nostro odierno risveglio italiano. Lei asserisce che noi non dobbiamo nulla ai francesi, e ciò sia. Ma io volli soprattutto indicare ai nostri giovani connazionali l'esempio magnifico della Francia, la quale giaceva, 40 anni or sono, in una miseria musicale anche maggiore della nostra, e che seppe, su tanta rovina, edificare una scuola che, come italiano, invidio profondamente. A questo proposito, disse eloquentemente il nostro amico Bastianelli nel suo bel libro: *La crisi musicale europea* trattarsi di prender *esempio* dall'atto eroico e nazionale della Francia, e non di sottoporsi alla sua dominazione. Lei, con nobile proposito, vuole che la giovine musica italiana non debba che a sé stessa. Per conto mio non posso certo disapprovare la Sua fierezza, ma mi permetta di ricordarle che genii sommi come Bach, Haendel o Mozart non credevano di umiliarsi copiando o studiando le composizioni dei loro contemporanei italiani francesi, a fine di assimilarsi quelle qualità che sentivano mancare alla loro arte. E pensa Lei forse che la tirannica influenza italiana abbia impedito Chopin di essere slavo, Liszt magiaro o Wagner tedesco?

Potrei citarle ancora Debussy, il quale non trovò la propria singolarissima personalità che ritornando da un viaggio di studio in Russia, tanto che si può sostenere che il dramma latino *Pelléas* non sarebbe probabilmente nato senza il dramma nazionale slavo *Boris*. E mi ricordo di averle sentito dire quest'anno, a casa mia, che lo Strawinski era « fin troppo russo ». Eppure, Lei non può non aver avvertito la profonda influenza dei procedimenti armonici francesi e di Schönberg su questo creatore tanto audace ed immaginoso. Se dunque Lei si crederebbe disonorato di dovere la menoma cosa all'influenza straniera (e specialmente a quella francese), io non divido questo parere. Non credo, come italiano, di aver meno fierezza nazionale di Lei, né minor dignità di scopi, ma confesso senza arrossire di aver imparato parecchio dai tedeschi, francesi e russi, senza perciò cessare di essere italiano, e non posso credere che un'arte veramente ricca ed espressiva si formi mai con elementi dovuti ad un solo paese. Rilegga, amico, le due stupende pagine che un Grande nostro scrisse sull'avvenire musicale italiano: quelle che chiudono la « Filosofia della musica » di Giuseppe Mazzini, le quali espon-

gono, colla magica possa del genio, né più né meno che le idee ed i consigli della fine del mio modesto articolo che costernarono il Suo malumore.

E le dirò, terminando, che non mi par bello di veder trattare come uno straniero un artista che, obbligato come me a guadagnarsi all'estero il pane suo e della famiglia, è rimasto però irreducibilmente italiano di cuore, di pensiero e d'azione, anche a costo talora di gravi sacrifizi morali e materiali che Lei non ignora. Quel che più rimpiango, è che sia precisamente il nobile ingegno che diede alla nostra patria quella *Fedra*, da me tanto ammirata, il quale mi rivolge cotali parole, che mi giungono dure nel mio studio lontano e nostalgico....

Le stringo la mano con amicizia.

ALFREDO CASELLA.

✱ Le bande e l'educazione musicale.

L'articolo sull'educazione musicale popolare di Carlo Cordara ha procurato al nostro collaboratore una lettera interessante, di cui diamo qui i brani sostanziali:

Illustre Signore,

Se altrove le bande sono utili e concorrono all'educazione musicale del pubblico (non parlo solo del popolo), qui a Napoli per una condizione di cose stranissime esse si trovano ad essere quasi il solo mezzo di educazione. Lo stato musicale di Napoli io credo che sia noto costì. Nondimeno è meglio ricordarlo. C'è un teatro massimo, il « San Carlo ». In questo teatro si dànno le opere vecchissime, che, anche se belle, non possono più educare perché hanno già educato, e le opere modernissime di portata eguale alle vecchie (per due anni consecutivi sempre *Isabeau* e *Fanciulla*). Il teatro europeo qui è rappresentato dal solo Wagner, come se né Berlioz né i russi esistessero. Di Wagner si dà un dramma all'anno. Inutile dire che quelle sere il teatro è deserto. Il dramma si dà per otto sere. Ma spesso, come l'anno scorso pel *Tristano* (!), le proteste degli abbonati che al teatro vogliono divertirsi, sono tante che l'impresario cede e si riprende da capo. Una volta si portò la *Dannazione di Faust*: quattro sere, poi bisognò ritirarla. Un'altra si parlò di dare il *Boris Godunof*, ma le indignazioni concordi di tutti scongiurarono il pericolo. Ogni tanto arriva qualche novità di Strauss per una o due sere, s'intende.

Ci sono poi due teatri secondari di musica. Anch'essi naturalmente per far quattrini dànno sempre *Traviata* e *Bohème*. Spesso annunziano il *Lohengrin*, che, è inutile dirlo, non si dà mai. Fatto caratteristico: tutti gli anni il « Mercadante » annunzia il *Matrimonio segreto*. Non lo conosco ancora.

I concerti sinfonici l'anno scorso furono otto: cioè quattro, perché ciascuno fu dato due volte. Quest'anno due: una discutibilissima commemorazione wagneriana e una rifrittura di roba vecchissima.

Concerti di musica da camera, quattro ogni anno, con la sala che non si riempie nonostante che i biglietti donati siano più degli acquistati.

Viene Busoni, ed è costretto ad aspettare che il pubblico faccia un po' di silenzio per cominciare a suonare. Né il pubblico se ne avvede.

Restano.... le bande. Pare assurdo. A Napoli tutto il nuovo è dato alle bande.

Le quali son cinque; una di queste la comunale. Suona tutto l'anno: ebbene *in tutto un anno*, sette volte sole il direttore s'è degnato di presentarsi al pubblico: comprese nelle sette volte le due commemorazioni wagneriana e verdiana, il 20 settembre in cui diresse l'inno reale, e una volta in cui diresse all'ora che gli piacque all'insaputa del pubblico.

Quattro bande militari. Tre si equivalgono. *Rigoletto*, *Tosca*, *Andrea Chénier*, sinfonia della *Semiramide* e marcia del *Tannhäuser*. Una volta una tentò il preludio del *Parsifal* e un'altra il preludio dei *Maestri*. Oh, non l'avessero mai fatto!

Ne resta una: il 31.° Per le condizioni che Le ho esposte — verificabili da chiunque voglia — noi (quei poveri diavoli che qui non si rassegnano a non aver musica) avvicinammo il direttore del 31.° A vederlo dirigere Mozart e Beethoven come gli altri le marce, ci dirigemmo a lui. Egli ci accolse con la maggiore cortesia. Dovemmo a lui un tempo della 4ª, uno della 6ª di Beethoven, *Les Préludes* di Liszt, ecc. Venne l'estate: gli proponemmo di dare nei quattro concerti serali affidatigli dalla Divisione militare, quattro concerti sinfonici all'aperto. Egli accettò. Si stabilirono i programmi. Si annunziò la cosa ai giornali e al pubblico. Insomma si lanciò la nuova istituzione. Si dette il 1° concerto (Preludio, corale e fuga di Bach — All. e min. della VIII Sinf. di Beethoven — tutta l'incompleta di Schubert — Morte di Sigfrido — *Danze ungheresi* di Brahms). Parecchia folla, molti applausi, intervento perfino del maestro Fano, grande soddisfazione, ma anche grandi ire e grandi invidie.

Conseguenze: i due concerti del mese di agosto ridotti ad uno. Fu il 2° concerto sinfonico, rimasto qui indimenticabile (*Les Préludes* — *Notturno in do min.* di Chopin — Brani del *Boris Godunof* — And. della V. — Finale della VI di Beethoven — *Danze norvegesi*).

Nonostante le difficoltà, in settembre si ebbe l'agio di conoscere quasi tutta la 1ª sinf. di Beethoven, e l'anno venturo si spera di poter conoscere moltissimo. È già in programma pel 14 una commemorazione di Gluck, il tentativo di riesumare almeno qualcosa di Spontini e di Cherubini (*Vestale* e *Medea*, almeno le *ouvertures*), il tentativo di far conoscere qualcosa di Débussy e qualche cosa di Strauss, oltre moltissimo Beethoven, molto Mozart, molto Berlioz e molti russi.

Tutto questo si fa o si tenta di fare. E in parte ci si riesce. Tutto con una banda: con una di quelle tali bande che gli spiriti così detti superiori credono decoroso disprezzare. Nonostante tutte le lotte che Le ho dette. Nonostante l'inimicizia di moltissimi. Ed è possibile che di un'istituzione che può dar tanto, si debba dir male incondizionatamente?

Certo molto più si potrebbe fare se l'opinione pubblica di questi provinciali che han paura di sembrar provinciali, non fosse così disdegnosa e indifferente come affetta di essere; e se il popolo fosse abituato a chiedere alle bande il massimo dei loro sforzi, e non le solite comode marce. Ma già molto si ottiene. Ond'è che le Sue sincere parole su questa istituzione popolare sì, ma utile, che talvolta, (come qui a Napoli ne' due concerti che Le ho detto e nella commemorazione che li avrebbe seguíti se non fosse intervenuto il divieto) supera sé stessa e si pone alla pari dei più alti mezzi di cultura — le Sue sincere parole dunque hanno mosso me e quelli che con me si sono tanto adoperati, a esprimerle il nostro più vivo consentimento.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

> Passa un giorno, passa l'altro
> Mai non torna il nostro Anselmo,
> Perché egli era molto scaltro
> Andò in guerra e mise l'elmo....

Giovanni Visconti-Venosta? No: un plagio.... Lo confessa egli stesso nelle *Memorie di gioventù*, pubblicate di recente dal Cogliati di Milano; racconta, cioè, egli stesso come sulla fine dell'autunno del 1856, presso al riaprirsi delle scuole, una buona donna che abitava vicino alla sua casa a Tirano, andasse da lui conducendo seco un suo figliuolo, scolare di ginnasio a Como. La madre gli disse che quel ragazzo era tutto mortificato perché non gli era riuscito di fare un de' compiti autunnali datigli dal professore: veramente, lo aveva principiato, ma non aveva saputo andare innanzi. Il ragazzo quasi piangeva e il Venosta, lasciandosi intenerire, si offrì di finirgli quel disgraziato compito. « Trattavasi di una poesia — narra il Venosta — il cui argomento scelto tra i molti che correvano per le scuole a quei tempi, era: *La partenza del Crociato per la Palestina*. Lo scolaretto aveva cominciato la sua poesia così:

> Passa un giorno, passa l'altro
> Mai non torna il nostro Anselmo,
> Perché egli era molto scaltro
> Andò in guerra e mise l'elmo...

« Qui s'era fermato. Nel leggere quei versi mi balenò una tentazione cattiva, ma irresistibile. Dissi alla madre ed al figlio che ritornassero il giorno dopo, e che la poesia l'avrei finita io ». Il resto è noto. Il povero crociato

> Mise l'elmo sulla testa
> Per non farsi troppo mal
> E partì, la lancia in resta
> A cavallo d'un caval;
> . . . .
> La cravatta in fer battuto
> E in ottone avea il gilè,
> Ei viaggiava, è ver, seduto
> Ma il cavallo andava a piè.

Fecer così molto cammino cavallo e cavaliere finché Anselmo, giunto

> .... a piè d'un cocuzzolo
> Vide un lago, ed era il mar
> Scopertolo.... e impensierito
> Saviamente si fermò.
> Poi chinatosi, e con un dito
> A buon conto l'assaggiò.

Passò dunque quel « lago che era il mar », e giunse in Palestina, dove, preso dalla sete, tuffò anch'egli l'elmo nella fonte e lo avvicinò alla bocca:

> Ma nell'elmo, il credereste!
> C'era in fondo un forellin
> E la uva di mare di sete
> Senza accorgersi il tapin....
> . . . .
> Perché egli era molto scaltro
> Andò in guerra col cimier
> Col cimiero sulla testa,
> Ma nel fondo non guardò:
> E così gli avvenne questa
> Che mai più non ritornò....

Quel che non è noto invece è la fine dello studente. « L'anno dopo ebbe un posto in seminario, divenne prete e.... " passa un giorno passa l'altro ", oggi vive ancora; ma nella sua carriera non andò al di là della prima strofa, come gli era accaduto nel suo componimento poetico ».

Della *Partenza del Crociato* seguita dalla nota che la illustra la Casa Cogliati ha ora fatto una edizioncina graziosissima, in cui ogni strofa della ballata è accompagnata da un delizioso acquerello di Aldo Mazza, intonato perfettamente allo spirito della poesia.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, gerente-responsabile

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: [illegible]

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 45 — 9 Novembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Dalla poesia del Magnifico alla pittura del Botticelli

Un'interpretazione della "Primavera"

I rinnovati studî sulla storia delle nostre arti plastiche, e il favore con cui dal pubblico sono accolti i libri che rimettono sotto gli occhi delle persone colte, più che dei puri critici, l'opera letteraria dei nostri antichi, varranno, io credo, un giorno, massimamente per ciò che riguarda la poesia, a render sempre più palesi gli stretti vincoli che corrono fra queste arti sorelle. Non che il fatto non sia stato già notato, massimamente a proposito di certi artisti: di Sandro Botticelli, per esempio, sulla ispirazione letteraria di alcune delle cui pitture molto si disputa; ma i ravvicinamenti sono fatti un po' saltuariamente e per via incidentale; e dovrebbero invece, a mio avviso, essere più generali e più continui, tanto da mostrare una certa identità di atteggiamento del pensiero italiano dinanzi a qualsivoglia forma d'ispirazione artistica.

Queste idee mi si agitavano in mente rileggendo alcune delle poesie giovanili di Lorenzo de' Medici racchiuse nel primo volume che della raccolta di tutte le opere del Magnifico sta preparando il Laterza di Bari, per le cure di Attilio Simioni: e pensavo all'utilità che deriverebbe alla nostra piena conoscenza della poesia, specialmente della Rinascita italiana, avere dinanzi agli occhi contemporaneamente e alcune espressioni letterarie e alcune manifestazioni pittoriche, non per ricercare le mutue « fonti », ma per determinare il loro unico valore. Non altrimenti che con questo sistema noi arriveremo a cogliere tutto il significato della nostra drammatica sacra, forse.

Poiché non bisogna dimenticar mai che a conti fatti la storia della nostra poesia lirica, ammessa qualche grande e rara eccezione, si riduce sempre ad unico denominatore, che è la plasticità della rappresentazione dei fantasmi poetici. Ha voglia Lorenzo dei Medici di essere imbevuto di tutto il platonismo della scuola di Marsilio Ficino: la sua astrazione non regge dinanzi al bisogno della sua natura di concretare in immagini pittoriche i suoi sentimenti amorosi. Ho sotto gli occhi il « Commento sopra alcuni dei suoi sonetti » col quale a imitazione della prosa della *Vita Nuova* egli rende ragione del suo immaginare, ed è impossibile che non risaltino subito questi due fatti: la prontezza con cui i suoi occhi sono attratti dagli spettacoli naturali, che servono quasi sempre di sfondo al suo sentimento, e la facilità con cui un'idea astratta si cambia in un mito, in una plastica visione.

Il ricordo della morte della bella Simonetta ha ispirato alcuni dei suoi primi sonetti, dei quali ci è mostrato nella prosa tutto il meditato meccanismo. « Era notte, ed andavamo insieme parlando (così egli commenta) di questa comune iattura un carissimo mio amico ed io; e così parlando ed essendo il tempo molto sereno, voltando gli occhi ad una chiarissima stella, la quale verso l'occidente si vedea, di tanto splendore certamente che non solamente di gran lunga l'altre stelle superava, ma era tanto lucida che faceva fare qualche ombra a quelli corpi che a tale luce si opponevano, ed avendone da principio ammirazione, io, volto a questo mio amico dissi: — Non ce ne maravigliamo, perché l'anima di quella gentilissima o è trasformata in questa nuova stella o si è congiunta con essa ». È il pensiero platonico: ma non se ne contenta il poeta; e lo splendore così grande delle stelle gli fa pensare ad una sua non vana presunzione di contendere con Febo e e di domandargli il suo carro « per essere lei autrice del giorno ».

> Forse i begli occhi, quali ha tolti a noi
> Morte crudel, ch'omai troppo presume,
> Accolti hai in te: adorna del lor lume
> Il suo bel carro a Febo chieder puoi.

C'è un motivo già per un bel quadro. E leggiamo più oltre: « Morì questa eccellentissima donna del mese d'aprile, nel qual tempo la terra si suole vestire di diversi fiori molto vaghi agli occhi e di grande ricreazione all'animo. Mosso io a questo piacere, per certi miei amenissimi prati solo e [illegible] passeggiavo, e, tutto occupato nel pensiero e memoria di colei, pareva che tutte le cose reducessi a suo proposito. E però guardando tra fiore e fiore.... » e prima che il poeta continui a dirci che si commosse alla sorte del tornasole, « dai latini detto clitia, nel qual fiore, secondo Ovidio, si trasformò una ninfa dai latini Clizia chiamata », e prima che egli si commuova sul dolore di esso nel vedersi, all'occaso, privato dei raggi del suo amatore, noi rivediamo gli amenissimi prati quali risplendono nelle tele dei pittori suoi contemporanei. Se sugli occhi suoi scende il pianto, crediamo noi che egli si contenti di farci intendere il suo dolore interiore? No; egli ha bisogno che questo dolore si proietti fuori di lui in un aggruppamento di persone che coronino quasi con una scena pietosa la sua emozione che non ha forza di vibrare sola:

> Piangerà meco dolcemente Amore,
> le Grazie e le sorelle di Parnaso;
> e chi non piangerà con questi insieme!

E se rivolgiamo l'attenzione da questi pensieri di morte a quelli più lieti che l'amore, che si è fatto strada nel suo animo, gli apporta nuovamente, ecco che non possiamo astrarre mai dal riflesso che tutta la natura irraggia sulla bellezza dell'amata Lucrezia.

> Quando tessuta fu questa catena
> l'aria, la terra, il ciel lieto concorse
> l'aria non fu giammai tanto serena,
> nè il sol giammai sì bella luce porse
> di fronde giovanette e di fior piena
> la terra lieta, ove un chiar rivo corse:
> Ciprigna in grembo al padre il dì sì mise
> lieta mirò dal ciel quel loco e rise.

E non solo i limpidi cieli delle tavole fiorentine risplendono dinanzi ai nostri occhi della loro meravigliosa luce, ma lo spettacolo delle creature umane liete della freschezza dell'aria si svolge sotto i nostri occhi nella loro festa di colori, come in un dipinto di Benozzo.

> Movevan belle donne al suono i piedi
> ballando, d'un amor gentile accese:
> l'amante appresso la sua donna vedi
> le disiate mani insieme prese....

Venere, la dea dell'amore, viene a noi invocata come dalla fantasia di Sandro Botticelli:

> Lascia l'isola tua tanto diletta
> lascia il tuo regno delicato e bello,
> Ciprigna dea, e vien sopra il ruscello
> che bagna la minuta e verde erbetta:

e le fronde degli alberi, e i fiori e i frutti si armonizzano in una gloria di colori, che palpitano ad un panico soffio di vita di tutta la natura.

> Le frondi giovanette, li arbuscelli
> sogliono al tempo nuovo rivestire,
> e Flora il suo bel seno a Febo aprire
> e produr voi con gli altri fior novelli.
>
> Or la stagion matura ha fatto quelli
> in semi e in dolci pomi convertire:
> qual meraviglia or voi soli apparire
> lucenti, amorosi fior, sì freschi e belli!

La meraviglia del poeta è che nella stagione dei frutti, fioriscano le viole, e fioriscano per virtù d'amore, per le mani della sua donna. E non pare in questo miracolo, più che altrove, da ricercare tutto il significato della *Primavera* botticelliana? vedere, cioè, sotto l'incedere della bella donna dal cui seno piovono i fiori rivestirsi l'erbetta del prato come « al tempo nuovo » mentre pendono dagli alberi i bei frutti dorati dell'autunno che coglie una mano virile?

Non credo che tra i tanti interpreti del celebre quadro, alcuno ne abbia colto a questo modo il significato: poiché sempre si è tentato di ricercare in esso la esatta *traduzione* pittorica di immagini poetiche. Si tratta invece di notare soltanto un'identità d'ispirazione. E questa consiste nel miracolo che avviene di vedere nella gravità autunnale per un incanto d'amore rinnovarsi l'incanto e la grazia giovanile della primavera.

Come nel sonetto del Magnifico, anche nel quadro botticelliano i personaggi sono due, Madonna e l'Amatore: l'una (Lucrezia Donati?) attorniata dal fascino che la sua presenza susciterà inevitabilmente, e che il pittore ha materiato con immagini sensibili disponendole simmetricamente ai lati di lei; l'altro (Lorenzo?) immerso tutto nella ordinaria realtà della vita, intento a cogliere i primi frutti della sua attività virile, non tocco ancora dal dardo d'amore. Soltanto quando la freccia sarà scoccata ed egli si volgerà, vedrà cambiarsi tutto l'aspetto della vita, che già matura i suoi frutti in quello più dolce del suo sogno.

Vedrà « que' begli occhi leggiadri che Amor fanno poter e non poter, come a lor piace », e vedrà rinnovarsi il miracolo della primavera.

Certo in questa specie di lirica manca una delle qualità più intense della poesia, l'emozione: il poeta, curioso osservatore, è troppo attento a tutto ciò che lo circonda, natura ed umanità, per dimenticare se stesso ed effondere la sua gioia e il suo dolore in un grido che parta dall'anima. Ha bisogno di inquadrare in qualche cosa di realistico il suo sentimento, ha bisogno di stare attento ad una quantità di piccoli particolari che prendono per lui la stessa importanza che ha il suo sentimento. È l'altra faccia di quel naturalismo che si manifesta con le linee e i colori nelle pitture del Ghirlandaio: onde noi vediamo che le ciliege sparse sulla tavola, dove fu fatta l'ultima cena e gli alberi che stanno come sfondo al di là di un muro e gli animali che fanno pompa delle loro forme hanno attratta l'attensione del pittore non in un grado minore che l'espressione e gli atteggiamenti del divino Martire e dei suoi discepoli. Ma soprattutto il poeta ha bisogno di mostrare come questa lingua volgare della quale gli umanisti del secolo XV facevano così poco conto è una lingua atta ad esprimere tutto l'esprimibile. « Dante, il Petrarca e il Boccaccio, nostri poeti fiorentini, hanno nelli gravi e dolcissimi versi ed orazioni loro monstro assai chiaramente con molta facilità potersi in questa lingua esprimere ogni senso », dice egli nell'introduzione al suo « Commento ». E nell'« Epistola a Federico d'Aragona » con cui egli accompagnava all'amico una scelta di poesie vulgari, è anche più ardentemente entusiasta: « Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, Signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempli non risplendino ».

Virtuosità, se volete, ma al pari di quella stessa che sfoggiava il Ghirlandaio. E non è un calcolo politico. Tra i sottili accorgimenti della politica di Lorenzo il Magnifico qualcuno ha messo anche questa sua predilezione per il volgare; e non è. Lorenzo è sincero in questa sua manifestazione letteraria: egli in realtà sente di essere parte di quella nuova vita che si sollevava dal popolo, di tra le agiatezze che portavano a Firenze le industrie e i commerci. Egli, l'amico e il discepolo dei più forti umanisti, ha saputo in un grado eccellente essere l'anello di congiunzione tra quell'aristocrazia intellettuale che teneva rivolti agli antichi gli occhi come a fari di luce e quella democrazia che si andava raffinando e che godeva spensieratamente la vita nelle sue belle pompe e nei suoi pittoreschi spettacoli. C'è in lui tutto ciò, tranne quella fiamma interiore che alimentò la fede, l'odio e gli ardori degli uomini medioevali. Giotto e Dante sono uomini che splendono isolati e non trovano eco nell'epoca che ha nel nipote di Cosimo il Vecchio il suo più munifico protettore. L'arte non ha più una grande missione da compiere, ma avidi occhi da dilettare e da sedurre.

Agnolo Poliziano allorché volle nell'amico celebrare le felici disposizioni dell'ingegno, notava, più acutamente di quel che non volesse, il carattere della poesia in lui:

> Quodque alii studiumque vocant duramque laborem
> Hic tibi ludus erit....

V'era del duro lavoro nelle ben congegnate strofe di Lorenzo, ma per risolversi poi tutto in un giuoco: in un giuoco della intelligenza, e più specialmente dei sensi. Se non che quest'ultimo è meraviglioso. E oggi ancora quell'arte attira la nostra attenzione, quando specialmente si completi con la cognizione dell'arte dei pittori contemporanei. Le due s'illuminano a vicenda.

Qualcuno preferisce i primitivi, e li preferisce perché sono più moderni. Sono anch'io del numero. Ma la via che a quelli ci conduce è sparsa di aspre rocce e di oscuri abissi; mentre noi possiamo rintracciare per strade amene e fiorite i progenitori dei nostri più squisiti decadenti.

G. S. Gargàno

Tesori d'arte ignorati o inediti

Uno stucco del '400

(Fotografia Perazzo)

Tra non molto Pistoia, radunando parecchie di quelle opere d'arte che ella possiede disperse nelle stanze solitarie del suo palazzo e nelle sue chiese abbandonate, aprirà nella rinnovata sede Comunale una raccolta di pitture e di sculture, dignitosa testimonianza del suo passato.

In mezzo ad esse non ultima di bellezza apparirà la Madonna che oggi pubblichiamo, uno stucco fiorentino della seconda metà, forse dell'ultimo quarto del quattrocento. La composizione e l'aspetto totale del gruppo, è tutto nel sapore d'affettuosa placida dolcezza, che immutabilmente amavano gli scultori toscani del tempo: la postura del bambino nudo, se non la sua modellatura, la curva risentita della sua anca, il modo di cingere il collo alla Vergine, ci ricordano alcune espressioni abituali nella bottega di Andrea della Robbia: ma il mezzo busto della Vergine e l'aria della sua testa richiamano più direttamente il nome di Antonio Rossellino.

Infatti nella Galleria Liechtenstein di Vienna esiste una Madonna in marmo, che il Bode attribuisce senza esitazioni ad Antonio, della quale il nostro stucco è una riproduzione fedelissima: sola libertà del copiatore è la testa di cherubino sotto il gomito destro della Vergine, che nell'originale non esiste, occupando quello spazio alcune piegature del manto. Il marmo assai più dello stucco è vicino alla maniera del maestro; e certo, tra i tanti a lui attribuiti dal Bode, quello che appare portarne con maggior diritto il nome.

La discendenza del nostro rilievo è dunque nobilissima: accresce il suo pregio la fattura delicata e curata, non tanto frequente negli stucchi che molte volte sono grossolani e abborracciati. E ciò che completa il bell'aspetto totale è il magnifico tabernacoletto ligneo. Esso è dorato nei rilievi su fondo azzurro; ha nella lunetta una pietà dipinta su tavola, con caratteri dell'arte fiorentina contemporanea; inquadra con i suoi pilastri, corona con la sua cimasa, sorregge con il suo peduccio, in modo completamente armonico il gruppo virgineo che deve proteggere e far valere. E la ricca coloritura che variamente pervade il tutto, intonata senza discordanze, fa più serrata e compatta l'unità della piccola opera d'arte. **L. D.**

La Cupola e il Nazionalismo

La *Cupola* del Brunelleschi va dunque ora trionfando anche presso la Cupola di San Pietro. E non è certamente dir poco. Trionfa, non solo per l'ingegnosità tutta nuova d'imperniare e di svolgere tutta una non breve azione scenica, senza stancare, suscitando anzi un interesse vivo e costante, attorno ad un edificio architettonico ancor più che attorno ad un carattere umano; bensì, per lo spirito che l'informa, a cui risponde lo spirito ambiente.

Si può trovare esagerato e inesatto ciò che il Vasari disse del Brunelleschi e dell'età sua: che, cioè, « già era spenta l'architettura, che rozzissima fosse allora l'architettura toscana, e che essa per lui solo si ridusse a quella perfezione che forse ella non fu mai appresso i toscani ». Non solo, infatti, il settentrione e il mezzogiorno d'Italia si erano da tre secoli e più abbelliti di nuovi mirabili edifici, i quali, per non essere inspirati all'antico, non rispondevano meno alla loro indole, al clima loro, poiché altri stili, altri caratteri erano surti spontaneamente dal nostro suolo, oltre a quello che, pure essendo detto gotico, non era affatto o almeno non era esclusivamente germanico; bensì tutta Toscana, anche prima di Brunellesco, fioriva di leggiadrie architettoniche. Ma ciò non toglie che in lui e nell'opera sua massima non debbasi, oggi ancora e sempre, riconoscere, oltre che un creatore ed una creazione superna, l'esponente della città, della gente e del momento.

È per ciò che ben difficilmente, senza fare opera incompleta e meno caratteristica, avrebbe potuto il Novelli, in questi quattro atti di storia fiorentina, astrarre da quell'elemento politico, che, come già osservò giustamente *Gaio* a suo tempo, non aggiunge gran che al rilievo delle persone ed alla potenza del dramma, ma non poteva mancare, e non doveva, in questa storia sceneggiata, quando nella storia vissuta tanto si fondevano e si confondevano le vicende politiche alle famigliari e alle artistiche. Non era infatti, ad esempio, una ragione politica che aveva indotto Cosimo de' Medici, *più per fuggir l'invidia che la spesa, a lasciar di mettere in opera il bellissimo e gran modello* pel suo palazzo fattogli da Filippo, parendogli *troppo suntuosa e gran fabbrica?* e, da Dante in poi, politica ed arte e tragedie domestiche non s'intrecciano così, nelle lettere e nella vita, che nelle une si trovan sempre le cause delle altre, o le conseguenze?

Opera completa può dunque dirsi questa del Novelli, e perfetta quasi come il soggetto che canta: canta in un linguaggio che il più semplice e sincero non si potrebbe imaginare; ma così, appunto perché, come il Brunelleschi voleva che tutta Santa Maria del Fiore avesse ad essere opera di popolo, opera di popolo è come inspirazione anche questa, che, ripeto, attinge direttamente allo spirito ambiente.

Poiché *La Cupola*, pensata e scritta nel momento in cui più ferveva il risveglio dell'anima nazionale, ha voluto essere una produzione nazionalista. Ed è riuscita, e rimane, e rimarrà; poiché, se il Brunelleschi del Novelli calca ancora sul Brunelleschi del Vasari nel fare dell'architettura, come il Brunelleschi vivo l'intendeva e l'espresse, uno strumento di educazione patria, in contrasto e in rivolta contro l'importazione straniera, e sulla essenza artistica di quella rivolta, non per ciò questa storia rivissuta e sceneggiata è riuscita e riescirà meno opportuna.

Da troppo più tempo infatti che da noi, da tutti non si osasse sperare, dura questo eccitamento dello spirito nazionale, che, se non ha spinto il potere esecutivo alla guerra di Libia, ve l'ha persuaso; e s'è tenuto per due anni allo stesso calore; ed oggi ancora, malgrado perdite sì dolorose e sì ingenti sacrifici, non s'attenua e non si spegne; ma quanto durerà esso ancora? Essere diffidenti, col popolo italiano, non giova quando la diffidenza si esprima in modo da toglierli la fiducia di sé stesso, suadendolo così a quella scettica filosofica inerzia che è spesso una cosa sola con la sua naturale pigrizia; ma essere prudenti conviene. E conviene anche misurare la qualità e la quantità degli eccitanti, a seconda dei momenti e dei casi. Ora, la guerra è stata un rimedio eroico, quale occorreva per quella specie di catalessi spirituale che, dalla politica seguita dopo Adua, per troppo tempo aveva tenuto la nostra gente, incurante, e inattiva, delle migliori occasioni che le si presentavano di rifarsi una fama, una gloria, una fortuna. Ma la guerra non è, né può essere, di tutti gli anni, come di tutti i giorni non sono i grandi sacrifici nella vita privata e nei suoi affetti; e, se è vero che sono i piccoli doni, le minuscole attenzioni che conservano l'amicizia, è una azione quotidiana, onniforme, onnilatere, quella che può tenere accesa nel popolo nostro la bella fiamma d'italianità che l'ha redento in faccia al mondo e in faccia a sé stesso.

Ora, parte attraente e persuasiva di una tale azione è appunto la produzione del Novelli: la quale, se esercita ed eserciterà il [illegible] fascino su tutti quanti i pubblici d'Italia dinanzi a cui è stata e verrà esposta, è stato e sarà appunto perché essa è, nel suo nazionalismo, nazionale e non partigiana, chiama, e può chiamare, tutti attorno a sé, non respinge né questi né quelli per amore o per odio dell'etichetta politica, o per cal-

182

colo d' opportunità; ed è perciò nazionalista nel miglior senso, in quel solo senso anzi in cui il nazionalismo deve pensare, sentire ed agire, se vuol essere fabbro di forza, e non argomento di debolezza, anello di congiunzione di tutte le vigorie nazionali, e non elemento di quella discordia, che la guerra — veramente santa per noi, come tutte le altre nostre, del resto — aveva fugato.

E se un tale nazionalismo può moltiplicarsi sulla scena con effetto teatrale non minore di quello raggiunto dal Novelli nel foggiare una materia che tanto difficile doveva sembrare a prender forma scenicamente, cosí ricca di saporita e gustosa genialità è tutta la nostra storia, mille altri modi esso potrebbe, e dovrebbe, assumere in tutte le espressioni della vita quotidiana: ed è in questa propaganda che il nazionalismo militante dovrebbe affaticarsi senza stancarsi, volgendosi a tutti i partiti, a tutte le classi, a tutte le età, ai due sessi, a incominciar dalle donne. Le quali, se non han più a far bende e filaccie per le guerre nazionali, dacché la scienza le ne ha dispensate, e se han tenuto — a incominciar dalle dame più eccelse — a farsi infermiere dei nostri soldati nell' ultima guerra, assai più possono per tener vibrante lo spirito nazionale, e per informarne tutta la nostra vita pubblica e privata, col quotidiano esercizio delle loro virtù ed anzitutto dei loro difetti, vòlti, non più a danno, ma a vantaggio di quello spirito, col vanto per esse di una originalità che manca alle migliaia di scimiette internazionali, di mondiali papagallesse, sempre attendenti modello e verbo da chi ha saputo, grazie alla propria abilità certamente, ma anche alla loro stoltezza, assicurarsene sin qui il privilegio della privativa.

Noi che, ad esempio, avevamo creato ed imposto, insieme ai nostri trovati ed ai nostri prodotti, la lingua nostra a tutta Europa, non nell'arte soltanto, ma nei commerci, nella banca, nelle industrie, nei giochi (1) — e ancor se ne trova traccia per tutto, da Londra a Costantinopoli, dal Cairo e da Salonicco alla stessa Parigi — noi ancora ci ostiniamo a dare denominazioni straniere a ciò che gli stranieri han copiato da noi e che oggi noi rifacciamo ancor meglio di loro; con un paese che è la sintesi e l'analisi insieme di tutti i climi, di tutte le altitudini, di tutte le vegetazioni, oltre che di tutte le bellezze naturali, artistiche, storiche, ancora andiamo ricercando altrove quei soggiorni estivi ed invernali che, fortunatamente ed equamente, molti stranieri più avveduti vengono a ricercare fra noi; di un poeta che è fabbro meraviglioso di verbo italiano, si sono bensí imitati i difetti, divulgate le debolezze, ma dalla fucina sua, d'onde uscivano ed escono parole rinnovate e nuove, sí bene ed italianamente appropriate alle novità della vita anche scientifica, nessuno s'è valso e si vale.

Se il *menu* è scomparso dalle mense regali e vi hanno fatto la loro comparsa vini italiani, in compenso i nostri teatri corrono affannosamente alla ricerca di quante farsacce fiascheggiano sulle scene francesi, e traducono e importano fra noi quei drammi che incitano alla rivincita, come scene della guerra franco-prussiana, riprodotte da pellicole francesi e tedesche, si vanno svolgendo nei nostri cinematografi, che pure, durante la guerra libica, hanno fatto, patriotticamente, fior di quattrini, riproducendo quelle scene del nostro valore.

Se sappiamo ormai, quasi sempre, fabbricar bene anche ciò che ne sembrava vietato per la mancanza della materia prima, non sappiamo troppo spesso vendere, o vendiamo con marca straniera.

Se, grazie a un Console nostro, italiano d' Italia, in quella Salonicco che ancora dalla sua torre di vedetta parla di Genova, marinai della *Vittorio Emanuele* hanno potuto rivedere riprodotta in un cinematografo d' un italiano di Levante la consegna della bandiera alla *Vittorio Emanuele*, in compenso sono ben sorti teatri italiani nella Libia riconquistata, ma per rappresentarvi l' operetta viennese e le *varietà* francesi, elemento, come si vede, di educazione raffinata pei nostri soldatini, e per gli indigeni, che famigliarizziamo cosí con le più elette manifestazioni della nostra civiltà. E quando ci siamo allarmati per la progressiva germanizzazione del Garda, l'abbiam fatto in modo da germanizzare vieppiù gli albergatori, invece che attirarvi visitatori italiani, e da conservare al paese la sua italianità.

Non sanno tuttociò i nazionalisti militanti? non sanno il resto? non sanno che, e come, dovrebbe venire da essi, contro tutto questo e il resto, la vera, efficace, concorde propaganda d' italianità? Apprendano da Augusto Novelli come ci faccia la sua.

Né s' abbiano a male di quanto ha qui scritto, pel fine a tutti comune, un uomo che pensava sentiva operava italianamente assai prima d' incominciare — come reazione ad una politica antitaliana — a dirsi ed a firmarsi

L'Italico.

(1) Anni fa parecchi, nel Consiglio Superiore dell'Arte Industriale, proposi il famoso studio per riformare italianamente, e praticamente divulgare, la nomenclatura industriale, la terminologia commerciale e bancaria. Tutti i miei colleghi consentirono, sorridendo scetticamente. E la cosa finì lì.

L'ARETINO IN ISCORCIO

I re virtuosi occupano nella storia assai meno posto che i re tiranni e Pietro Aretino ha dato origine ad una letteratura assai più copiosa che non molti scrittori del cinquecento, i quali non sentirono sulle loro carni il bollo dell' ignominia e attorno alle loro opere l' aureola dello scandalo. La leggenda formatasi su di lui e sulla sua famiglia è purulenta dei grumi di quante oscenità può figurarsi una immaginazione corrotta e di quante malvagità può inventare l'odio, la bile, il tradimento, la vendetta. La fertilità dei libellisti nel recere insulti e vituperi, persino nel coniare nuovi vocaboli per segno di nuove nefandezze, fu portata al massimo dai nemici dell'Aretino, per esempio dal Doni nel *Terremoto* e dal Berni nel famoso sonetto. Suo padre? Che padre! Egli è nato bastardo. La madre? Prostituta e mezzana. Le sorelle? Nel bordello d'Arezzo. Gli indirizzi di alcune delle lettere rivoltegli, nell' operetta citata, dal Doni? *Al vituperoso, scellerato, e d' ogni tristizia fonte e origine, Pietro Aretino, membro puzzolente della diabolica falsità, e vero anticristo del nostro secolo; Al ragghiante elefante, vituperatore de' buoni intelletti, l'Aretin bestione; Alla carogna dal morbo universale, l'Aretin forche bone; Al sorbitore a giornata di nova marce, il disonesto Aretino, gallo delle furfantelle di Vinegia; Alla porcheria del verro Aretino, diluviator di porchette arrostite*, ecc. ecc. (Cfr. G. Mari, *Storia e leggenda di P. A.*, Roma, 1903, p. 25).

Gli storici e biografi dell'Aretino, il Luzio, il Graf, il Baschet, il Rossi, il Bertani, il Mari, hanno a lungo discusso sui punti più controversi, circa la nascita, i parenti, la morte, gli ultimi amori di lui, con il proposito per lo più di difenderlo e di attenuarne le colpe oltreché di liberarlo dalle accuse di minore evidenza. Da un primo periodo di studi in cui si innalzava lo scrittore pur di abbassar l' uomo si è passati ad un secondo periodo di valutazione più cauta e rigorosa delle prove avverse, di indulgente ottimismo per il molto brutto che risultava di innegabile verità. Si è tentato un processo di riabilitazione condotto se non all' assolutoria — che non si poteva affatto — almeno a una blanda condanna ricca di attenuanti. La storia letteraria ha di questi dirizzoni: appassionarsi intorno alla onestà e disonestà del prossimo, misurandone le parole e gli atti secondo la portata di un qualche imperativo categorico, anche se le conclusioni moralistiche vizino, per la predisposizione di chi le vuol prendere, l' imparzialità nel raccogliere e nell' interpretare i documenti; anche se — e ciò è certo più importante — la storia debba per la sua indole superare il contrasto di simili tesi ed assorbire nel suo racconto a rilievi di cause ed effetti, la santità di Tizio e la delinquenza di Caio, con l' impassibilità riflessa dal suo essere necessaria ed eterna.

Ormai l'Aretino, soprattutto per gli ottimi saggi del Graf e del Rossi, per la ricca dottissima illustrazione fattane dal Luzio, si sa quel che era. Poco avranno da svelarci nuovi contributi di studiosi. Ma c' è sempre maniera di sorprenderlo e di raffigurarcelo, avvicinandoci alle sue opere, e, specialmente, alle sue lettere, di cui il primo libro rivede la luce a cura di Fausto Nicolini nella collezione *Scrittori d' Italia*. Salvo poche, han la data di Venezia, appartengono al prospero decennio 1527-1537, la virilità dell'Aretino, e costituiscono della pletorica corrispondenza la parte meno studiata, perché solo nel 1537 fu pensato di raccoglierle e darle alla luce in un solo volume (primo esempio di epistolarii in volgare).

Documento, tali lettere, non tanto, come alcuni storici han voluto, intorno alla verità dei fatti ivi asseriti, quanto dei sentimenti ivi espressi, della psicologia che resulta al lettore dall' insieme delle intenzioni, dei gesti e delle parole, perché ogni lettera è vista nelle ragioni che l' han prodotta, negli effetti che ne son susseguiti e si scorge assai bene dove parla l' interesse e dove la sincerità, delineandosi in tal guisa un profilo dell'Aretino avido e astuto, pitocco e buffone, splendido e ghiotto, modesto e di buon senso, indulgente e famigliare, dalle idee quadre sull'arte e ciniche sulla morale, secentista, realista, umorista. Quell' animo c' ispira diffidenza, ripulsione, come un certo sgomento per la sua fissità in una vita senza turbamenti, da cui par soppresso il rossore e il rimorso: sangue freddo, coscienza sepolta, faccia di bronzo, sguardo felino. Non batte palpebra dinanzi all' insulto, è sereno e maligno allorché stende la mano. Ha la virtù della seppia: coll' inchiostro che secerne, offuscando l' ambiente, insozza altrui e nasconde sé. A volte esprime l' immagine della frode: piacevol viso, abito onesto, un umil volger d' occhi, un andar grave... A volte scompagina il nostro ritegno e si modifica tutto: la piaggeria è confidenza, il riso equivoco si rinvergina in buonumore soddisfatto, il cinico e sconcio novellatore eccolo divenuto un attento e premuroso padre di famiglia. Esce in aforismi e in critiche d' arte stupende, apre la strada ad una estetica che batte in breccia la retorica del tempo, si adegua alla realtà, è forte e fattiva. Arrivati in fondo, non lo temiamo più come prima, perché abbiamo scoperto nella vivacità artistica, nella evidenza della lingua e delle immagini, nella dirittura di molte idee, la forma accessibile, umana, storica, della sua corruzione di cinico.

***

Fu il gran mendico dei potenti, dei cardinali, dei principi, dei re: del marchese di *Musso* e del marchese di Mantova, di Bonifazio di *Monferrato* e del vescovo di *Vasone*, del conte Massimiano Stampa e del conte Manfredo di *Collalto*, di Clemente VII, di Francesco I, di Carlo V, di *cento altri*. Chiedeva con adulazione, supplicava con umiltà, esigeva con impudenza, si lamentava con indignazione. Cento scudi a uno, cinquanta a un altro, zecchini a un terzo: ogni moneta aveva immediato sconto nelle sue casse. C' erano poi i doni in natura: broccati, rasi, giubboni d' oro, berrette, puntali, medaglie, zimarre di velluto, vesti di seta, veli d' oro, fazzoletti lavorati, anelli, camicie, letti. Ed apparivano anche graditissimi i doni di tavola, cucina, cantina: vini, prosciutti, uccelli, pesce, vitelli, formaggi e altro ben di Dio.

L' ingratitudine non allignava nel suo animo per i doni ricevuti, né la dimenticanza per i ritardati e gli omessi. La maggior parte di queste lettere son di ringraziamento; non poche di rimprovero. Ringrazia con la promessa che lavorerà la sua penna a tesser lodi, e col sottinteso che, se i donativi vengano a mancare, la penna lavorerà lo stesso in senso contrario. Inventa un nuovo genere di adulazione affermando che l' esercizio della liberalità rende felice; perciò non deve ringraziare il conte Guido Rangone degli scudi e del saio di raso bianco, anzi « per avere accettato i suoi doni, merito di esser ringraziato io ». Non esita a commettere delle buffonate, come nella lettera in cui al marchese Del Vasto dichiara di aver da lui ricevuto per mezzo di messer Alberto Del Saracino la somma di cento scudi e tal somma diventa una soma: « Onde io, che son debile a sostenerla, la sopporto in ginocchioni, a usanza di camello; né mai potrò sollevarmi, se il perdono, che le chieggo per ciò, non mi dà di mano: ma, così come mi ritrovo, le faccio riverenza ». Si osservi *il così come mi ritrovo*, cioè in ginocchioni, a usanza di cammello.

Quella del ricever doni era per l'Aretino, più che una consuetudine, una necessità di vita, sí che ne aveva ricavato addirittura una teoria della generosità e della gratitudine, del donar presto e del donar tardi. Avverte per ciò il magno Antonio De Leva esser meglio, in tema di mercede, una negativa immediata, anziché una lunga promessa: « *Il no presto*.... amazza in un tratto e non in mille, come el *sì* che move in sul passo del concilio ». Al Re di Francia dirà: « *La cortesia vera trotta con i suoi piedi e la finta zoppica con quelli de l' ambizione* ». Accomoderà ai suoi bisogni personali una sublime massima: « L' uomo nasce per l' uomo, e, sovvenendo chiunque ha bisogno d' aiuto, diventa un Dio ».

Fa dei doni anche lui, non si dubiti. Quelli che riceve li ridistribuisce a sua volta, alle aretine, ai « creati », agli amici, nelle imbandigioni di casa. Se fra Galdino diceva dei frati: « Noi siamo come il mare, che riceve acqua da tutte le parti, e la torna a distribuire a tutti i fiumi », si potrebbe ripetere altrettanto, senza la grandezza del paragone e con tono lievemente umoristico, del nostro epistolografo. Leggete, nella lettera a messer Francesco Alunno, della folla, d' ogni nazione e d' ogni condizione, che gli sta continuamente in casa: « Le mie scale son consumate dal frequentar dei lor piedi, come il pavimento del Campidoglio da le ruote dei carri trionfali ». Che cosa vuol tanta gente « turchi, giudei, indiani, franciosi, todeschi, e spagnuoli » oltre gli italiani? Vengono a raccontargli i torti ricevuti, a chiederne vendetta, onde gli pare « esser diventato l' oracolo de la verità » e vien detto « il secretario del mondo ».

Da codesto accesso di megalomania guarisce presto perché egli è essenzialmente un uomo pratico. Le sue lettere più gustose non sono né le dedicatorie né le altre di ringraziamento, ma le famigliari e umoristiche. L'Aretino a tavola si sente meglio nei suoi panni; la soddisfazione dello stomaco eccita per simpatia la soddisfazione del cervello. I tordi donati dal conte Manfredo di Collalto piacquero immensamente ai suoi commensali, tra i quali Tiziano: « E tutti insieme demmo gran laude agli uccelli dal becco lungo, che, lessi con un poco di carne secca, due foglie di lauro e alquanto di pepe, mangiammo e per amor vostro e perché ci piacevano ». La sua competenza gastronomica si rileva anche da altri passi dell' epistolario, là, p. es., dove ringraziando Madonna Maddalena Bartolina del dono di due vasi di olive trova modo di chiedergliene altre lodandole sopratutto con un sommario esame comparativo: « In Toscana, maestra de le gentilezze si conciono a la foggia che son conce le vostre. Quelle di Spagna si stanno ne la boria de la grossezza; le bolognesi, per non essere fesse, come anco non sono fesse le spagnuole, tengono l' amaro che si recano de l' arbore; le pugliesi si posson chiamar " sputapane ", per esser tanto piccine. Onde il vanto de la bontà si rimane dal vostro lato ».

La vita famigliare dell'Aretino, sfrondata da molte turpi leggende, è quella che gli dà un certo diritto alla nostra attenzione benevola. Parla di amori o di donne, di gelosie e di bizzarrie, con una bonarietà e indulgenza e affettuosità che non presumiamo potesse troppo accordarsi con altri sentimenti del fulminatore dei principi, divino Aretino. Sentitelo lamentarsi della vecchiaia e della grassezza, far gli elogi della Pierina Riccia, degli amici, della vita casalinga! « Noi siamo i buffoni dei nostri figliuoli », frase stupenda che precorre le tenerezze della futura *Art d'être grand-père*. « La lor semplicità ci calpesta, tira la barba, ci percuote il volto, ci sveglie i capegli; talché ci vendono i basci, con cui gli suggiamo, e gli abbracciamenti, con che gli leghiamo, per cotale moneta ». A compiere il quadro, ecco le sue preferenze per l' inverno in confronto dell' estate: a mangiar tartufi, olive, cardi che son da più degli « scarcioffi », ciriege, fichi, pèsche, uva; a ciarlare quattro o cinque ore intorno ad un buon fuoco « con le castagne sul tondo e il vin fra le gambe ». Sembra un' oleografia tedesca, un interno olandese. Oppure non siam più sulla laguna nel Rinascimento, ma al tempo del buon Augusto a Roma nella villa di Orazio e Orazio dice al servo Taliarco: Stura dall' anfora sabina vino di quattro anni: *Deprome quadrimum Sabina — o Taliarche merum diota*....

***

Con quale sogghigno di buon senso gradisce un dono, ma rifiuta la croce di cavaliere! « Io accetto la catena (scrive al vescovo di Vasone), ma non il vostro farmi cavaliero per *mezzo del previlegio imperiale, perchè io ho* detto ne la comedia del *Marescalco* che un cavaliero senza entrata è un muro senza croci, scompisciato da ognuno ». Così fa poco conto delle sue lettere e alcuni accenni di modestia non contraddicono affatto ad altri di solenne vanteria, questi e quelli essendo ugualmente sentiti e opportuni secondo le diverse circostanze. Propugna l' anticultura e l' antiaccademismo (tale del resto è il carattere distintivo di tutte le sue opere letterarie), ce l' ha con « le diavolarie di Aristotele » e compiange il Petrarca e il Boccaccio, osservando che, se le loro anime sono tormentate nell' altro mondo come le opere nel nostro « per le notomie che ogni pedante fa su la favella toscana », i due scrittori « debbono rinnegare il battesimo ».

Le sue idee sull' arte sono fra le più assennate di quel tempo che nel diluvio delle poetiche classiche inaridiva ogni sentimento di originalità artistica. « O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e, mancandone il cantar poetico, diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane ». Nella stessa lettera mirabile, a Messer Nicolò Franco (la CLVII dell' attuale raccolta), è un tratto michelangiolesco di profonda interiorità poetica: « Attendete a esser scultor di sensi e non miniator di vocaboli », tratto ben degno di chi si vantava « io porto il viso de l' ingegno smascarato ».

Ecco perché la sua arte è ancor viva e fresca, perché anche i secentismi di cui abbonda (e non so se a ragione l'Aretino sia stato considerato tra i precursori di codesto fatto letterario) penso abbiano un certo suono burlesco di parodia che li redime dalla goffaggine. Quando afferma, superbo, che non è dato ad alcuno di imitarlo e assicura Luigi Gonzaga di nulla avere scritto contro Cesare Fregoso, ricorda che « anco sotto Milano bisognò che Vostra Signoria dicesse al duca del sonetto, con il quale non so chi tentò mordere *il diamante del suo onore coi miei denti contrafatti* ». La frase è efficacemente grottesca e in perfetta coerenza con la forza del suo sdegno manifestato poche righe prima mediante un altero paragone: « Molti rodomonti e molti gradassi son parsi Giovanni dei Medici; ma non sono stati. E così chi si sforza di doventar me, ne la fine non è pur lui ». — Bisogna intendere i suoi secentismi non già come giuochi oziosi di parole che coprono la vuotezza del contenuto, ma come baldanza stilistica che è un primo passo alla creazione dell' umorismo. Leggete qua e là nell' epistolario: « colorire il viso de la sua bugia con il pennello dei miei veri »; « i cimenti, in cui bramo d' esser posto, disgombrano i nuvoli de la malvagità dal sole de la mia fede »; « E, quando i quattrocento scudi l' anno mi si consegnano al vivere, con la verità mia favellarò de la fama del re vostro: perchè ancor io son capitano, e la milizia mia non ruba le paghe, non amuttina le genti, nè dà via le rócche; anzi con le schiere dei suoi inchiostri, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe, che ella serve, che gli uomini armati terre »; « Entrate con la falce del nuovo giudizio nel prato del volume ch' io ho visto, e segate il fieno de le digressioni ch' io ci ho letto ».

Tutto ci prepara all'Aretino cinico ed umorista che è la sua vera faccia senza maschera; tutto, anche il molto di famigliare e il non poco di sentimentale sorpreso nelle sue lettere, nei suoi libri, nella sua vita. C' è una ricchezza stragrande di motivi: ora la sua finta intenzione di volersi recare a Costantinopoli, perchè in Italia non si sente sicuro, un esilio dalla patria minacciato, altri direbbe promesso, allo scopo di spillare moneta; ora la lettera *hortatoria* a messer Ambrogio Degli Eusebi perché si guardi bene dal prender moglie, con elencate e briosamente poste in rilievo tutte le disgrazie coniugali; in altro luogo la vituperazione dell' onore e l' apologia della vergogna; in altro ancora la satira del giuoco del lotto. Ecco appunto una rappresentazione del lotto vivacissima: « Subito che egli comparisce in piazza, ecco trottare a lui i dodicimillia segnati, la cassa del Patto, l'arca di Noè, il tempio di Salomone, le sinagoghe, le moschee, le coorti dei preti, le gerarchie dei frati, co' tutti i falliti e coi mezzi disperati; onde il volpone, standosi là, simiglia uno c' ha preso una cesta di lumaconi col lume, il quale si perde tutto in veder trargli fuor le corna ». E ha proprio un bel modo di ritrar Messer Battista Strozzi dall'andare alla guerra! « Io mi trasecolo come, nel ritrovarvi a Prato sepellito in quel tino di paglia (onde diceste al cavallaccio, che, non sapendo che voi ci foste, volea tôr due bocconi: — Io mi rendo —),non faceste boto a quante Nunziate sono al mondo di non ragionare mai più di libertà nè di soldo ».

Ricordo che i *Ragionamenti* hanno una meravigliosa abbondanza di sinonimi osceni e che il desiderio delle scurrilità è sopravanzato dall' altro, assai più accessibile a un lettore onesto, della creazione letteraria.

In una parola, l'Aretino ha cavato dalle sue disonestà un pregio di maggior interesse che non gli zecchini, i ducati, gli scudi, le zimarre, le tuniche, le camicie, i broccati, le sete, i velluti, i prosciutti, i formaggi, i vini trebbiani e le olive: il senso della vita, l' idea fondamentale dell' arte, l' esempio di una prosa sciolta e vivace. Gli storici, che se la prendono tanto calda per l' onestà della madre e delle sorelle di lui, non riscattano le sue colpe più che abbia fatto egli stesso con un' opera in cui la fretta vinceva la serietà e lo scopo e i mezzi l' avvilivano ma l' intuito geniale soccorreva, quell' intuito che i *picaros* dell' arte possedono in modo eminente, rimettendo le cose a posto.

Giovanni Rabizzani.

VISTI DAL VERO

Impressioni elettorali

Nell'ultimo numero del *Marzocco*, un articolo che studiava le nuove condizioni sociali e politiche scaturite dal grande suffragio, concludeva con l'osservare, tra altro, che dalle recenti elezioni la nostra stampa quotidiana e in ispecie taluni dei nostri più autorevoli periodici uscivano in istato di fallimento politico.

E ciò, o per il sospetto in cui è tenuta la stampa in generale, o per la qualità del corpo elettorale non sempre in grado, a causa di deficienza o addirittura di mancanza di coltura, di far pro degli insegnamenti che dal giornale si possono trarre. Questa affermazione mi pare esattissima; soltanto, la modificherei in quanto riguarda i grandi e autorevoli periodici; perché la dura esperienza che io feci durante la lotta elettorale e di cui dirò più avanti, mi ha persuaso che non i soli grandi e autorevoli, ma pure i piccoli, ma tutti i giornali, hanno perduto, se non intera, molta della loro efficacia.

E, io credo, principalmente non già per il sospetto in cui è tenuta la stampa, ma per la mancanza di coltura che è la caratteristica del corpo elettorale nuovo.

Il pubblico che di giornali s'interessa, ne sa ormai abbastanza per distinguere i sospetti dagli insospettabili; e tuttavia così gli uni come gli altri non poterono influire sulle vicende delle passate elezioni.

Non si scherza: ci si trovava innanzi a un nuovo mondo, a un nuovo pubblico, del quale tutti i partiti diffidavano, pur ciascuno sperando che sarebbe stato a volta a volta rivoluzionario o clericale, radicale o liberale; un nuovo pubblico, il quale notoriamente, per essere analfabeta, non sapeva scrivere, ma, ciò che più impacciava la stampa, neppure sapeva leggere.

Nessuno di quelli che hanno imaginato e composto la farraginosa macchina della nuova legge elettorale, tutta irta di convenzioni e di formule burocratiche, deve essersi domandato che cosa sia mai il cervello d'un analfabeta, e che cosa potesse conseguire al fantastico esperimento di mettere l'analfabeta innanzi alla politica.

Il problema doveva pur essere interessante per i legislatori che portavan di colpo l'analfabeta sullo stesso piano dell'uomo che sa leggere e scrivere; ma non se lo sono proposto; o propostoselo, devono averlo risolto con un ottimismo stupefacente. Sa l'analfabeta, innanzi tutto, che cosa significa votare? Sa che cosa è la politica? Sa la meccanica del ragionamento? Sa l'arte di scegliere tra due, tre, e più candidati che gli vengono offerti? È molto probabile che non sappia nulla di tutto questo. Un analfabeta al quale fu mostrata una scheda col ritratto del candidato, credeva si trattasse di San Marco. Ma è andato egli pure a votare.... per il candidato che non aveva ritratto sulla scheda. È stato prudente; non si sa mai; nonostante le spiegazioni dategli, egli si ostinava a credere che quel signore con la barba fosse San Marco, e non volendo che San Marco andasse alla Camera dei deputati, perché ha già troppi sopraccapi, l'analfabeta ha messo nell'urna la scheda di quell'altro, che portava sopra al nome una stella.

Quantunque bizzarro, anche questo è un modo di ragionare. Ma io credo che la grande maggioranza degli analfabeti non ragioni affatto.

A Roma si aveva qualche illusione sulla psiche e sulla mentalità di questa selvatica massa di elettori che la legge scatenava d'un tratto sui collegi elettorali, anzi, peggio, sui deputati uscenti e sui candidati nuovi.

Diciamo pure che parecchi, e non tra gli ultimi, legislatori che hanno approvato il suffragio allargatissimo, han dovuto pagar di persona le loro illusioni, rimanendo a terra. Diciamo altresì che la soverchia fede nel discernimento politico degli analfabeti è un controsenso colla paterna sollecitudine per l'istruzione obbligatoria.

O se credete che il non saper distinguere tra un *a* e un *o*, il non saper fare la propria firma, il conservarsi scrupolosamente per trent'anni in tanta.... innocenza, sian bazzecole, o perché ci obbligate a andare a scuola? Che può dirci di più e di meglio l'alfabeto, quando senza alfabeto possiamo ascoltar le concioni elettorali, decidere chi ha ragione e chi torto, valutar la significazione della spedizione in Libia, giudicar di politica estera con la quale è strettamente connessa la questione degli armamenti, e infine pesare sulla sorte e sull'avvenire del paese? Per essere coerenti, dovete con una mano allargare il suffragio e con l'altra chiudere le scuole pubbliche, lasciando che i sardanapali della cultura i quali vogliono leggere « il foglio » e scrivere la nota della lavandaia, se le facciano e se le paghin loro, le scuole. Così i non analfabeti formeranno in Italia una oligarchia curiosa, un manipolo di raffinati, un avanzo di tempi che furono, una tribù di passerelloni.

Non hanno pensato, a Roma, che ciascuna regione d'Italia ha un suo dialetto: che l'analfabeta il quale per non essere mai stato a scuola non ha mai o ha soltanto di rado udito parlare a lungo in italiano, difficilmente può raccapezzarsi in un discorso elettorale che non sia tenuto pedestremente nel dialetto della regione a cui l'elettore appartiene; non hanno pensato che così le candidature non locali o almeno non regionali trovano una difficoltà nuova, ingiusta e talora insuperabile ad essere presentate e a raccomandarsi; e che si arriverà ad aver bisogno di interpreti per lanciare una candidatura genovese in un collegio di Sicilia, piemontese in un collegio della Calabria.

Non hanno pensato insomma, che la mancanza assoluta e piena d'ogni e qualsiasi coltura, cioè l'analfabetismo, è una barriera alla comprensione di idee e di cose che a noi paiono ovvie, è la fonte d'un malinteso, che direi comico se non fosse triste, fra chi parla e chi ascolta, allorché chi parla ha una coltura la quale non può nemmeno sospettare gli abissi d'ignoranza che son nel cervello di chi ascolta.

A me è toccata personalmente la fortuna di prender parte all'ultima lotta elettorale; non dal tavolino, ma nel vivo, dentro la mischia, in mezzo al gregge. Mi fu offerto, verso la metà dello scorso ottobre, di recarmi in un collegio del modenese a fondare e a compilare un giornaletto, che doveva sostenere una candidatura liberale contro un deputato uscente, socialista rivoluzionario.

Accettai: il collegio, posto in quella ubertosissima pianura che è la bassa modenese, mi dava, meglio d'una ricca città industriale, la maniera di veder da vicino la falange nuova, analfabeti e semi-analfabeti, che la legge allegra chiamava a cimenti non mai sognati dai loro poveri cervelli.

Così ho potuto vivere la battaglia per quindici giorni; ma compilato il numero del periodico, salivo in automobile col mio candidato e partivo con lui a far propaganda.

Diciamo una parola del candidato: uomo colto, pratico, dalla parola facile e comunicativa, che vibrava di sincera fede e vi faceva sentir la fiamma del suo leale entusiasmo, il valore del suo onesto convincimento. Era un piacere ascoltarlo; era un piacere battersi per lui.

Noi andavamo pei paesi, ed egli parlava ai contadini e ai braccianti, con forma piana, con grande chiarezza, mentre io stavo tra quell'uditorio a udire i commenti e a guardar le espressioni di quei volti rugosi e di quegli occhi atoni.

Non mi fu difficile osservare una cosa, la quale per noi è inusitata: quando l'ascoltatore non aveva capito nulla, ma assolutamente nulla, rideva e faceva cenni di consenso; quando riusciva ad afferrar qualche cosa, si ribellava. L'incomprensibile gli piaceva, quantunque non lo persuadesse: il facile e chiaro gli dava sui nervi, probabilmente perché abituato a cose anche più facili e più chiare.

Le quali gli erano largamente ammannite dagli oratori socialisti. I socialisti dicevano parole semplicissime: « Badate: i padroni hanno proposto a voi un candidato, che vedete qui, e che ha parlato or ora. È inutile spiegarvi che dovete votare contro questo candidato, perché fareste il giuoco dei padroni ».

Punto e basta. Non esempi, non ragioni, non un tentativo qualsiasi di logica: mi pareva, alla fin fine, che il socialista fosse inconsapevolmente e involontariamente aristocratico; il suo disprezzo per quella nostra umile consuetudine di spiegare e illustrare un qualsiasi pensiero che vogliamo comunicare ad altri, era in lui sovrano, istintivo; e a ragion veduta, suonava ingiuria diretta alla volontà e all'intelligenza dei suoi proseliti.

Ma questo era perspicuo a noi; noi sentivamo l'alterigia insolente di quella maniera di discorrere; l'analfabeta la gustava come una prova di fiducia e di cameratismo.

D'altra parte, i socialisti parlavano solo quando v'eran tirati pei capelli dal nostro candidato, e scrivevano pochissimo nel loro giornaletto. Evitavano il contradditorio e la polemica, poiché ambedue spaziavano in campi intellettuali a cui la mente dei loro seguaci non arrivava, o era pericoloso arrivasse.

Quando l'urto era voluto da noi, e l'oratore s'acconciava a un contraddittorio, sprizzavan dalla sua facondia inverosimili e spaventevoli affermazioni.

Ne cito alcune: che la ferma militare doveva essere portata in Italia da due a tre anni; che il *raid* dei Dardanelli forse non era mai avvenuto; che, abolito l'esercito, si poteva provvedere alla difesa con la nazione armata, « come fece nel 1871 la Francia ».

Questa erudizione storica e questa esattezza di notizie erano apprezzatissime dai fedeli. Invano il mio candidato replicava, e invano io nel giornale, con facilità e senza merito, correggevo le fantasiose invenzioni. Nel contradditorio successivo, olimpicamente, gli oratori socialisti tornavan da capo: la ferma da due a tre anni, il *raid* non avvenuto, la nazione armata del 1871.

Se le elezioni non fossero seguite il 26 ottobre, noi saremmo ancora al medesimo punto.

Ma come accoglieva la folla degli elettori il giornale che voleva dir la modesta verità? Benissimo: lo bruciava senza leggerlo. Qualche volta minacciava di guai i distributori, che dovevan raccomandarsi alla velocità delle loro gambe o alla compagnia dei reali carabinieri.

Così io ho avuto la sensazione, affatto nuova per me, che quanto più il mio candidato era piano, chiaro, persuasivo, logico e onesto nei suoi discorsi, e quanto più io ero semplice e suadente nel mio giornale, tanto più l'animo della folla ci si allontanava, ci si metteva contro; se la legava al dito, se è permesso di così esprimermi.

Ci guardavano in cagnesco, perché eravamo prepotenti, che volevan dire una verità diversa da quella a cui la folla era stata per tanti anni abituata dai socialisti. Eravamo, in una parola, seccatori di nuovo genere, che pretendevano discutere e ragionare.

Dimostrate vane le armi di cui si servono tutti gli uomini civili, la parola e il giornale, per farsi intendere e per chiarire le idee, io mi domando oggi a quali altre si possa dar di piglio in una battaglia elettorale, in cui la massa che vota ammonta a diciottomila individui, dei quali diecimila analfabeti o poco meno.

A Roma non se lo sono chiesto. Di certo, hanno una illimitata fiducia nella immaginazione dei propagandisti e dei candidati.

Per conto nostro, noi abbiam veduto, e altri in altri collegi han veduto lo stesso: che la sera del 26, chi più aveva lavorato, ragionato, commosso e persuaso, otteneva, in cifre tonde, tremilacinquecento voti: e il rivoluzionario che non aveva ragionato affatto e s'era studiato di evitar la discussione, vinceva con ottomilaottocento: cinquemilatrecento voti di maggioranza.

Egli aveva fatto dire, sull'ultimo, alla massa: « Promettete pure, se ve lo chiedono, il voto al mio avversario. Ma ricordatevi che il voto è segreto, che non si saprà mai chi e come s'è votato, e che perciò potete votare per me ».

Sembra una volgarità: è un'osservazione di finissima psicologia, di quella psicologia che conviene al bracciante e al contadino; è il consiglio, l'incitamento a una specie d'immoralità pubblica e privata, la quale consiste nel promettere una cosa e farne un'altra, cioè nel giuntare, nell'uccellare, nel menar pel naso, colui che fida nella promessa. In certe sezioni si contava su duecento voti di maggioranza pel candidato nostro, ed ebbe duecento voti di maggioranza il candidato avversario: neppur uno mancò.

La propaganda fatta a questa maniera, è, nelle presenti condizioni del suffragio, la più felice: ha qualche cosa di lievemente birbonesco, di graziosamente beffardo, qualche cosa di poco pulito, che piace.

Se osservate che questo non ha nulla di comune con l'istruzione obbligatoria, avete ragione: ma i socialisti diffondono.... le istruzioni canzonatorie, e hanno ragione essi pure.

Essi insegnano: « Falla al padrone! ». E la massa la fa.

Che il *raid* dei Dardanelli sia o non sia avvenuto; che la ferma rimanga biennale, che la nazione armata in Francia siasi ridotta ai franchi tiratori, sistematicamente fucilati come irregolari dai prussiani; tutto ciò non entra nel conto. Il bello si è di preparare una sorpresa a chi più può; una sorpresa sgradita, naturalmente. Il bello si è di promettere il voto all'uno e darlo all'altro. Il bello si è di fare il sordo e di chiuder gli occhi quando ve li vogliono aprire.

Per adesso, il suffragio allargatissimo ha dato questo solo prodotto: una specie di giuoco naturalmente puerile, un quid simile ai Saturnali. Qua e là per l'Italia si sono avute affermazioni lepidissime, d'un lepore sinistro come qualche volta schizza dall'animo della plebe. Nei presenti Saturnali, gli analfabeti hanno schiacciato l'alta e la media coltura, per natural conseguenza della legge, la quale insegna che un uomo colto vale dieci volte meno di dieci analfabeti.

Io avevo avuto la fortuna di prender parte a una lotta in cui il mio partito si guardava dal corrompere e dal far pressioni sull'elettore, e ricorreva, con ingenuità antica, alla propaganda orale e scritta.

Gli avversari, con l'insistere sulla verità semplice che il voto è segreto e che contro i padroni, anche se onesti e leali, bisogna votare sempre, avevano acceso nella folla analfabeta l'antico spirito che animava gli schiavi nei Saturnali: e avevano avuto ragione di noi clamorosamente.

Che poteva fare un giornale, che poteva fare un discorso, in tali condizioni di cose? Chi poteva esporre un ragionamento, fosse stato pur maraviglioso di lucidità e di persuasione? Noi parlavamo sapendo di non essere ascoltati; noi scrivevamo, sapendo di non essere letti.

E ciò che avveniva a noi, deve essere seguito in altri collegi numerosi, di città e di campagna; cosicché oggi si può dire che quella massa nuova di elettori analfabeti, di cui tutti i partiti diffidavano, perché non l'avevan mai vista da vicino e non sapevano quali influenze avesse in tanti anni di silenzio subite, — si può dire che la nuova massa si è pronunziata. Si è pronunziata con una sua logica, da analfabeta cosciente, dando un colpo di spalla alle consuetudini dei non analfabeti; si è pronunziata dimostrando un certo fastidio per tutto ciò che vien dalla coltura, giornali e discorsi in lingua italiana; si è pronunziata come doveva pronunziarsi: per l'istinto contro la ragione....

Luciano Zùccoli.

Le biblioteche postali

Io non sono di quelli che le vittorie riportate nelle recenti elezioni dagli elementi più bassi della nazione attribuiscono esclusivamente ai famosi cinque milioni di analfabeti gratificati dal Governo del diritto del voto: penso anzi che questa, tra tutte le cause, sia l'ultima e che la prima sia la compiuta fase storica del partito liberale, il quale — come giustamente si notava nel *Marzocco* la settimana passata — si ostina a richiamar le masse intorno a programmi senza contenuto ideale e ad uomini che, come individui, valgono talvolta ancor meno delle nullità portate in trionfo dai socialisti, e che bussano alle porte di Montecitorio sol per andare a costituire maggioranza al Ministero presente e a tutti i suoi successivi.

Con tutto ciò io penso che l'ignoranza sia sempre stata e sia tuttora la più terribile ausiliaria della incoscienza collettiva, e mi auguro che la disfatta del partito liberale e del Governo abbia a persuadere finalmente questo ad un'azione veramente energica perché l'obbligo dell'istruzione elementare non rimanga ancora il solito nome vano senza soggetto.

Ma anche quando fosse sparito il partito liberale, che, faccia il progressista o il moderato, ha compiuto la sua esistenza, e fosse stato sostituito da un partito conscio delle necessità ideali del popolo italiano, e quando tutti i cittadini sapessero leggere e scrivere i nomi dei candidati, di modo che questi non avessero più a lambiccarsi il cervello nella ricerca di un simbolo grafico e policromo (belli quelli delle ultime elezioni!) che faccia le veci del lor nome e del lor programma, ai fini di una coscienza politica nazionale così salda e sicura da esser per se stessa garantita dai facili inganni del sovversivismo internazionale, credo ci sarebbe ancor molto da fare. Ci sarebbe cioè da trovare il modo di dare, a un popolo che sa leggere, quello che è utile leggere.

Chiunque ha pratica di contadini e di operai, specialmente di quelli lontani dai grandi centri, sa come la esclusiva lettura di coloro fra essi che sanno leggere, sia data da qualche giornale illustrato, da qualche romanzaccio e da qualche opuscolo di propaganda socialista. Solamente i giornali illustrati, i romanzacci e gli opuscoli di propaganda antinazionale sanno arrivare da per tutto. A questo patrimonio culturale solo talvolta per caso si aggiunge qualche altra cosa. Di questi casi ne vidi uno assai caratteristico questa estate in un paesetto ben lontano dal solito Verbicaro, in un paesetto arrampicato niente meno che alle pendici del monte « per che i Pisan veder Lucca non ponno », regione civilizzata quanto altra mai, che manda alla Camera il suo bravo deputato d'estrema. Nel demolire una casuccia altra volta appartenente a un medico condotto, i muratori trovaron nella cantina una cesta corrosa ed ammuffita con dentro alcuni rifiuti di chi sa mai quali passati abitatori della casa, del medico condotto, forse. C'era un paio di scarponi sdruciti, una lucerna rotta, dei cenci, del sudiciume, e, in fondo, due volumetti mezzo tarlati e infraciditi, di una biblioteca.... di cultura, d'altri tempi. Uno era intitolato « La generazione spontanea », l'altro « L'evoluzione del genere umano ». La domenica dopo nel caffè principale ed unico non si giocava a briscola, né a tressette: si discuteva. Il paese intero, rappresentato là dentro dai suoi figli più eloquenti, era nettamente diviso in due partiti. E dei due l'uno sosteneva a spada tratta che « si nasceva da sé », e l'altro che « si nasceva dalle scimmie »....

* * *

Ma dar da leggere, e da leggere bene ai contadini e agli operai, e in genere a tutti coloro che non possono comprarsi dei libri, è un problema complesso e difficile, alla soluzione del quale anche nei grandi centri ed anche le meglio organizzate società di Università Popolari, di Pro-cultura, di Biblioteche per il popolo ecc. non contribuiscono, per quanto facciano, che ben poco. La stessa Federazione italiana delle Biblioteche popolari, che pure ha così progredito da pubblicare una sua collezione, non riesce a diffondere i suoi libri oltre qualche Università popolare o qualche altro centro di cultura delle grandi città. A dar da leggere a coloro che hanno imparato e a coloro che impareranno nei prossimi anni, ci vuol altro che l'opera di qualche associazione privata: ci vuol l'opera, o, per lo meno, l'aiuto dello Stato.

E il modo di quest'opera, o meglio di questo aiuto è già stato pensato, in Italia: così ben pensato che lo si è attuato.... nel Belgio. Nel Belgio infatti si sta già organizzando la *Biblioteca postale intercomunale*, presso a poco come l'aveva auspicata all'Italia Piero Barbèra in una conferenza tenuta nel 1907 a Bruxelles, al « Musée du livre ». Parlando del *Libro in Italia*, il Barbèra diceva allora come le biblioteche circolari, i gabinetti di lettura ecc. esistessero tra noi da molti anni, e fossero destinati a svilupparsi assai più: « Si vedranno presto — egli affermava — sorgere altri organismi isolati od associati, oppure lo Stato stesso penserà ad utilizzare quello dei suoi servizi che è il più esteso e il più popolare, cioè la Posta, per intensificare e facilitare la circolazione del libro ». E soggiungeva: « L'idea di metter la posta al servizio di una colossale biblioteca circolante nazionale, i cui volumi viaggerebbero da un'estremità all'altra del paese per raggiungere fino i lettori più isolati e nelle località dove un libraio non potrebbe mai sostenersi, non è l'illusione di qualche sognatore solitario: io so che questa idea è vagheggiata in Italia da uomini pratici (il Barbèra alludeva a Maggiorino Ferraris) che conoscono l'amministrazione postale per avervi sostenuto le più alte funzioni, e i quali forse non aspettano che il momento favorevole, ecc. ».

Il momento favorevole venne.... per il Belgio, come abbiamo visto: venne tanto bene che nel maggio del 1911 il « Musée du livre », associazione posta sotto l'alto patronato di S. M. il Re dei Belgi, presentava, per l'istituzione di una Biblioteca postale intercomunale, un disegno di legge, che il Governo ha fatto suo e che, approvato dal Parlamento, sarà tra breve effettuato.

La cosa dunque non è nuova, né come idea, né come pratica; pure non saranno pochi in Italia coloro che se ne spaventeranno come di un disegno gigantesco, e perciò difficile e dispendioso, e non crediamo inutile di accennar brevemente ai concetti che hanno presieduto all'istituzione nel Belgio e alle forme pratiche dell'organizzazione. Sarà un modo anche questo di confortarsi del fatto non piacevole che un'altra bella e pratica idea, nata in Italia, abbia trovato piena e sollecita attuazione a molti chilometri dai suoi confini, e di accertare una volta di più quanto sia facile, quando si voglia, tradurre in atto delle idee.

Nulla di iperbolico, in verità, nulla di « americano », nulla di complicato, né di dispendioso. La relazione che precede il disegno — due o tre lucide paginette di prosa — dice anzi come nel redigerlo « ci si sia sforzati di realizzare una organizzazione della lettura veramente nazionale e suscettibile di ottenere un rendimento massimo con un minimo di sacrificio da parte dello Stato ». Osservato, infatti, che il libro « è un capitale » e che « conviene di farlo circolare quanto più è possibile », e che « due ammirevoli organizzazioni aventi i più sicuri caratteri di imparzialità politica e filosofica funzionano nel Belgio (e fortunatamente vanno benissimo anche in Italia), la Cassa di risparmio e la Posta », il disegno utilizza la prima per garantire il libro dato in prestito e la seconda per trasportarlo dal deposito centrale al richiedente e viceversa. « Il libro vien posto così nelle stesse condizioni del giornale, al quale leggi successive hanno accordato un regime di favore e che è oggi distribuito a domicilio nelle remote abitazioni al prezzo à *forfait* di meno che un centesimo ». Chiamare le Casse di risparmio e gli Uffici postali « a cooperare all'opera di diffusione della lettura, è realizzare dall'oggi al domani senza spendere un centesimo, una vasta biblioteca nazionale centrale, *rayonnant dans tous les pays avec* 1485 *"branches"* ».

In Italia sarebbero circa diecimila.

Come patrimonio iniziale della biblioteca, il disegno di legge belga stabilisce un *minimum* di 10.000 opere differenti concernenti tutti i rami della cultura scientifica, letteraria e professionale in lingua francese, più un certo numero di libri nelle principali lingue straniere.

I volumi, dei quali quelli di maggior lettura saranno in molteplici esemplari, debbono esser rilegati, catalogati, contabilizzati, mantenuti in buono stato e perfino disinfettati: chiunque abbia fatto il tenue deposito stabilito dalla legge alla Cassa di risparmio potrà richiederli, riceverli e rispedirli con l'affrancazione unitaria di cinque centesimi il volume.

* * *

Questa nei suoi tratti essenziali la fisonomia della *Biblioteca postale intercomunale del Belgio*, ma prescindendo dai particolari, intorno ai quali certo, molti lettori desidererebbero aver maggiori informazioni (che possono trovare nella *Cultura Popolare* di Milano, Anno III, n.° 7, dove l'intero disegno di legge è pubblicato), tutti domanderanno quali fondi dien vita a una simile istituzione, o, in parole volgari, chi ne faccia le spese nel Belgio e chi le dovrebbe fare in Italia.

Nel Belgio, il capitale della Biblioteca è composto da uno stanziamento iniziale di 25.000 lire da parte dello Stato, da uno stanziamento annuale di un centesimo per abitante, con un proporzionale concorso dei comuni, e ancor da parte dello Stato, con l'uso gratuito dei locali occorrenti al deposito centrale.

Come si vede, non sono gravami grossi.

Ma in Italia potrebbero essere anche più leggeri, per lo Stato, almen per i libri moderni,

poiché sebbene per la legge 7 luglio 1910, n.° 432 gli editori debbano già dare gratuitamente allo Stato tre copie di ogni opera, una destinata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, l'altra al Ministero di Grazia e Giustizia, o alla Centrale Nazionale di Roma, e una alla Biblioteca Universitaria o alla Pubblica governativa maggiore della Provincia, penso che nessun editore italiano si rifiuterebbe di provvedere gratuitamente una quarta copia per così nobile scopo. Lo penso tanto più che non tutti i libri editi sarebbero adatti alla biblioteca postale, ma soltanto, forse, un terzo; e il fatto che la prima proposta di simile servizio pubblico sia venuta da un editore italiano mi conforta ancor più nel mio ottimistico pensiero. Del resto, una leggina si fa presto a farla.

Con tutto ciò è certo che ad ogni iniziativa, anche se attuata altrove, si trova in Italia una resistenza data dall'inerzia nostra propria, e le obiezioni teoriche e gli ostacoli pratici non mancheranno in discreto numero anche contro questa pur tanto facile e piana.

Ma se si consideri l'enorme vantaggio che alla cultura nazionale darebbe una simile istituzione, e se si consideri il dovere che, oggi più che mai, il Governo ha, preciso ed assoluto, di illuminare le menti del popolo, non parrà che lo Stato — ove la riconosca un mezzo efficace di cultura — possa trovar sonni e cavilli per rimandare l'attuazione dell'idea di Maggiorino Ferraris e di Piero Barbèra.

A meno che non voglia aspettare che la proposta gli venga da uno dei sessanta nuovi deputati socialisti, bell'e accompagnata dal relativo catalogo dei libri da darsi in mano agli elettori delle prossime elezioni.

F. V. Ratti.

Ciò che hanno fatto in dieci anni gli Amici dei monumenti di Viterbo

Nel fresco mattino radioso di luce, coronata di verde, la vecchia città respira la vita con gioia. Dalla congerie dei monumenti tra il gruppo irto delle torri stillan di gocciole e odoran di fresco le belle fontane. E sul damascato panorama della campagna, dove son più verdi le querce e la terra è più bionda e paion più azzurri gli ulivi sotto la fascia violacea dei monti, la loggetta papale distende il suo velario di pietra con l'infinita leggerezza di una trina.

Qui a Viterbo la venerabile antichità dei monumenti ha, per la freschezza dell'ambiente, per la vitalità che conservano, nella più antica lor forma, le case e le strade cittadine, un significato e un rilievo tutto particolare. Si avverte un senso di custodimento, di conservazione, che non tutto è possibile attribuire ai relativi ufficii ministeriali; e l'occhio esperto a riconoscere il restauro opportuno, la ripristinazione sapiente, l'intervento tempestivo di un geniale spirito di vigilanza e di reintegrazione, ne segue con lieto interesse le traccie attraverso troppi edifici pubblici e privati per non attribuirlo ad una sola direttiva locale, piuttosto che generale, presente e benefica Così è. I cittadini più savii di Viterbo han capito bene che dal patrio governo non tutto si può né si deve aspettare; che quando si abita una città come la loro, se anche ogni casa non è un monumento, ogni casa concorre però più o meno a comporre la fisonomia artistica ed estetica più completa della città; ogni dettaglio tecnico e murario può avere in relazione all'ambiente un valore relativo difficilmente valutabile, finché putacaso, per la eventuale trascuranza di esso ci sentiamo urtati dalla stonatura. E allora probabilmente è troppo tardi.

***

Compiono ora appunto dieci anni dacché per ovviare ad errori irrimediabili e prevenire quindi inutili recriminazioni e rimpianti, con savio consiglio quei tali più illuminati cittadini di Viterbo si strinsero in associazione « con lo scopo di vegliare alla conservazione dei monumenti cittadini specialmente medioevali, e di promuovere le opere necessarie all'uopo, nonché di diffondere il sentimento e la coltura artistica in ogni classe della popolazione », invitando la cittadinanza a dar loro un largo aiuto morale e un tenue contributo annuo in forma di tassa sociale. La Società si propose fin da principio di richiamare l'attenzione del Comune e del Governo sui pericoli derivanti ai monumenti cittadini sia dalle ingiurie del tempo sia dal fatto dell'uomo e specialmente da un malinteso spirito di rinnovazione edilizia; di incoraggiare mediante premi e sussidi i cittadini che eseguirebbero benintesi restauri negli stabili di loro proprietà, aventi carattere ed importanza artistica; di far compilare progetti tecnici pel restauro di monumenti o di parti di edifici storicamente o artisticamente importanti, promovendone l'esecuzione da parte o del Comune o del Governo o dei privati o dell'opera consociata di tutti, curando poi che nei fabbricati prossimi ai monumenti siano per quanto è possibile evitati sì nelle linee architettoniche e sì nella coloritura, contrasti troppo stridenti con l'antico; il che è da ottenersi largamente con la diffusione dell'interesse per l'arte e del rispetto per i monumenti, e fra le classi più colte e fra il popolo, con tutti i mezzi che sarebbero ritenuti adatti.

Che i mezzi ritenuti adatti dalla Società siano stati efficaci non è dubbio a chi consideri il lavoro compiuto in dieci anni di attività sociale, dal restauro del balcone esterno dei Mazzatosta in via dell'Orologio Vecchio, che fu delle prime cose fatte, alla cura continua data al riordinamento del Museo Comunale che, trasferito oggi a Santa Maria della Verità, è una delle cose più belle e più significative di Viterbo; dalla diramazione della Società che si è costituita in « pro Ferento », all'apertura delle finestre nel palazzo Alessandri in San Pellegrino, ai molti interventi diretti a rimettere in luce ornamenti architettonici della città ostruiti o deturpati da sovrapposizioni o giustapposizioni moderne, e via dicendo. Ora è allo studio il restauro della torre di San Biele, singolare monumento di arte militare medioevale, che il Municipio con savio consiglio pensa di sottrarre alle ulteriori ingiurie del tempo.

***

Ma la più insigne delle opere sociali è il ripristinamento della chiesa di Santa Maria Nuova, della quale dice un documento del 1080, conservato ancora nell'archivio comunale, che Leone e Biterbo prete, fratelli, donarono una chiesetta ad una congregazione di canonici, perché ne facessero loro sede, e vicino vi istituissero un ospizio pei poveri pellegrini. Pochi lustri più tardi una iscrizione constata che Leone e Biterbo « incoaverunt hoc mirificum opus ». La struttura di essa, simillissima a quella delle altre chiese viterbesi del secolo XI, San Sisto e San Giovanni, ispirata a quella rustica arte lombardo-romanica che fiorì per tutta l'Italia settentrionale e centrale, e della quale queste chiese sono gli esempii più meridionali, conferma la parola dei documenti. Per la storia della città, Santa Maria Nuova ha poi una speciale importanza, perché ricorda l'inurbamento della piccola nobiltà campagnola detta dei *lombardi*, che si costruì un quartiere intorno alla chiesa appunto sulla fine del secolo XI; e quindi segna uno dei primi monumenti dell'assorgere di Viterbo da castro a città. Nella chiesa primitiva durante gli ultimi anni del sec. XIII e il corso del XIV furono aperte e dipinte le cappelle laterali e durante il XV fu dipinto il tetto. I secoli successivi avevano deformato completamente la chiesa. La facciata era stata squarciata da due porte laterali e da tre finestroni rotondi; le due absidi minori erano state sfondate e al loro posto s'eran costruite due cappelle rettangolari con uno sviluppo enorme di fronte all'abside maggiore; e in esse erano stati costruiti due altari secenteschi. Sulle navi erano state girate a mezz'aria le volte basse e disadorne e stringendo la bella ampiezza della chiesa e coprendo il tetto dipinto. Poi, naturalmente, tutto era stato scialbato, ricoprendosi con la calce anche il vivo sasso delle colonne e dei mirabili capitelli. La cripta era stata interrata e chiusa; la casa parrocchiale s'era arrampicata sul fianco della chiesa; e case private sulle absidi, impedendone la vista. Così rimase fino al 1906, quando la Società cominciò a lavorarci attorno.

E i lavori si possono riassumere così: 1.°) sistemazione della facciata, con la chiusura degli occhi rotondi e delle porte secentesche, e la riapertura delle finestrine lombarde oblunghe e della porta duecentesca del fianco; 2.°) liberazione del fianco destro della chiesa dalla sovrapposta casa parrocchiale; 3.°) abbattimento delle volte e sistemazione del tetto dipinto e delle finestre oblunghe dei fianchi in tutte le navate; 4.°) rinvenimento, riattamento e 5.°) ripulitura delle colonne, capitelli, pareti ecc.; 6.°) demolizione delle cappelle secentesche e ricostruzione delle absidi minori, liberando tutta la parte posteriore della chiesa dalle costruzioni che arbitrariamente vi erano state appoggiate; 7.°) sistemazione della cripta, dell'altar maggiore, del pavimento.

***

Ho dato questi particolari perché si veda chiaramente il lungo studio e il grande amore che hanno suggerito e stanno compiendo l'opera veramente benemerita e interessante. Delle venticinquemila lire circa di spesa che importerà, solo un decimo è contributo ministeriale: il resto è provento di tasse sociali o libera offerta di cittadini e amici dell'opera.

La quale, oltre al risultato estetico che la coronerà felicemente presto, oltre al vanto di aver reso alla città uno dei suoi più mirabili monumenti, rappresenta, per così dire, un centro morale d'artistico amore alla città, una forza d'irradiazione di gentilezza e di reverenza per le antiche mura attraverso tutta la popolazione. Da due o tre anni a questa parte, specialmente, non solo l'Amministrazione Comunale ogni volta che debba far eseguire lavori su edifici di qualche valore artistico interroga la Società sul modo con cui intenderebbe condurre i lavori stessi; ma i privati cittadini, anche i popolani, assai di frequente domandano pareri su restauri, trasformazioni, modificazioni, e si dà il caso che taluno talvolta per seguire il parere dato, si sottopone a spese non indifferenti, che avrebbe potuto risparmiare non badando alle ragioni dell'arte e al supremo interesse della bellezza cittadina. E mi piace notare, come dai maestri delle scuole il Comune di Viterbo faccia raccomandare ai ragazzi il rispetto delle cose belle onde la loro città si onora.

Certo, le condizioni generali, direi la topografia stessa della città dalle belle fontane, chiusa e raccolta in sé, non tanto vasta da scoraggiare *a priori* un lavoro collettivo di questo genere, non tanto asservita alle esigenze di una modernissima vita commerciale, da doverle sacrificare i ricordi della bellezza antica; il felice concorso di volontà pubbliche e private, laiche ed ecclesiastiche tutte concordi nel comune ideale, al di sopra di ogni partito (e il caso è abbastanza raro, da meritare una nota speciale di soddisfazione); l'interesse del popolo alle sue glorie e alle memorie avite, che gli ha fatto intendere istintivamente la bellezza e la portata dell'opera sociale la quale, come dicevo, da dieci anni ormai si svolge in Viterbo, ne hanno facilitato e integrato faustamente gli sforzi. Tutto questo è vero ed è evidente; ma non è men vero che senza quell'attivo e illuminato centro d'azione che è stata la Società cittadina, non si sarebbero, forse, mosse le attività consimili né orientate le buone disposizioni affini verso quella intensificazione sistematica delle raffinate armonie dell'ambiente, che ci appare oggi uno dei fascini maggiori della città di travertino e di sole.

Giusta lode va perciò attribuita all'opera estetica; ma non meno giusto, e forse maggior pregio spetta all'opera civile, che mira a reintegrare nello spirito cittadino, insieme con una linea di bellezza, un sentimento d'orgoglio nel suo paese. Ridestare nel popolo d'oggi, attraverso la bellezza, il senso della dignità della sua patria; educare nel popolo di domani il rispetto ai venerabili monumenti della stirpe; levare intorno alle cose belle d'Italia, contro l'andazzo dei tempi e la cupidigia straniera, la più formidabile difesa, con l'amore dei cittadini, questa è tale opera d'illuminato regionalismo nella più alta italianità, che può anche superare in significato patriottico e in irradiazione di durevole bellezza, l'opera estetica pur così meritevole e così sapiente, che va liberando Santa Maria Nuova in tutta la purezza delle sue linee al nostro più perfetto godimento.

Amy A Bernardy.

Un re in esilio a Firenze

Carlo III d'Inghilterra

Sul ballatoio dominante il palazzo che fu dei Guadagni ed oggi è dei Velluti Zati patrizi fiorentini e duchi di San Clemente nell'antico reame delle Due Sicilie, cigola sulle sue cerniere, ogni qual volta tira vento, una banderuola su cui un monogramma ed una data sono intagliati: C. R. 1777. Le due lettere significano *Carolus Rex* e i quattro numeri determinano l'anno in cui S. M. Carlo III, re di Gran Brettagna, d'Irlanda e di Francia come usavano chiamarlo i suoi partigiani, duca d'Albania, o conte di Albania come le Cancellerie dicevano, il *Giovane pretendente*, come lo si nominava in Inghilterra, *il Re Legittimo* alla cui salute bevevano i fedeli scozzesi, i cattolici e molti conservatori in Inghilterra, aveva acquistato il palazzo, eleggendovi domicilio insieme alla giovane moglie inanellata nel 1772. Questa, che fu Luisa contessa di Stolberg (dal ceppo dei Colonna di Roma nel XII secolo si distaccò un ramo stabilitosi in Germania ove ebbe la contea principesca di Stolberg), altrettanto nobile quanto povera giovinetta sedicenne, era stata indotta a sposare il principe Stuardo omai maturo, da parecchie persuasioni; non ultima quella di una pensione annua di 60 mila lire tornesi che la Francia le avrebbe indinnanzi pagato e che, in realtà, pagò sino all'anno 1791.

Il capo del duca di Albania era ancora illuminato dall'aureola di eroismo cavalleresco e teatrale che aveva reso il giovine Pretendente l'idolo del suo secolo. Trent'anni non erano bastati a cancellare il ricordo delle geste di lui. Nipotino di un re deposto dal suo popolo (re il cui nonno era stato decapitato) e che, alla sua volta, era nipotino di Maria Stuarda decollata, Carlo Edoardo, appena nel 1741 scoppiò guerra tra Francia e Inghilterra, aveva proposto al ministero francese di sbarcare nella Scozia per farvi insorgere la parte giacobita numerosa e possente Nel 1742 erasi imbarcato a quell'uopo su di una nave francese di guerra: ma il mare ed i venti — come spesso — avevano parteggiato per la incolumità della terra britannica. Il giovane, poco più che ventenne, tornato in Francia e chiacchierando dei casi suoi col cardinale De Tencin, ne bevve avidamente le parole seguenti. « Perché non tentereste il passaggio oltremare e lo sbarco nel settentrione della Scozia per formare colà un partito ed arruolare un esercito? Se riusciste, il soccorso della Francia non vi mancherebbe di certo ». L'audacia degli Stuardi non ebbe eguale che la loro leggerezza: questa e quella sono caratteri comuni a Maria, a Carlo I, a Carlo II, a Giacomo II, al Cavalier di San Giorgio costui figlio, ed a Carlo Edoardo.

Questi confidò a sette ufficiali di origine scozzese ed irlandese il suo proposito. Walsh, armatore di Nantes oriundo irlandese, imprestò a Carlo Edoardo una fregata da 18 cannoni su cui il principe imbarcò 1800 sciabole, 1200 fucili e 48 mila lire. Un vascello della regia marina francese (l'*Elisabeth* da 74 cannoni) equipaggiato da armatori corsari, consentì a scortare la nave che conteneva le speranze degli Stuardi. La partenza ebbe luogo il 12 giugno del 1745. Il 20 tre vascelli inglesi apparirono in vista. Sdegnando la fregata, aggredirono l'*Elisabeth*.

Tutto andava dunque a seconda. Lo sbarco in Iscozia ebbe luogo in un piccolo cantone dell'estremo settentrione. Ivi il principe venne raggiunto dai *clan* Macdonald, Fraser, Cameron e Lokil. Il capitano, i suoi sette ufficiali e i primi 300 uomini che loro s'inchinarono e promisero seguirli, mancavano di un vessillo. Un pezzo di taffetà portato da Sullivan, un dei sette, fu trasformato in bandiera; e l'*Elisabeth* rispedita immediatamente in Francia ad avvisare i re di Francia e di Spagna che la Scozia era in fiamme. I due cugini re (avevano con Carlo Edoardo Enrico IV e Maria de Medici per antenati comuni) inviarono qualche soccorso. Carlo Edoardo, a piedi come i montanari che lo seguivano, vestito alla loro foggia e dividendo secoloro il pane di avena, ne diventò l'idolo. A Perth, di cui s'impadronì, fu proclamato solennemente reggente d'Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda. Che fare adesso? I pareri erano diversi, ma prevalse quello del giovane principe, cioè « avanzare su Edimburgo ». Ed Edimburgo fu tosto ai suoi piedi, mentre Londra decretava una enorme taglia sul suo capo. Il generale Cope, che alla testa di 4000 regolari marciava contro *i ribelli*, ne incontrò 3000 a Preston Pans ove erano privi di artiglieria e di cavalleria. Ciononondimeno i regi furono sconfitti. Se la occupazione di Edimburgo ricorda la giornata garibaldina di Palermo, Preston Pans ha molta analogia con Milazzo. Dei regi, chi non morì cedette le armi. Mai l'Inghilterra era stata così prossima allo sfacelo. L'esercito campeggiava nelle Fiandre e sul Reno, ma avventuratamente l'armata ne rimpatriò una parte. Il principe, varcata la frontiera scozzese, il 6 di novembre fu a Derby, 90 miglia distante da Londra.

Tutta la storia scozzese è contenuta nel nocciolo della rivalità fra i *clan* del monte e quelli del piano. Mentre i primi avevano accolto fervorosamente Carlo Edoardo, i secondi gli si levarono alle spalle mentre egli si avanzava verso Londra. Carlo Edoardo dovette retrocedere, vincere pianigiani e regi a Falkirk; ma intanto il duca di Cumberland figliuolo di re Giorgio II, reduce dalle Fiandre con milizie inglesi ed olandesi, aveva assunto il compito della riconquista. Il 10 febbraio del 1746 penetrò dentro Edimburgo. Cumberland è stato soprannominato l'*eroe protestante*, ma anche il *macellaio*. Energico, incrudelì. Trovò appoggio nel clero anglicano, nell'episcopale, nel presbiteriano e nelle sette dissidenti puritane, nonché nella parte liberale, gelosa delle franchigie politiche conquistate nel 1688 mercé la cacciata degli Stuardi. Tutto dunque contribuì a che lo scontro del 27 aprile 1746 a Culloden segnasse la sconfitta del Pretendente e dei settemila uomini che lo accompagnavano. Con pochi seguaci, tra cui lady Seaforth che aveva capitanato in campo gli uomini del suo *clan*, Carlo Edoardo errò parecchie settimane di nascondiglio in forra e di padule in caverna, sino a che affranto ed esausto, insieme a qualche fedele rimastogli, incontrò una giovane donna a cavallo seguita da una cameriera. Le rivelò l'esser suo. Flora Macdonald, il cui nome è ricordato tuttodì con onore e con rispetto nei monti della Scozia, parteggiava per gli Stuardi. Vestì dei panni della cameriera il Pretendente cui procurò un asilo momentaneo. Là egli seppe l'arresto di Flora e la decapitazione degli ufficiali resisi prigioni e dei lordi Balmerino, Derventwater, Kilmarnock e Cromarty suoi partigiani. Alfine il Pretendente, raccolto sulla spiaggia di Lockhaber da una nave francese, il 29 settembre attraversò la crociera britannica e approdò il 10 di ottobre a Saint Pol de Léon in Bretagna.

Eroismo e sventura, se accompagnate, sulla bilancia della politica contano poco. Questa esigeva che Francia comperasse la pace coll'esilio del capitano vinto. E siccome protestò, fu carcerato, e poi condotto alla frontiera. Roma lo accolse. Ed egli vi andò a vivere col padre e col fratello Enrico, non ancora Cardinale di York. Il palazzo degli Odescalchi ai Santi Apostoli fu la reggia degli esuli Stuardi.

Quando Luisa di Stolberg, prima in Roma, poi a Pisa, poi ai Bagni di Lucca, poi nel villino Corsini a Porta al Prato, infine nel palazzo già Guadagni e diventato Stuardo, *fu S. M. la Regina d'Inghilterra* e, come tale, riverita dai Giacobiti esuli sul continente, il suo Consorte e Signore non aveva più nulla dell'eroe romantico della dura campagna scozzese. Quantunque tuttavia apparentemente vigoroso e forte — era nato a Roma nel 1720 — gli strapazzi, gli amori passaggeri, il vino e, specialmente, l'acquavite gli avevano scossa la salute. Si era piegato al matrimonio più per ragione politica che per natural talento. Siccome fautore degli Stuardi, il partito cattolico continentale ed anche il britannico avevano bisogno che la discendenza dei pretendenti al trono inglese si perpetuasse. Per questo motivo e non per altro, la Francia sussidiava con 60 mila annuali S. M. la Regina che gli intellettuali romani battezzarono *Regina dei Cuori* e Pasquino chiamò *Regina Apostolorum*. Ma per uno di quei disinganni che sono punizione degli intrighi politici ultrasottili, né a Roma, né a Pisa, né ai Bagni di Lucca, né tampoco a Firenze, la giovane Regina diede al marito il conforto di un erede, con gravissimo dispetto di lui che intuiva come la sua importanza nello scacchiere politico scemasse di giorno in giorno per causa della sterilità della moglie.

Un principe bibace non scandalizza mai sudditi briaconi. E Carlo Edoardo non sarebbe incorso nei rimproveri del pubblico né a Pietroburgo, né a Dresda, e nemmanco a Londra. Non così in Roma ed in Firenze, dove i cavalieri galanti ammiratori della *Regina dei Cuori* vedevano nella penombra del palchetto al teatro della Pergola il tozzo e rubicondo marito palesemente in quello stato che, sebbene non disdicevole a quei tempi in Inghilterra era mal sopportato in Italia. Tra quei giovani cavalieri facili ad impietosirsi sulla sorte di Luisa d'Albania, fu cospicuo il conte Vittorio Alfieri di Cortemiglia poeta, il cui romanzo con la *Donna Amata* (com'egli la chiama nella *Vita*) ebbe il primo capitolo segnato in Firenze. Esso è troppo noto ai lettori del *Marzocco* perché io lo condensi nelle sue pagine. La frustrata speranza di lasciare legittimi eredi alle proprie rivendicazioni politico-dinastiche, gli acciacchi dell'età e la usuale intemperanza inasprirono il carattere, violento per natural tendenza, del Pretendente. La notte di Sant'Andrea, 30 novembre del 1780, questi, più del-

l' usato sottoposto al vino ed ai liquori, percosse la moglie, dimenticando Carlo I e Carlo II suoi galanti antenati. Così il brutto fatto è commentato da sir Horace Mann, ministro d' Inghilterra presso la corte toscana: « La salute del Pretendente è pessima. È malato di fistola, ha le gambe gonfie. È insopportabile per cagione del puzzo che emana e per il suo cattivo carattere, cose che non studia nascondere alla moglie, la cui beltà deperisce ». Un anno dopo il barone di Adlerberth, ministro svedese, così dipingeva alla propria Corte colui che la Scozia aveva idolatrato da giovane: « Il conte di Albany è decrepito e cadente. Camminare gli riesce penoso, ha la memoria così labile che si ripete ogni quarto d' ora. Sugli abiti di colore oscuro onde si veste tutti i giorni sovrappone sempre la fascia della Giarrettiera; e in ogni cerimonia porta il manto dell' Ordine col nastro intorno al ginocchio. Il portone del suo palazzo è decorato dalle armi d' Inghilterra dominate dalla corona regia. Si esprime con entusiasmo quando parla delle sue gesta giovanili e con rassegnazione quando allude alle sue sventure ». Poco dopo la fuga della moglie cui il convento delle Orsoline di via del Mandorlo diede asilo, indispettito dal contegno a lui sfavorevole della Corte toscana e dell' arcivescovo Martini (il celebre traduttore della Bibbia) Carlo Edoardo lasciò il palazzo fiorentino e fe' ritorno all' antica dimora in piazza Santi Apostoli ove era nato e donde, giovinotto avventuroso, era partito per la riconquista di un trono. Ciò nondimeno l' atto di separazione legale dalla moglie, disteso come un regio decreto, è datato dal: « Nostro palazzo di Firenze il 3 aprile 1784 », ed è decorato del sigillo dell Ordine della Giarrettiera, di cui egli si riteneva Gran Maestro. Le amarezze della grama vecchiaia gliele alleviò Carlotta Stuarda, figlia naturale avuta da Clementina Walkenshaw. Prima di morire, Carlo Edoardo la dichiarò erede, conferendole il titolo di duchessa di Albany. Per conseguenza il 30 gennaio 1788 essa divenne proprietaria del palazzo di Firenze che vendé l' anno dopo ai San Clemente.

Con Carlo Edoardo estinguesi dunque la linea legittima e maschile degli Stuardi la cui esistenza minacciava la unità britannica. La linea spuria e collaterale dei Fitzjames, discesa dal figliuolo di Giacomo II e di Arabella Churchill, il quale si distinse nelle armi sotto il nome glorioso di Maresciallo di Berwick, non importunava più gli Annover. Nè i Fitzjames duchi in Francia, nè i loro congiunti Fitzjames duchi in Spagna fecero mai atti di pretendenti; nè mai lo Carlotta di Albany, la quale sopravvisse al padre pochi anni. Luisa Stolberg, impoverita per causa dell'esilio dei Borboni francesi, si diede a bussare a danari presso tutte le Cancellerie. Era corsa voce che nel 1774 essa avesse partorito ai Bagni di Lucca un maschio, portato segretamente dall' ammiraglio giacobita Allen in Iscozia. È il misterioso personaggio chiamato nella leggenda l' *Aquila Rossa*. Anche gli Stuardi, al pari dei loro consanguinei Borboni, hanno i propri Naundorf, chiamati comunemente Stuart-Sobieski, per cagione di Clementina Sobieska, madre di Carlo Edoardo. La diplomazia classica teneva come pedine sulla scacchiera i discendenti delle famiglie spodestate. Napoleone I, cui era stata riferita la voce dell' esistenza di un figlio di Carlo Edoardo, chiamò presso di sé alle Tuileries nell' anno 1809 la contessa di Albany. Dopo averle fatto fare una lunga anticamera (che offese profondamente la vedova del re inglese) l' imperatore le chiese bruscamente se avesse mai avuto prole. « Mais, jamais, Sire! » rispose essa enfaticamente. « C'est dommage, Madame ». Questa fu la replica accompagnata da una non cerimoniosa voltata di spalle: e Luisa Stolberg Stuarda dovette cercar da sé la via per uscire dal palazzo imperiale. Ma quantunque questo episodio provi che la pedina stuarda non aveva più valore alcuno, purnondimeno la Corona inglese concesse assai lauta pensione vitalizia alla contessa, contro rinunzia a qualunque diritto. E d' allora in poi nessuno in Iscozia, né in Irlanda tra i figli delle vittime della insurrezione domata nel 1746, bevette più il *whisky* nazionale alla salute del *Re Legittimo*.

Jack la Bolina.

LILITH

Mi sono sempre meravigliato, leggendo i fasti di quell' ira di Dio che divengono al giorno d' oggi le suffragiste inglesi, come, tra le tante e bizzarre trovate, non abbiano pensato quelle dolci creature a rimettere in onore la dimenticatissima, e se vogliamo anche un po' troppo calunniata, Lilith, facendone la loro protettrice o almeno la loro precorritrice.

Eppure la prima moglie di Adamo, così come ce la presenta una tradizione apocrifa del Vecchio Testamento, fu la prima e più irriducibile ribelle al predominio dell' uomo.

Formata da un medesimo fango — neppur dall' avanzo di quello d'Adamo, come si affermò da una setta di eretici essere avvenuto per le locuste — animata da un ugual soffio divino, Lilith non volle star soggetta al marito. Niente furono per lei le delizie del Paradiso Terrestre in confronto alla inferiorità di fronte ad un essere creato come ella era stata creata. Preferì di perderle piuttosto che piegare la testa, che cedere anche d' un poco della sua sconfinata superbia.

Come proprio andassero le cose, non sappiamo bene, perché i manipolatori della leggenda non si sono curati di dircelo. Certo Adamo dovette sul primo dar prova di molta pazienza, se poi sull' ultimo poté perderla tutta quanta. Forse anche intervenne di persona il Creatore, minacciando quello che dovette poi mantenere.

Fatto sta che un bel giorno l' irriducibile Lilith, proprio come una suffragista ribelle, fu consegnata a tre agenti dell' ordine, i tre angeli Senoi, Sansenoi e Sanmanglof, i quali ebbero l' incarico di annegar nel Mar Rosso la superbissima e orgogliosissima femmina. Il rimedio, come si vede, era spiccio e sicuro; più sicuro almeno di una qualsiasi prigione, le cui porte si aprono al terzo o quarto giorno di sciopero della fame.

Ma i tre angeli, pietosi non meno di un carceriere inglese, non ebbero il coraggio di adempiere al loro mandato; e, in verità, a pensarci bene, per quanti potessero essere i torti di Lilith, la pena dovette apparir loro un po' eccessiva, come appare anche a noi, lontani figli di Eva. E così lasciarono andar pel mondo quella indiavolata, col patto che non facesse male a nessuno e rispettasse almeno quei luoghi ove trovasse scritto il nome di loro tre liberatori. Il patto, naturalmente, sarebbe entrato in vigore in avvenire; dopo che, cioè, Adamo, risvegliatosi da un lungo sonno, si sarebbe trovato d'accanto la mansuetissima Eva, che non aveva da vantar più uguaglianza di origine come la superba sbandita; e dopo che Adamo ed Eva, cacciati alla lor volta dal Paradiso Terrestre, avrebbero avuto innumerevole discendenza pel mondo. Gli angeli, si capisce bene, queste cose le conoscevano appuntino; ma forse non immaginavano che Lilith, pur tenendo fede al patto per punto d' impegno, e per fare onore al suo orgoglio, sarebbe divenuta la prima delle quattro mogli del diavolo, e avrebbe messa alla luce una bella schiera di demoniaci figliuoli. In ogni modo, a malgrado dell' odio suo verso la schiatta di Eva, rispettò sempre — almeno così vuol la leggenda — quelle case, ove al comparire di di un nuovo nato si poneva un cartello coi nomi di Senoi, Sansenoi e Sanmanglof, e spesso anche, per esser più chiari ed espliciti, un altro cartello con scritto: « Adamo, Eva, fuori Lilith ».

Come poi la primissima donna divenisse una specie di spaventa-ragazzi, una specie di uccello di malaugurio, non è cosa che qui ci interessi oltre al dubbio che anche la signora Panckurst possa entrare nel mondo della leggenda con tutti i requisiti della strega di stile, o almeno con quelli di uno spauracchio androgino o di un bau-bau in gonnella. Più che Lilith, ci interessano ormai le figlie di Lilith.

Ricordate la fantastica novella di Anatole France?

La misteriosissima Leila vi scatena passioni violente, v' incita a colpe, sempre serena, imperturbabile come se passione e colpa non la toccassero.

E non la toccano, infatti. Leila è una delle tante figlie di Lilith che in ogni tempo si mescolano agli uomini, non sapremmo dire se per vendicare su loro il ripudio sofferto dalla madre, o per interrompere la monotonia della loro immoralità e della loro impassibilità. Leila, è come la madre, è come le sorelle, libera dalla colpa, dal dolore e dalla morte; per lei non esiste né il bene, né il male, perché non ha, come le figlie di Eva, il segno del peccato d'origine. Eppure Leila, che a ricordo della sua genealogia, porta in un medaglione, apposo al collo, un po' della terra rossa di cui erano stati formati da Dio Adamo e Lilith, rientrando nel mistero, lascia nelle mani dell' amante — l' amante di un momento rispetto alla sua eternità — la preghiera ch' ella e le sue sorelle innalzano ogni giorno al Signore: « Dio mio, concedimi la morte, perché possa gustare la vita. Dio mio, dammi il rimorso, affinché possa provare il piacere. Dio mio, fammi uguale alle figlie di Eva! ».

Ebbene, io penso che quando le suffragiste inglesi, riusciranno a penetrare nel Paradiso Terrestre di Westminster, più fortunate in questo di Lilith che dall' antico Paradiso Terrestre fu cacciata per sempre; quando otterranno gli stessi diritti di Adamo elettore ed eleggibile, senza neppure il rischio di essere affogate nel Tamigi, o divenir legittime consorti di qualche Libicocco o Draghignazzo; quando al collo delle loro figlie, entro un medaglioncino, potranno appendere un frammento di quel certificato elettorale che segnò l' uguaglianza agognata; penso che forse le loro figlie, o le figlie delle loro figlie — dato e concesso che le figlie delle suffragiste non possano divenire immortali come le figlie di Lilith, e non possano quindi tanto presto dimenticare quanto costasse alle madri la reliquia racchiusa nel medaglione — penso dunque che dovranno forse ogni giorno pregare se non proprio Iddio, almeno il primo ministro di S. M. Britannica, così: « Vostra grazia ci tolga il voto, perché almeno abbiamo il desiderio di possederlo. Vostra grazia ci faccia tornar quali erano le nostre bisnonne ».

Io intanto sull' uscio di casa mia scriverò i nomi di Senoi, Sansenoi e Sanmanglof, perché mi proteggano non tanto da Lilith quanto dalle sue emule londinesi. Quasi quasi consiglierei di far lo stesso anche a lord Asquith ed ai suoi malsicuri colleghi.

Nello Tarchiani.

MARGINALIA

★ **Il Petrarca e la lingua francese.** — Il Petrarca conosceva il francese? Il Rodocanachi parlando in occasione del centenario del Boccaccio ha detto che il poeta fu chiamato Francesco appunto per la facilità che egli aveva di parlare il francese. Ma l'asserzione non sembra possa farsi tanto francamente ad un altro studioso che oggi riprende ad esaminare la questione nel *Journal des Débats*. Noi sappiamo, infatti, proprio per la testimonianza del Petrarca stesso, che non solo egli ignorava il francese, ma che gli era difficile di poterlo sapere. « Linguam gallicam nec scio, nec facile possum scire ». Il Petrarca fa questa confessione nell'arringa pronunziata a Parigi nel 1361 davanti al re Giovanni il Buono come inviato dei Visconti, scusandosi di non potersi servire della lingua francese, al re più nota del latino. Il testo è citato anche dal De Nolhac nel suo libro sul *Petrarca e l' Umanesimo*. « Io so — disse il Petrarca — che dovendo parlare davanti ad un così gran re, dovrei servirmi, se fosse possibile, della lingua che vi è più gradevole e più familiare.... e certo lo farei molto volentieri se potessi; ma ne sono incapace perché ignoro il francese e mi è difficile di saperlo ». Si vede che la confessione è formale e che il testo non si presta ad ambiguità. Tuttavia è possibile formulare qualche riserva e non prender del tutto alla lettera questa ignoranza del francese di cui il Petrarca si accusa e specialmente questa pretesa difficoltà di impararlo. Bisogna fare, prima di tutto, una distinzione tra il francese che si parlava allora al nord della Loira e la lingua usata in Avignone ed a Valchiusa dove il Petrarca risiedeva. Quest'ultima somigliava molto all' italiano ed è difficile ammettere che il Petrarca non l'abbia parlata correntemente. Egli era stato educato in Provenza e sembra aver conosciuto le opere dei più famosi trovatori del suo tempo. Ma questo non era il francese vero, quello dell' Ile-de-France, la lingua allora in uso a *Parigi*. Non c' è da sorprendersi che il Petrarca questo francese non lo sapesse, quando si pensa ai corti e rari soggiorni che egli fece a Parigi e specialmente all' avversione che egli sentiva per la Francia e i francesi. Anzi è probabile, a questo proposito, che quando egli dice di non poter imparare il francese, voglia dire velatamente che era questione per lui di volontà: egli non voleva impararlo. La vera lingua del Petrarca era il latino ed egli sarebbe molto sorpreso di apprendere oggi di esser diventato famoso per le sue opere in volgare e non per le sue opere latine. Da altri passi del discorso al re Giovanni risulta poi che anche il francese del nord il Petrarca doveva capirlo e forse un po' anche parlarlo.

★ **La poesia inglese contemporanea.** — Sembra che in Inghilterra la poesia ed i poeti vadano riacquistando tutto il favore e tutta l' importanza, presso il pubblico, che avevano quasi completamente perduto in questi ultimi anni. Si fondano Società poetiche e piccole riviste poetiche, son tornate alla moda le letture di versi, gli editori si son messi a scoprire nuovi geni poetici e li rivelano al pubblico, e i critici son tornati finalmente ad accorgersi che la poesia è una cosa seria e che vale la pena di parlarne. Questa risurrezione della poesia non è certo dovuta a Robert Bridges, il poeta laureato che continua a rimanere una specie di illustre sconosciuto; ma piuttosto all' iniziativa di certe nuove e grandi riviste letterarie come l' *English Review* la quale pubblica sempre al posto dell' articolo di fondo un grosso manipolo di poesie inedite, come pure è forse dovuta alla rapidissima gloria raggiunta da poeti fino a ieri ignoti e lontani dal mondo letterario, come John Masefield. La *North American Review* occupandosi della nuova poesia inglese parla del Masefield come di una vera personalità poetica, lasciatosi sulle prime influenzare dal Kipling, ma poi assurto alla comprensione di sé stesso, d' una bellezza lirica e d' una freschezza di contemplazione anche maggiori di quelle del Kipling. Un altro poeta che ha risentito molto dell' arte del Kipling è quello che molti non pensano davvero possa essere un poeta oltre che un critico e un romanziere: G. K. Chesterton, il paradossale scrittore la cui fama sta per uguagliare quella di Bernard Shaw. Lo Chesterton ha pubblicato di recente la *Ballata del re Alfredo* che ricorda molto il Kipling, benché il suo spirito sia assolutamente lontano da quello del poeta imperialista. Un altro critico poeta è Edmund Gosse, conosciuto più per i suoi saggi che per le sue poesie. Egli stesso confessa che la sua tecnica poetica è arretrata di quarant'anni, ed è un nobile e sincero poeta; ma si sente in lui continuamente l' influenza degli altri grandi artisti che egli ha studiati come critico. Eccellente poeta tragico si è invece rivelato un romanziere, Maurizio Hewlett. Le sue tragedie antiche sono piene di semplice nobiltà, di sobrietà, di serenità. Alcune scene della sua *Morte d' Ippolito* han veramente l' aria d' esser tradotte, in bellissimi versi, da un testo inedito d' un gran tragico greco. Ed egli ha affrontato argomenti anche più poderosi della *Morte d' Ippolito*: ha scritto anche un *Minos re di Creta*. Altri poeti inglesi degni di menzione sono oggi il Doughty, il Davies, l' Ezra Pound, il Wilson Gibson e lo Yeats.

★ **L' « utilità » del ghigliottinamento di Andrea Chenier.** — Letterariamente parlando, dobbiamo rallegrarci o no dell' estremo supplizio a cui la Rivoluzione condusse Andrea Chenier? Pierre Leguay nei *Marges* professa apertamente e coraggiosamente l' opinione che il ghigliottinamento fu il più gran servigio che la Convenzione potesse rendere al poeta. Il supplizio del 7 termidoro ci ha risparmiato certamente dei poemi mediocri come *Hermes* e quell' *America* alla quale Andrea Chenier contava di consacrare dodicimila versi. Ne restano circa trecentocinquanta e non se ne desiderano altri. I poemi filosofici riescono male in Francia e gli imitatori di Lucrezio vi sono infelici. Non vi sono molte opere più noiose di certi poemi di Sully Prudhomme. Si può quindi affermare che l'*Hermes* e l' *America* sarebbero stati d' un genere opprimente, qualche cosa di meno, se si vuole, tra il poema dei *Giardini* e quello della *Giustizia*. Andrea Chenier sognò sempre di dedicarsi a certe grandi « macchine » poetiche. Ora, alcuni dei più bei versi che egli abbia fatti si trovano nei suoi frammenti più corti, in quei poemi che egli traduceva o imitava dagli antichi, a mo' d'esercizio. Certi versi delle *Bucoliche*, isolati e non riferentisi a nulla, fanno pensare ai frammenti mutilati di qualche bassorilievo antico. Forse egli li avrebbe guastati se avesse potuto dare da sé un'edizione delle sue opere. La fortuna più felice per queste opere fu, al contrario, di comparir soltanto nel 1819. I romantici assicurarono il loro successo. Andrea Chenier, forse, non avrebbe gustato molto questi discepoli postumi. Forse avrebbe scherzato come qualunque altro su quel « gran segreto di malinconia » che la luna racconta agli alberi delle foreste di Chateaubriand. Immaginiamo un momento, dice sempre il Leguay, che egli fosse sopravvissuto alla Rivoluzione. Ideologo sotto l' Impero, egli sarebbe stato sotto la Restaurazione deputato liberale; ma più « parlamentare » che carbonaro. Egli si era rivelato oratore al club dei « Feuillants ». Un successo di stima avrebbe accolti i suoi libri dei quali oggi non si parlerebbe più dei poemi di Nepomuceno Lemercier. Di mediocre salute, il suo stomaco avrebbe sofferto assai e la posterità che oggi lo ammira non lo avrebbe distinto di tra le file dei suoi contemporanei. La Convenzione gli riservò una apoteosi. La sua morte in piena giovinezza è, essa medesima, un poema riuscitissimo che commoverà sempre le anime semplici. Sulla sua statua bisognerebbe scrivere: « Alla Convenzione i poeti riconoscenti ». Così, ripetiamo, i *Marges*.

★ **Mirabeau prigioniero.** — Commentando nel *Mercure de France* alcune lettere inedite di Mirabeau, Mario Schiff ricorda quale fosse il genere di vita del tribuno quando fu rinchiuso nella fortezza di Vincennes. Il conte di Mirabeau era colpito da grafomania acuta, ma quando fu recluso a Vincennes il male s'aggravò. Egli scriveva giorno e notte al punto di metter la vista in pericolo. Protestava contro la moglie, contro i parenti della sua amante, contro il cognato, contro la sorella. Poi nelle ore d' ozio lo sollecitavano la tenerezza, la voluttà, il libertinaggio ed allora scriveva a Sofia de Monnier. Per lei si faceva traduttore, novellatore, compilatore. Nelle sue lettere ufficiali che la polizia leggeva come nelle sue lettere segrete prolungava la passione che lo aveva un tempo infiammato e che nutriva per bisogno di vivere, per necessità fisica e specialmente per provarsi che restava « sensibile ». Quando si fermava coll' improvvisazione, si copiava. Quando la vena gli si inaridiva, copiava gli altri e quando era estenuato dagli eccessi letterari, si metteva a parlare senza tregua; parlava con i secondini, col comandante della fortezza, col chirurgo che lo assisteva, e quando era solo, la notte, lo si sentiva perorare monologando nell' ombra. Le lettere e le memorie scritte da Mirabeau in prigione formano una difesa interminabile. Egli vi fa la sua apologia in tutti i toni. Si può dire che, per molti riguardi, questi scritti sono una imitazione di Jean Jacques Rousseau, l' eloquenza del quale ha certo orientato Mirabeau. Anzi Mirabeau cerca di imitare Jean Jacques senza badare alla profondità di quello che scrive, appagandosi delle sue gesticolazioni.... La prigionia di Vincennes fece anche di Mirabeau un infaticabile lettore. Fu in prigione che Mirabeau si fornì della sua tumultuaria cultura dalla quale la sua prodigiosa memoria lo aiutò a trarre poi un partito così considerevole. L'amministrazione della prigione era addirittura oppressa dalle sue domande di libri. Le liste delle opere che desiderava giungevano appena alla polizia che egli già ne preparava delle altre. La sua curiosità era immensa. Prendeva appunti; copiava frasi. Ma le sue citazioni non erano mai esatte e testuali. Personalissimo, inesatto e verboso, egli sviluppava le vedute degli altri, le adattava a sé ed ai suoi casi, le deformava così bene che sembravano improvvisate da lui.... Gli autografi di Mirabeau abbondano. I foglietti coperti della sua scrittura senza quasi cancellature, regolare, posata, cosciente, sembrano turbare ancora oggi la calma delle biblioteche in cui ingialliscono. Ci trasmettono ancora il lamento di questo ingombrante personaggio.

★ **Un' amica di Chateaubriand.** — Si parla molto delle amiche di Chateaubriand, ma non si conoscono ancor tutte, o si conoscono male. Una di esse, ad esempio, è assai mal nota: quella Natalia di Noailles, che diventò più tardi duchessa di Mouchy e che ebbe qualche bontà pel grande scrittore durante alcuni anni, dal 1806 al 1813 circa. Il *Mercure* a proposito di lei pubblica alcune note estratte dalle *Memorie* di Danloux pubblicate dal barone Roger Portalis. Nel 1790 Natalia di Laborde, figlia del banchiere della corte, aveva sposato Carlo Noailles. Era un matrimonio di interesse che si cercava di nascondere sotto l' apparenza d'un matrimonio d' amore. Carlo di Noailles « era bello come il giorno » ed aveva una mentalità affatto fanciullesca. Nel 1792 si era già ai casi tragici.... Danloux emigrato a Londra scrive intorno alla giovane signora che anch' ella ha lasciato la Francia: « Ella era stata trattenuta all' Havre col suo bambino di dieci mesi come ostaggio pel marito, allora arruolato nell' esercito dei principi. Volendo, innanzi tutto, porre al sicuro il suo bambino lo affidò, senza conoscerla, ad una inglese che partiva per l' Inghilterra e senza dirle chi era e senza darle le istruzioni necessarie. Questa donna sbarcò a Brighton col suo prezioso fardello. Il principe di Galles e il duca di York si trovavano sul *quai* e guardavano lo sbarco degli infelici francesi. Il fanciullo avendo attirato la loro attenzione, i principi s'accorsero che sopra un ciondolo d'argento egli aveva incise le armi dei Noailles. All' indomani la signora di Noailles raggiunse il suo bambino: essa era riuscita, travestita da marinaio, a salire a bordo d' una nave inglese in partenza e poi a corrompere il capitano che l' aveva nascosta in fondo alla stiva e venne a liberarla quando la nave fu al largo. La signora era mezza morta di paura, ma poté finalmente sbarcare a Brighton dove fu accolta da lady Clermont che la rivestì d' indumenti femminili. All' indomani ella riceveva la visita del principe di Galles e degli altri personaggi della corte ... Ecco curiosi elementi romanzeschi nella vita di colei di cui Chateaubriand doveva fare il ritratto nel *Dernier des Abencerages*.... A proposito di Chateaubriand, la stessa rivista pubblica, prendendo occasione dai rapporti ora intercedenti tra la Francia e la Grecia, un documento da cui risulta che la Grecia deve in parte ad un manipolo d' uomini politici e di scrittori francesi se la sua indipendenza politica fu riconosciuta e proclamata dai governi europei. Chateaubriand prese viva parte al movimento filelleno del tempo suo specialmente con la sua *Nota sulla Grecia* del 1825, i suoi articoli nel *Journal des Débats* e la sua partecipazione ai lavori della « Società filantropica in favore dei Greci ».

★ **Il salotto del barone d' Holbach.** — Gli « Enciclopedisti » avevano un divertentissimo ed ospitalissimo luogo di ritrovo: il salotto del barone d' Holbach. Vini eccellenti, eccellente caffè, molte dispute, nessun litigio, la semplicità dei modi che si conviene ad uomini ragionevoli ed istruiti, una semplicità che non degenera in volgarità, una gaiezza vera senza essere folle, infine una società veramente affascinante, cosa che si poteva riconoscere dal fatto che gli ospiti giunti alle due del pomeriggio vi rimanevano sino alle sette o alle otto della sera. Con queste parole un « enciclopedista », il Morellet, testimonia delle qualità e dei benefici del salotto del barone d' Holbach. La figura del barone era una delle più curiose del secolo XVIII. Questo barone tedesco, generoso placido ed eccellente anfitrione era sopratutto un' eco; ma un' eco ammirevolmente fedele, delle conversazioni filosofiche che si svolgevano intorno alla sua tavola, dei sistemi di morale e di politica che i suoi convitati costruivano tra la frutta ed il formaggio. Dotato di una memoria immensa e di una biblioteca ammirevole, sembrava aver tutto letto, tutto posseduto e ritenuto. Le cattive lingue pretendevano che egli aveva ritenuto specialmente quello che non meritava d'esserlo; ma questo appunto era il tipo dell' « enciclopedista » puro. Diderot diceva spesso: « Qualsiasi sistema fabbrichi la mia immaginazione, son sicuro che il mio amico d' Holbach mi trova fatti ed autorità per giustificarlo ». Il barone d' Holbach aveva due manie. Odiava Dio d'un odio tutto personale e cercava di giustificare il suo odio, ritrovando i mali della storia dei popoli ed imputandoli alla provvidenza. Infine egli adorava di fare il bene, specialmente agli artisti, ai letterati, ai filosofi, rame spesso a corto di quattrini ed alla quale il generoso barone empiva le tasche tra l'un ricevimento e l'altro. Sul suo ateismo il barone non la finiva più. La questione di Dio lo preoccupava giorno e notte. Appena alzato si precipitava al tavolino e scribacchiava qualcuno di quei manualetti d'una aridità così rivoltante che Goethe disse di averne sentito esalare, quando li aprì la prima volta, un odor di cadavere. Del resto questo ateismo intransigente era accompagnato da un esplicito libertinaggio. Nel salotto d' Holbach gli scherzi erano grassocci. Sembrava che lo spirito di quei negatori di Dio fosse assillato dalla necessità di trovare a Dio

su qualche diversivo più divertente. Si rideva molto della religione e quando la parola divinità si presentava nella conversazione, era accolta da una tempesta di imprecazioni; ma in fondo i convitati volevano divertirsi con qualche cosa più boccaccesca.

★ **I fornelli della marchesa di Maintenon.** — Negli anni ingrati che seguirono la morte del poeta Scarron, suo primo marito, Francesca d'Aubigné, marchesa di Maintenon, che doveva poi giungere a tanta fortuna, fu obbligata, per vivere, a ricorrere a tutte le imprese ed a tutte le sollecitazioni. Ella aveva appena venticinque anni e si trovava terribilmente isolata, esposta a tutti i pericoli che minacciavano, alla corte e in città, una donna giovane, bella, priva di risorse. Si mise dunque a cercare — scrive il *Temps* sulla scorta di documenti nuovi pubblicati dal Meillard — un qualche modo per guadagnarsi il pane. Si comprende che la rude esperienza della miseria, l'amarezza del rifiuto silenziosamente sopportato, il disagio continuo, quella specie di umiliazione perpetua che è costituita dalla mancanza del denaro e l'avvilimento di trovarsi in una condizione inferiore al proprio merito abbiano ben presto inaridito un cuore che non aveva mai nutrito soverchie illusioni sentimentali. Francesca d'Aubigné sollecitò invano la continuazione della pensione alimentare che la liberalità regale aveva concesso all'infelice Scarron per ricompensarlo delle sue poesie burlesche. Si pretende che il re, impazientito dalla frequenza delle sue suppliche, gridasse un giorno: « Ancora la vedova Scarron!... Nulla! ». Vera o non vera questa dura ripulsa, oggi un documento ci dice che « volendo gratificare e trattare favorevolmente la dama Francesca d'Aubigné vedova del signor Scarron, Sua Maestà le ha accordato e fatto dono del privilegio e della facoltà di sfruttare fornelli, forni e camini di una nuova invenzione ». Che vuol dir ciò? Bisogna sapere che allora le persone della più alta nobiltà e della miglior compagnia non sdegnavano, e non credevano di diminuirsi, di sollecitare dal re il permesso di sfruttare a loro profitto qualche brevetto d'invenzione. La Compagnia degli Omnibus ha il diritto di contare nel numero dei suoi precursori il duca di Roannez e il marchese di Sourches che nel 1662 furono autorizzati da lettere patenti a « stabilire a Parigi delle carrozze partenti ad ora fissa da ogni quartiere ». Si sa che anche Pascal fece parte di questa impresa di trasporti che era, lo si è visto, un buon affare davvero. È dunque naturale che M.me d'Aubigné, donna pratica, abbia pensato a trarre beneficio da un'invenzione di fornelli economici. La nobile signora diceva allora di « essere diventata la più interessata creatura del mondo » e forse quando fu diventata M.me de Maintenon e insegnò le virtù solide ed attive alle signorine di Saint-Cyr ella dovette spesso pensare ai suoi antichi fornelli.

★ **Le opere musicali in Germania.** — Da una statistica delle opere musicali rappresentate in Germania nel decennio 1901-1910 il *Matin* deduce constatazioni per lui consolanti. L'opera che è stata eseguita il maggior numero di volte e che quindi è piaciuta e piace di più ai tedeschi non è l'*Oro del Reno* o i *Maestri Cantori*, ma precisamente la francese *Carmen* la quale è stata rappresentata circa quattromila volte con un numero di esecuzioni sempre di anno in anno crescente. Dopo la *Carmen* le opere più spesso ascoltate sono state le due grandi opere wagneriane *Lohengrin* e *Tannhäuser*. Poi si ritrova nella statistica un'altra musica francese: la *Mignon* e dopo la *Mignon* ritrionfa la musica tedesca col *Freischütz* di Weber e i *Racconti d'Hoffmann* di Offenbach. Vengono dopo nella preferenza dei tedeschi gli autori italiani: la scuola antica di Verdi rappresentata dal *Trovatore* (2486 rappresentazioni) e la scuola nuova: *Cavalleria rusticana* (2526 rappresentazioni), *Bajazzi* di Leoncavallo (2188 rappresentazioni). Puccini è riuscito soltanto terzo. Dopo gli italiani vediamo apparire il *Vascello Fantasma* di Wagner (2167 rappresentazioni), il quale, come si vede, è apprezzato meno del *Lohengrin* e del *Tannhäuser* già citati. Poi vengono, sempre in ordine decrescente, il *Faust* di Gounod, la *Martha* di Flotow, l'*Ondina*, *Lo Czar e il carpentiere* del Lortzig. I vecchi maestri classici vengono a molta lontananza e son rappresentati dal *Fidelio* di Beethoven e dal *Flauto magico* di Mozart che hanno avuto un numero di esecuzioni quasi pari a quello avuto dai *Maestri Cantori* e dalla *Walkyria*. Le altre opere di Wagner sono rappresentate meno spesso di quelle citate, ma questo maestro è tanto amato e fu talmente fecondo che il totale delle rappresentazioni a lui consacrate si eleva alla bella cifra di diciassettemila e quattrocento circa. Questo compensa un po' l'entusiasmo per la musica francese.... In quanto alle opere che un tempo facevano furore e che ora son cadute in discredito son da ricordare la *Favorita* che ha avuto solo 66 rappresentazioni, la *Figlia del Reggimento* che ne ha avute 1035, il *Fra Diavolo* che ne ha avute 990 e poi l'*Orfeo* e l'*Armida* di Gluck, la *Dannazione di Faust* di Berlioz, *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns. *Pelléas et Melisande* vien per ultima con sole 66 rappresentazioni.

★ **Paderewski intimo.** — Paderewski, il grande musico, ha reso celebre la sua residenza di Riond-Bosson a Morges sul Lago di Ginevra. L'illustre pianista sarebbe inclinato alla possessione di un grande castello; ma la preferenza ed i consigli pratici di sua moglie fissarono la sua scelta sopra uno *chalet* con una grande terrazza che domina sul lago e da dove si vede in lontananza il Monte Bianco. Fiori e frutti abbondano nei suoi giardini, specialmente ciliegi dei quali il pianista ha una vera collezione perché è ghiotto di ciliegie. Paderewski — scrive il *Century Magazine* — è, oltre che musico, anche gastronomo e la sua signora divide il suo tempo tra le faccende del giardino e del cortile e l'enorme corrispondenza artistica del marito, non dimenticando di procurarsi le più succolente ricette gastronomiche. Paderewski in persona discute di cucina più come un cuoco provetto che come un buongustaio. Incolpa gli americani di guastare la cucina francese. Rimprovera alla cucina inglese di esser troppo grave sebbene confessi di aver mangiato bene in alcuni grandi *restaurants* di Londra.... In musica egli ammira Gounod, Bizet e Saint-Saëns. In casa ha sette pianoforti e lavora sin dal mattino, tutto vestito di bianco come Mark Twain ed i suoi studi d'un pezzo sono ripetuti ore ed ore fino a che abbia trovato la cadenza ed il tono che gli piacciono. La musica di Debussy lo soddisfa; egli ha detto di quella di *Peléas et Melisande* che è abbastanza colorita, ma molto monotona e modestamente egli confessa di essere un po' in ritardo sul suo tempo. I tedeschi, malgrado la sua fama ed il suo talento, non gli perdonano il suo atteggiamento patriottico e l'erezione di una statua, a sue spese, a Cracovia a commemorazione della vittoria dei polacchi su i cavalieri teutonici nel 1410. Berlino ci tiene al valore dell'artista. I suoi concerti sono trionfi, sempre, ma la critica ha preso per suo programma di non mancare d'esser severa ed ingiusta.... I fabbricanti di fonografi sono, però, i peggiori nemici del Paderewski. Essi non gli lasciano un momento di tregua. Paderewski preferisce dare venti concerti piuttosto che una sola audizione per fonografo. Egli deve faticar molto per giungere alla sonorità, alla misura esatta necessaria all'iscrizione sul disco, tanto che poi non vuol più sentire nessuno dei suoi propri dischi. Ma il pianista ha un'altra occupazione oltre il giardinaggio e la musica: egli fa raccolta di vecchie stampe svizzere e di disegni e di caricature dovute ai migliori artisti.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Anche Benedetto Croce, il quale è così severo col giornalismo, che ha scritto perfino contro di esso molti articoli sui giornali, rende omaggio alla consuetudine e quegli stessi articoli, insieme con altri, riunisce in un volume, *Cultura e vita morale*, che pubblica pei tipi del Laterza.

Sono noterelle polemiche — egli dice — che « raccolte potranno forse recare ancora qualche giovamento come ne recarono via via che furono edite nella *Critica* o in altri periodici: ma bisognava — soggiunge — che io non ne tardassi più oltre la raccolta, perché sono veri e propri "articoli" da giornale o da rivista, proporzionati alla vita quotidiana e destinati perciò a perdere assai presto efficacia e significato. Già, nel rivedere le bozze, parecchi di essi mi sono parsi quasi estranei, e ho dovuto durar fatica per rappresentarmi alla mente in modo vivo le condizioni di animo nelle quali li concepii ».

V'è qualche po' di contraddizione? Forse. Ma « quale miseria critica l'andare inseguendo le contraddizioni dei grandi e perdere di vista la verità da essi conquistata! » esclama il Croce stesso in questo suo libro (VIII). « La contraddizione è l'essenza stessa dell'errore, e, poiché l'errore è l'ombra che circonda la luce della verità, un trattato della contraddizione coincide con un trattato della verità.... ».

Accettiamo dunque senza insistere la contraddizione del Croce e rallegriamoci anzi che essa gli abbia permesso di pubblicare il suo nuovo libro, e di conservar più lungamente, che non la rivista e il giornale, le verità che egli aveva loro affidato.

I varii argomenti trattati dal Croce in questo libro sono naturalmente tutti di natura filosofica, ma si possono distinguere in tre gruppi: quelli prevalentemente teoretici, quelli più culturali e polemici, quelli di politica quasi pratica e spicciola. Tra questi ultimi interessantissime due « conversazioni » intorno: « La mentalità massonica » e « La morte del socialismo ». Nella prima « la mentalità massonica » è presentata come quella che « semplifica tutto: la storia che è complicata, la filosofia che è difficile, la scienza che non si presta a conclusioni recise, la morale che è ricca di ansie e di contrasti. Essa passa su tutte queste cose trionfalmente, in nome della ragione, della libertà, della umanità, della tolleranza ... Cultura ottima per commercianti, piccoli professionisti, maestri elementari, avvocati, mediconzoli, perché cultura a buon mercato; ma per ciò stesso pessima per chi deve approfondire i problemi dello spirito, della società, della realtà ». Nella seconda conversazione, dopo aver dimostrato la sua tesi che il socialismo è morto e sepolto, e dopo aver narrato in modo assai suggestivo come egli fosse iniziato al socialismo, ma come non « pronunziasse mai i voti, il che fa ora ch'ei non sia un prete spretato », enumera i resultati che la teoria socialista ha raggiunto: « l'aiuto che ha dato e dà contro ogni conato di reazione; l'impedimento che ha contribuito a porre, per parecchi decenni, alle guerre europee; la legislazione del lavoro, i miglioramenti prodotti nella vita della classe operaia e un certo elevamento intellettuale di questa: un senso più concreto, che si è diffuso da per tutto, della realtà sociale; e, nel campo della intelligenza, l'avere contribuito al risveglio filosofico e alla eliminazione del goffo positivismo, l'avere intensificato gli studii e la cultura economica, e guardato in modo nuovo alcune parti della storia.... ». Funerale di prima classe, non è vero? Ma forse più d'uno dei cinquanta o sessanta nuovi deputati socialisti che il suffragio allargato ha regalato alla Camera, è stato ben lieto che il socialismo fosse già morto e che il Croce ne avesse già potuto tessere l'elogio funebre...

* * *

Dopo il famoso « cavallo » di Leonardo, il monumento più disgraziato d'Italia è stato forse quello di Leopoldo II, modellato da Emilio Demi e scoperto l'8 settembre del 1847 sulla Piazza del Voltone, ora Piazza Carlo Alberto, a Livorno.

Ancora oggi una statua di Leopoldo II s'innalza in uno dei « fuochi » della piazza elissoidale — nell'altro è quello di Ferdinando III scoperto anch'esso l'8 settembre del '47 — ma la effigie del bonario granduca che oggi si vede non è quella scolpita dal Demi: quella del Demi, o meglio quel che avanza di quella del Demi, si può veder relegata e dimenticata in un angolo della Darsena vecchia. Come è avvenuto? Le disgraziate vicende del monumento sono legate ad una pagina di storia del nostro Risorgimento, e cominciarono un anno dopo la sua inaugurazione, il 3 settembre del 1848. In quel giorno una turba di livornesi, francesi, còrsi e lombardi, al suono del tamburo e sventolando una bandiera tricolore, sull'asta della quale era stato infitto un berretto frigio, percorse le vie della città gridando: « Morte a Leopoldo II! » e « Viva la Repubblica! » Essi avevan già atterrato a fucilate uno stemma lorenese al Teatro Leopoldo, e giunti in piazza, un'altra palla di fucile colpì sotto il mento la statua del Demi. Tutto però finì lì quella volta, e soltanto nell'anno seguente il 7 febbraio del 1849, giunto a Livorno Mazzini, un'altra tumultuosa dimostrazione minacciò la statua. « Si voleva spezzarla — racconta un cronista del tempo, — ma vi è corso Emilio Demi, livornese, che con le preghiere e con le lacrime è pervenuto a risparmiare questo atto di vandalismo. Per compenso (la statua) è stata coperta con una tela, ponendovi un cartello su cui era scritto: « Rispettate l'opera dell'artefice ». Anche quel giorno la povera statua l'aveva scampata, ma il 2 maggio dello stesso anno, tra l'ira e il terrore dell'imminente invasione straniera « circa duecento manigoldi tra livornesi e forestieri, a sera inoltrata, si son portati quali feroci belve sulla Piazza del Voltone, e dopo mille imprecazioni ed improperi hanno mutilato delle mani, del naso e del serto la statua del granduca Leopoldo II, opera insigne dello scultore Demi, che per il dolore ha attentato alla propria vita.... ». Questa volta era finita davvero. La statua del Demi fu rimossa e più tardi fu surrogata dall'attuale, modellata dal Santarelli.

Ma evidentemente proprio sopra quel « fuoco » dell'ellissi c'era una cattiva stella. A piè della statua primitiva erano state poste, e c'erano rimaste, due iscrizioni laudative del sovrano. Una diceva:

LEOPOLDO II
TUTELATO IL COMMERCIO
NE AMPLIÒ ED ABBELLÍ QUESTO EMPORIO
CON STUDIO E ZELO INDEFESSO.

e l'altra:

RESE FECONDE
PALUSTRI TERRE
VIVIFICÒ POPOLI
AGRICOLTURA INDUSTRIA

Dopo la rivoluzione del 27 aprile 1859, anche le due iscrizioni furono fatte rimuovere nottetempo, e vennero sostituite con il resultato del Plebiscito, e con la dichiarazione dell'Assemblea che *la dinastia Austro-Lorenese si è resa incompatibile con l'ordine e la felicità della Toscana*.

Il che fece dire molto giustamente a Giovanni Targioni-Tozzetti: « E così abbiamo a Livorno — esempio unico, credo! — un monumento laudatorio nei bassorilievi, ed infamante nelle iscrizioni.... ».

La storia del monumento livornese si legge nel volume *Livorno*, testé pubblicato dall'editore Francesco Lumachi nella sua bella collezione « La Toscana Illustrata ». Il volume, che è una completa e riuscita monografia di Livorno, della quale è narrata la passata storia e propugna il superbo avvenire, è scritto dall'infaticabile A. V. Vecchi (*Jack la Bolina*.)

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente responsabile*

Numeri "commemorativi" del MARZOCCO

FRANCESCO PETRARCA (nel centenario) — *Il « Riposo » di F. Petrarca*, ANGELO CONTI — *Il Petrarchismo*, G. S. GARGÀNO (24 luglio 1904).

COSTANTINO NIGRA — *Il Poeta*, ALESSANDRO D'ANCONA — *L'uomo di studio e di scienza*, PIO RAJNA (14 luglio 1907).

EDGARDO POE (nel I centenario dalla nascita) — *Il poeta*, G. S. GARGÀNO — *La vita, le novelle*, LILY E. MARSHALL (17 gennaio 1909).

FEDERICO CHOPIN (nel I centenario dalla nascita) — *L'opera*, ALFREDO UNTERSTEINER *La vita rivelata nell'arte*, SILVIO TANZI — *Gli esecutori di Chopin*, CARLO CORDARA (28 febbraio 1909).

GIUSEPPE HAYDN — *Il destino di Haydn*, SILVIO TANZI — *I tedeschi e il centenario di Haydn*, ALFREDO UNTERSTEINER (30 maggio 1909).

FEDELE ROMANI — *L'uomo e lo scrittore*, E. G. PARODI — *Il giornalista*, AD. O. — *Il maestro*, ALDO SORANI (22 maggio 1910).

ROBERTO SCHUMANN — *Il critico musicale*, EDGARDO FIORILLI — *Uno Schumann minore*, CARLO CORDARA (5 giugno 1910).

GIOVANNI SCHIAPARELLI — E. PISTELLI — *L'opera dello scienziato*, ATTILIO MORI (10 luglio 1910).

CAMILLO CAVOUR (nel I centenario dalla nascita) — *Cavour e Ricasoli*, C. NARDINI — *L'uomo d'oggi*, ENRICO CORRADINI — *Cavour giornalista*, NICCOLÒ RODOLICO — *Cavour e i gesuiti*, * — *Cavour e il « popolo »*, FRANCESCO COPPOLA (7 agosto 1910).

LEONE TOLSTOI — *Il veggente fra noi*, ANGIOLO ORVIETO — *Il grande Poeta*, ADOLFO ALBERTAZZI — *La religione di Tolstoi*, * — *Le teorie estetiche*, G. S. GARGÀNO — *Il maestro di scuola*, IAN. (27 novembre 1910).

ANTONIO FOGAZZARO, ADOLFO ALBERTAZZI — *Il pensiero religioso e filosofico del Fogazzaro*, * — *Il Fogazzaro poeta*, G. S. GARGÀNO (12 marzo 1911).

FEDERIGO BAROCCIO — *Nel terzo centenario della morte*, GIOVANNI POGGI — *I disegni degli Uffizi*, NELLO TARCHIANI (29 Settembre 1912).

ANTONIO PANIZZI — *L'ordinatore italiano della Biblioteca di Londra*, GUIDO BIAGI — *Antonio Panizzi e il Risorgimento*, G. S. GARGÀNO (20 ottobre 1912).

LODOVICO CARDI DETTO IL CIGOLI (nel terzo centenario della morte), NELLO TARCHIANI (con 4 ill.) (8 giugno 1913).

FRANCESCO DA BARBERINO — *Un moralista del trecento*, G. S. GARGÀNO — *Il bobb. delle lettere marinaresche*, JACK LA BOLINA (21 settembre 1913)

Ciascuno di questi numeri costa cent. 25 - I 15 numeri L. 3,75.

(Per l'estero aggiungere le spese postali).

L'importo può essere rimesso anche con francobolli all'Amministrazione del MARZOCCO, via Enrico Poggi, 1 - Firenze.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	2.00
Per l'Estero	10.00	6.00	4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 46 — 16 Novembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Dall'evoluzione alla correzione dell'umanità

Alfred Russel Wallace

Alfred Russel Wallace, l'antropologo, il naturalista, il sociologo la cui perdita addolora in questi giorni l'Inghilterra e tutto il mondo scientifico, era uno di quegli uomini che paiono nati per dimostrare una classica peculiarità del genio britannico: l'amalgama di due coscienze e di due indoli, la pratica, e la sentimentale, la realistica e la mistica, la realizzatrice e la sognatrice. Alfred Russel Wallace era appunto un grande realista ed insieme un grande idealista e in lui le due coscienze e le due indoli si combinavano così armonicamente da sembrare inscindibili. Soltanto chi non aveva penetrato tutto il suo pensiero e specialmente non si era dato la pena di valutare tutto il suo carattere poteva maravigliarsi che l'autore della *Distribuzione geografica degli animali* o della *Natura tropicale* o dell'*Arcipelago malese* fosse anche l'autore della *Nazionalizzazione della terra* o dei *Miracoli dello spiritualismo moderno* o dell'*Ambiente sociale e progresso morale*. Agli amici più intimi egli sembrava un singolare e superiore tipo d'uomo che dall'osservazione più minuziosa e formale della realtà vivente saliva per gradi, ma per necessità intime, alla contemplazione spirituale dei valori invisibili che la stessa esperienza della materia gli vietava di postulare inesistenti. Coloro, invece, che lo seguivano più da lontano, se erano scienziati puri pensavano che egli, diventando spiritualista e spiritista e riformatore sociale, avesse tradito il suo passato; se erano mistici pensavano che egli avesse ancora nella sua mentalità troppo ingombro di materialismo antico e di preconcetti sociologici moderni.

Egli, contento di sé medesimo, essendosi scoperta in fondo al cuore una incrollabile volontà d'apostolo, essendosi accorto che il mondo non va nel miglior modo possibile, sentendo ormai il peso della vita trasmutarglisi ogni giorno di più, nella vicinanza della morte, in impulso ad operare e a porre il mondo in guardia contro i suoi mali, egli ha proseguito serenamente fino all'ultimo per la sua via, lottando con gli scritti e con la parola per quello che gli sembrava il suo ideale e l'ideale dell'umanità, ed è morto, si può proprio dire, sul campo di battaglia perché gli ultimi suoi libri portano la data del 1913, ed è morto a novantun anni consumato dalla vecchiaia e dalla fede.

* * *

L'episodio che ha contribuito a rendere universalmente celebre Alfred Russel Wallace è un episodio di inarrivabile generosità: quello delle sue relazioni con Carlo Darwin. Si sa che il Wallace concepì indipendentemente da Darwin, mentre si trovava in una lontana isola dell'arcipelago delle Celebi, l'idea della « selezione naturale ». Darwin aveva già concepito vari anni prima la stessa idea, ma non l'aveva ancora esposta perché attendeva a raccogliere un enorme materiale di fatti che la confortassero. Quando il Wallace, che era già in corrispondenza con lui a proposito di un suo saggio precedente, gli mandò lo scritto *Sulla tendenza delle varietà a dipartirsi indefinitamente dal tipo originale*, uno scritto gettato giù febbrilmente, come in un accesso di febbre era stato concepito, Darwin rimase strabiliato.

Non aveva trovato un plagiario: era di fronte ad uno scienziato in cui la sua stessa teoria si era maturata lontano da lui, sotto un altro cielo, in un altro continente. A chi dei due sarebbe rimasta la paternità e la gloria della scoperta, di fronte al mondo? Poteva ingenerarsi una contesa tanto aspra, quanto spregevole. Ma il Russel Wallace fu grande in generosità. Egli si disse l'umile studioso al quale l'idea era venuta per miracolo, mentre riconobbe nel Darwin il maestro che per anni ed anni aveva perseguito a forza di fatiche l'idea. I due grandi uomini si divisero così la paternità e la gloria e rimasero fedeli amici, intimamente rispettosi l'uno dell'altro, anche se l'uno dall'altro in qualche punto discordi, per sempre.

In una lettera del 1870 Darwin scriveva al Wallace: « Io spero che sia di soddisfazione per voi il pensare — e poche cose nella mia vita sono state di maggior soddisfazione per me — che noi non abbiamo mai sentito alcuna gelosia l'uno per l'altro, benché fossimo in qualche modo rivali. Io credo di poterlo dire per conto mio con tutta verità e sono assolutamente sicuro che voi potete dir lo stesso di voi con altrettanta verità ».

Il rispetto e l'amicizia che l'uno per l'altro nutrirono i due scienziati non furono insinceri, furono una vera e propria gara di generosità, l'uno attribuendo all'altro tutti i suoi meriti, una gara che onora veramente, come è stato detto, la scienza e insieme la umanità....

* * *

La maggiore delle discrepanze tra il pensiero del Darwin e quello del Wallace era questa: che il primo credeva di poter spiegare l'evoluzione dell'uomo, fisica e psichica, tutta da forme anteriori ed animali, mentre il secondo non ammetteva questa evoluzione « umana » che per il fisico, mentre ammetteva che forze extraumane soltanto potevano aver fatto evolvere la mentalità dell'uomo. Questo suo spiritualismo il Wallace lo accentuò poi giungendo ad affermare che le « leggi della natura » non sarebbero che vuote favole senza un Essere superiore o degli Esseri superiori che dessero loro realtà e che queste « leggi naturali » non sono pensabili che come una manifestazione d'una Mente Universale. Egli era poi convinto che la terra non fosse un mondo sperduto tra altri mondi anch'essi abitabili ed abitati, ma il centro vero dell'universo, la sede unica dell'uomo destinato da un Essere supremo ad un Fine supremo che per lui era lo sviluppo indefinito dell'uomo stesso. Nessuna meraviglia che egli, al pari di altri scienziati inglesi come il Crookes, il Lindsay, il Lodge, s'interessasse perciò dei fenomeni spiritici e li credesse realtà sperimentabile. Davanti all'ignoto, in qualsiasi sua forma, egli s'inchinava rispettoso, credendo; ma non rinunziando a giungere alla credenza attraverso la via dell'esperienza, ma rifiutando di definire la « personalità » del Dio che sognava.

Tuttavia gli sembrava che lo sviluppo mentale dell'uomo non avesse seguito le stesse vie e compiute le stesse tappe dello sviluppo fisico. Trovava in ogni tempo, anche nel tempo più antico, magnifici esempi di genialità e d'aspirazione metafisica, il che gli faceva supporre che anche in un'antichità immemorabile lo spirito umano avesse avuto la sua potenza attuale, avesse raggiunto il sublime della poesia, della filosofia, della religione.

D'altra parte non gli sembrava che al progresso tecnico e meccanico del « secolo delle meraviglie » corrispondesse un progresso sociale e morale. Tutt'altro. Per lui la moralità era rimasta stazionaria e il nostro ambiente sociale, almeno dal suo punto di vista inglese, gli pareva il meno adatto a contribuire a quel progresso morale che era nei suoi voti, anzi gli pareva pieno di nuovi mali, di nuove schiavitù, di nuove ingiustizie. Avendo avuto contatto fin dalla sua giovinezza con le popolazioni rurali inglesi perché aveva accompagnato un suo fratello *surveyor* nelle campagne di alcune tra le più povere contee, egli aveva conosciuto tutte le miserie dei contadini e quando ne 1881 fu fondata la « Società per la nazionalizzazione della terra » egli ne fu il presidente e illustrò in un libro generoso il programma dell'Associazione. La lettura del romanzo del Bellamy, *Nell'anno 2000*, lo aveva convertito al socialismo ed egli fu per tutta la vita una socialista convinto, ispirato, combattivo. Il suo ultimo scritto, *La Rivolta della Democrazia*, non è che una specie di programma del *Labour Party*.

* * *

Non era possibile, e non sarà possibile secondo il Wallace, migliorare moralmente l'uomo, se non riorganizzando la società, combattendo la miseria, la disoccupazione, la fame, coordinando il lavoro della comunità per l'egual bene di tutti, distribuendo ai lavoratori salari capaci di permettere una sana vita sociale ed intellettuale. Il suo sogno era uno Stato padrone della ricchezza di tutti e distributore a tutti della ricchezza, padrone della terra di tutti e distributore a tutti della terra. Una società in cui non regna la giustizia, il benessere, il lavoro altruistico, l'amore dell'umanità, non può costituire quella forza selettiva capace di eccitare quella evoluzione morale che non è inerente alla evoluzione fisica e che, da questa evoluzione fisica, non dipende.

Volgendosi principalmente e naturalmente a considerar le condizioni del suo paese egli voleva combattere la disoccupazione, una delle più atroci piaghe dell'Inghilterra, facendo rioccupare la terra. La disoccupazione proveniva unicamente per lui dall'eccessivo esodo rurale, dall'aver lasciato ancora sussistere una feudalità terriera che inutilizza la terra e ne caccia i contadini verso le metropoli. Bisognava, quindi, salvare la terra nazionalizzandola e ridandola ai contadini. Lloyd George non aveva un maggior sostenitore di Alfred Russel Wallace.

Anche per un altro grave problema inglese, quello del suffragio femminile, il Russel Wallace era progressista nel modo più assoluto. Non solo era favorevole al voto femminile e a tutte le libertà politiche e sociali della donna; ma riconosceva nella donna il primo strumento da adoperarsi per quella funzione selettiva dell'umanità che egli pensava affidata ad un ambiente sociale rinnovato dalle fondamenta. Egli giungeva, anzi, a preveder la donna dominatrice della società futura, conduttrice dell'umanità rinnovellata. Così Alfred Russel Wallace aveva contro il presente tutti gli sdegni, attendeva dall'avvenire del presente tutte le speranze. Vivido, gagliardo, entusiasta, instancabile anche sulle porte della morte, egli gettava sul mondo l'anatema e l'appello alla redenzione con lo stesso cuore e la stessa voce. Comunque si possano giudicare i suoi pensieri, e quelli scientifici e quelli sociali, è necessario considerare e salutare con reverenza questa tempra d'animo fucinata al fuoco inestinguibile d'una volontà di bene pura e sincera come poche altre ne apparvero e ne appaiono nel mondo moderno. Con Alfred Russel Wallace non è scomparso soltanto l'ultimo scienziato inglese del secolo decimonono, l'ultimo eroe della dottrina dell'evoluzione; ma un'ansiosa vedetta protesa verso l'avvenire del secolo ventesimo e verso il mistero della vita universa; uno di quegli apostoli ch'empiono ed illuminano il mondo avvenire della fiamma che brilla nei loro occhi insonni e avvampa nei loro cuori indomabili.

*

Il CONGRESSO DEI PADRI DI FAMIGLIA

Se il convegno dei padri di famiglia, che si è tenuto in questi giorni a Milano, con larghissimo consenso di aderenti e di presenti, significa la volontà deliberata di costoro, che sono tra i primi interessati nel problema scolastico, a cooperare con gli insegnanti, mediante una più intima solidarietà, nel lavoro complesso e delicato dell'educazione giovanile, a mettersi insieme col pubblico in più diretto rapporto con la questione della scuola, esso avrà già dato così sufficiente soddisfazione ad una nobilissima iniziativa. Poiché veramente, nell'ultimo ventennio, in corrispondenza con l'enorme sviluppo della scuola pubblica, si era accentuata una netta ed innaturale separazione tra la famiglia e la scuola, che volgeva tutta a danno della funzione educativa. I padri di famiglia, in grande maggioranza, ritenevano di avere esaurito il loro dovere, affidando i propri figli alla scuola, tenuta responsabile per tutta la preparazione intellettuale e morale necessaria alla vita; o tutt'al più intervenivano per lagnarsi irriflessivamente degli insegnanti e della scuola, o per fornire al ragazzo le ore suppletive di ripetizione, come atto estremo della provvidenza paterna, allorché qualche sorpresa negli esami ne risvegliava la coscienza, assorta nel febbrile movimento della vita moderna o intorpidita nelle incertezze della crisi morale dei giorni nostri. Fuori della scuola, pareva che non restasse alla famiglia che il debito della sorveglianza generica sui figliuoli. La scuola e la famiglia apparivano come organismi separati da un diverso ordine di competenze.

Fu necessario che un lungo abbandono della scuola media, da parte del Governo, dell'opinione pubblica, dei genitori, recasse tutte le sue malefiche conseguenze, perché risorgesse il sentimento del valore ideale della scuola, trascendente i fini di una trasmissione meccanica di cognizioni, e perché si comprendesse che la famiglia e la scuola non possono restare mute spettatrici di due ordini di operazioni nettamente distinti, ma debbono insieme collaborare, con mezzi coordinati, ad un fine unico. L'azione della scuola non può essere durevole e feconda, se non è logicamente e consapevolmente integrata e armonizzata con la vita circostante, di cui quella non è che la sintesi raccolta e pensata dall'intelletto umano.

Oggi la pubblica opinione, risvegliata per merito — è giusto il ricordarlo — di valorosi insegnanti, ha riguadagnato coscienza della gravità del problema scolastico; e i genitori hanno ripreso a guardare la scuola non più soltanto come la facile o avara dispensatrice delle licenze o dei diplomi, ma come l'organismo destinato a preparare le menti e le coscienze giovanili alla vita. L'istituzione del « Comitato dei padri di famiglia » presso ogni istituto scolastico, proposta tre anni or sono dal Ministero della Pubblica Istruzione, e attuato lodevolmente in qualche luogo, era un segno di questo risveglio, sollecitato dagli stessi organi pubblici: come un segno anche più spontaneo e significativo ne furono, a Firenze e a Milano, le associazioni private tra padri di famiglia, sorte per studiare il problema scolastico, per riaccostare le famiglie agli insegnanti, per armonizzare la vita della scuola con la vita che si svolge fuori di essa.

Alla associazione milanese « Per la Scuola », costituita da un anno appena a tali fini, si deve l'idea di questo primo convegno dei padri di famiglia; e si può asserire che poche volte le questioni scolastiche sono state proposte e discusse con altrettanta elevatezza di intenti, con altrettanta spregiudicatezza d'opinioni, con altrettanta misura e fondatezza d'idee. La questione del sovraccarico del lavoro intellettuale e quella degli esami; i problemi dell'igiene scolastica, dell'educazione fisica e dell'estetica nella scuola; il dibattito sul problema capitale della scelta e della condizione degli insegnanti, come quello sui modi opportuni per stringere sempre più intimi i rapporti tra la famiglia e la scuola, formarono materia ad un eletto scambio d'idee, nel quale, se anche le relazioni e le proposte furono in grande maggioranza opera di insigni e valorosi insegnanti, come il senatore Foà, il Marchesini, lo Sclavo, il Ricci, il Quintavalle, il Porro, pur venuti dal più vario ordine di scuole e di studi, non mancò l'intervento di idee pratiche e illuminate esposte da amatori della scuola e da padri e madri di famiglia.

Mi sia lecito accennare anzitutto all'ordine tema trattato nel convegno; poiché si lega al motivo iniziale di questo rapido commento. La proposta validamente propugnata dal professor E. A. Porro, di confederare i « Comitati dei padri di famiglia », istituiti recentemente presso le nostre scuole medie, al fine di promuovere un vasto movimento di simpatia, di collaborazione e di controllo intorno alla scuola, trovò accoglienza unanimemente favorevole da parte dell'uditorio. Ciò dimostra che l'opinione pubblica vuole ormai servirsi di un utile organo ufficialmente riconosciuto, per collaborare e per sorvegliare l'opera della scuola.

Resta a vedere se l'organo è bene scelto e se è adatto alla funzione. L'idea ispiratrice è certo ottima: la designazione di una rappresentanza elettiva dei padri di famiglia, scelta da costoro tra i più degni, e incaricata di tenersi a contatto col direttore dell'istituto scolastico per i bisogni e per il regolare funzionamento di questo, risponde ad un retto criterio direttivo del governo della scuola e può garantire un interessamento competente e durevole di un grande numero di cittadini al problema della scuola. Recò tuttavia qualche impressione la notizia data dal direttore generale dell'istruzione media, Vittorio Fiorini, delle difficoltà incontrate nell'istituzione dei « Comitati » e dello scarsissimo numero di scuole in cui effettivamente funziona, mentre in moltissime non è riuscito a formarsi, in molte è venuto meno dopo debolissimi segni di vita, in altre vivacchia a stento.

In realtà un organo come questo, costretto a muoversi burocraticamente sotto la direzione di un preside, se non si vuole che si muti in uno strumento soverchiamente interessato e arbitrario, non può avere che un movimento pesante e difficile. A stringere quella utile relazione tra la famiglia e la scuola, di cui è ormai viva la coscienza e sentito il bisogno, giovano meglio, a mio giudizio, le unioni liberamente formate tra i padri di famiglia, sul tipo di quella sorta a Firenze, di cui il Calò ha dato notizia nel *Marzocco* (15 giugno 1913), o di quella formata a Milano. Queste unioni rendono possibile una consuetudine diretta tra genitori e insegnanti e consentono una libera discussione dei problemi scolastici. Di qui può muovere una intima e meditata cooperazione, tenuta viva da uno spontaneo moto di interessi e di spiriti, senza vincoli di gerarchie. Esse non escludono però l'opera dei Comitati »: questi potrebbero farsi gli interpreti autorizzati presso i corpi competenti delle esigenze scolastiche, maturamente riconosciute in queste libere associazioni private.

Si accolga intanto con animo lieto il primo contributo del convegno di Milano. Esso conferma che la coscienza pubblica riconosce ormai maturo il problema della riforma della scuola. A parte l'unanime consenso nella richiesta di un trattamento degli insegnanti meglio conveniente alla delicata funzione a cui servono, non senza sacrificio; richiesta di cui si fece interprete autorevole e conclamato il Foà; vi furono altri punti in cui si rivelò l'accordo generale sulle linee direttive di una riforma della scuola media.

Ciò avvenne principalmente nel giudizio sul modo di evitare il sovraccarico del lavoro intellettuale e sul mutamento più opportuno dei metodi d'insegnamento. L'aggravio eccessivo delle materie e dei programmi, specialmente nelle scuole tecniche e normali, e la necessità di ridurre e di sfrondare, almeno per i fini della cultura, alcune di queste materie e molto di questi programmi, furono unanimemente riconosciuti; mentre si affermò l'urgenza di togliere all'insegnamento secondario il carattere troppo enciclopedico e mnemonico, che è venuto insensibilmente guadagnando terreno, per ricondurlo ad un compito fattivo, che si proponga il fine, più che di impartire nozioni, di sollecitare nel giovane il gusto e l'attitudine alla ricerca e alla comprensione dei fatti e dei pensieri umani.

Più discusso ed incerto apparve il giudizio sull'opportunità e sul sistema degli esami. Si trovavano qui naturalmente a fronte due correnti. La prima, arditamente riformatrice rappresentata dal relatore prof. Quintavalle, chiedeva la sostanziale abolizione del metodo attuale degli esami e dell'esonero e la sua sostituzione con un esame generale di Stato, alla fine degli studii, e con un ordinato sistema di controllo per il profitto interno delle scuole, durante tutti gli altri anni di corso (esame unico d'italiano e prove interne a giugno preferibilmente orali sulle altre materie). La seconda di cui si rese interprete il Ricchieri, metteva in giusta luce la necessità del sistema tradizionale, per la sintesi ed il coordinamento delle cognizioni apprese e per la valutazione del profitto comparativo dei discenti. La discussione si chiuse con un voto generico di riforma dei sistemi attualmente vigenti, senza precisare le vie da seguirsi nel mutamento, se non con una approvazione, come si dice, *di massima*, dei criteri del relatore.

Di fatto sono questi i punti della riforma che non potranno essere risoluti se non in precisa coordinazione con le risoluzioni adottate per l'integrale riforma della scuola media. Anche se si riconosca l'opportunità di alleviare il peso eccessivo di programmi e di materie spesso inutili, anche se si convenga nella necessità di modificare l'attuale sistema degli esami, bisogna guardarsi dal correre ad un eccesso opposto che potrebbe essere suggerito dalla ingannevole visione dei danni oggi deplorati e forse non irreparabili. Sotto il pretesto di evitare il sovraccarico intellettuale, non si deve consentire che la scuola si raffiguri come una facile dispensiera di utili cognizioni e di diplomi. Per la volontà di evitare ai giovani lo sforzo spesso faticoso dell'esame, non si deve togliere valore ad un utile strumento di revisione, di sintesi e di controllo dell'insegnamento. La scuola, come la vita, è fatta di libertà e di ritegno, di sforzo e di riposo, di imitazione e di spontaneità. L'immagine idilliaca di una scuola, dove tutto sia esercizio di qualità naturali, senza obbligo di disciplina e senza doverose ritenzioni; dove tutto sia tranquilla e semplice conquista di cognizioni e di attitudini, senza faticosa attenzione, dove tutto sia creazione spontanea dell'intelletto, esonerato da ogni obbligo di apprendimenti tradizionali spesso uggiosi, è erronea e pericolosa non meno dell'altra, che la vuole soverchiamente costretta nella disciplina di un metodo accattato, esageratamente intesa ad uno sforzo intellettivo, tenuta al rispetto eccessivo di fini d'enciclopedismo e d'astrattismo, idealmente utili, ma praticamente, data la limitazione delle energie umane, inefficaci.

Lo sforzo per il raggiungimento delle cognizioni e la prova degli esami sono elementi indispensabili al funzionamento della scuola. Si può limitare l'estensione e la durata di quello sforzo, non se ne potrebbe senza danno diminuire l'intensità perché la scuola non darebbe allora effetti utili. È possibile migliorare il metodo degli esami, perché non risultino eccessivamente faticosi; ma non si potrebbe sostituirne in altro modo la funzione. Questo in sostanza ha detto anche il convegno di Milano, dove il giudizio degli insegnanti e dei funzionari scolastici fu suffragato dalle constatazioni dei fisiologi e degli igienisti.

È il metodo dell'insegnamento che deve essere mutato, perché sia reso veramente formativo di una coscienza, perché sia dato di stinguere la scuola di cultura da quella strettamente professionale. Il nuovo metodo, sostanzialmente più fecondo e tradizionalmente più nostro, deve consistere in una disciplina più elevata, e perciò più sincera e più comunicativa, dove l'ufficio dell'insegnante, cresciuto di dignità, sia fatto consistere non già nella ripetizione di formule o di pro-

grammi, ma nel libero sviluppo di energie per il raggiungimento di un fine determinato; dove lo svolgimento di un programma sia affidato non già ad un numero esorbitante di insegnanti, diversi di spirito e di favella e sconosciuti l'uno all'altro, ma ad un solo o a pochi docenti, coordinati l'uno all'altro, in base all'insegnamento per classe, di cui anche il convegno milanese ha riconfermato la superiorità ideale e pratica.

Nel nuovo metodo, che è il metodo tradizionale della scuola italiana, troppo a lungo deviata dall'imitazione straniera, si risolveranno le difficoltà, che oggi sembrano irresolubili. Una maggiore intensità di lavoro scolastico sarà resa possibile senza pericolo di sovraccarico intellettuale, per il risparmio di energie oggi sperperate in vani conati; una più forte ed eletta schiera d'insegnanti, non più costretta all'umiliante lavoro della ripetizione e della specializzazione, sarà tosto creata, mediante il fecondo ravvivamento del senso della responsabilità; una più cosciente e più libera scolaresca sarà il prodotto di una disciplina divenuta fattiva e vivace, non lasciata ad un grado pedantesco e inerte. La varietà e l'abbondanza degli insegnamenti, oggi deplorata, si risolveranno nell'unità organica di un assetto coordinato, che ha perfetta nozione del fine a cui vuol giungere e dei mezzi che può adottare. Le ore dell'insegnamento scolastico o della meditazione individuale si congiungeranno idealmente e praticamente con le ore dedicate all'educazione fisica o agli esercizi sportivi, alle passeggiate istruttive o agli utili divertimenti, senza avulsione dalla continuità della vita familiare, poichè tutti questi elementi resi suscettibili di produrre e di impartire cognizioni utili, tenderanno al fine educativo e si raccoglieranno sotto le vaste e protettive ali della scuola. Insegnanti e igienisti, padri di famiglia e amatori della scuola, nel raccoglimento solenne dell'Università popolare milanese, dove si svolse il convegno, pur tra incertezze e divergenze di vedute e di metodi, hanno sentito intorno aleggiare il nuovo spirito, che va ogni giorno più penetrando nella coscienza del pubblico e nelle aule scolastiche. Spetta ormai al legislatore di raccoglierlo nei pubblici ordinamenti, e di fissarlo stabilmente come la disciplina severa e rispettata della nuova scuola italiana.

Arrigo Solmi.

Pubblicazioni carducciane

Ho letto in questi giorni, in un libro assai notevole sul Fogazzaro, che già intorno a lui si va facendo il silenzio; e può parere, anzi forse è un'esagerazione, smentita dal fatto medesimo del libro in cui è espressa. Ma per il Carducci non sarebbe possibile che venisse in mente a nessuno niente di simile. Due grandi poeti gli succedettero nello scettro della poesia italiana, dei quali, e specialmente di quello che così presto ci ha lasciati, alcuno profetizzava che lo avrebbero fatto dimenticare, e non ne fu nulla. Già, perché un poeta dovrebbe farne dimenticare un altro, se il nome stesso che hanno in comune significa che non hanno nulla di comune? Gli scritti, dunque, intorno al Carducci, spesseggiano, e non solo in Italia; ma, fenomeno singolare, gli italiani, che di solito si credono troppo geniali per mettersi a compilare vocabolarii — infatti non hanno ancora un solo vocabolario interamente buono e adeguato della loro propria lingua, non uno solo di nessuno dei loro massimi scrittori — per amore del Carducci pare che si rassegnino anche a quest'umile fatica (si deve dire così per far buona figura) e già parecchi sono fin d'ora i vocabolarii carducciani venuti in luce.

Questi saggi lessicali — ad uno dei quali, l'ultimo, ritorneremo fra poco — sono dunque una delle tante prove, una delle buone, che la gloria del Carducci poeta e scrittore è tuttora nel suo periodo d'ascesa. Altri sono e saranno, meglio di lui, i poeti di sentimenti o anche solo di sensi dell'anima nostra che abbiamo in comune con gli altri popoli; egli è il nostro poeta in quanto siamo italiani, e nessuno in tutta la nostra letteratura, all'infuori di Dante (*toujours lui! lui partout!*), lo è quanto lui, con tanta continuità, varietà e larghezza. Invece il Carducci critico non suscita più entusiasmi così accesi e così diffusi come una volta. Apparisce sempre meglio (e questo giudizio contro il quale alcuno rilutta è da noi pronunciato « con le ginocchia de la mente inchine ») che egli fu sopratutto un erudito genialissimo quanto può essere un grande poeta che sia pure un grande erudito; ma non un profondo intelletto di pensatore originale, come sono i grandi critici.

Qualche prova di ciò che stiamo affermando risulta pure da uno studio che l'illustre *italianisant* francese A. Jeanroy (al quale dobbiamo già il bel volume complessivo sul nostro poeta) ha voluto tentare circa le fonti di alcune importanti idee critiche carducciane (1). La ricerca, che è condotta con grandissima circospezione e moderazione e con un alto senso di rispetto per l'opera anche di critico del nostro poeta, conclude che il Carducci è nella più stretta dipendenza da critici e scrittori francesi. Più d'uno di noi lo sentiva e anche lo aveva accennato genericamente, senza aver fatto speciali e minute indagini. I tre principii, romano o nazionale, germanico o cavalleresco, ed ecclesiastico, che formano l'ossatura del sistema storico-critico del Carducci nei tre primi discorsi *Dello svolgimento* ecc., provengono dal Guizot (lasciamo stare le ispirazioni che il Guizot ebbe dal romanticismo germanico), e, almeno in parte, a quanto pare, attraverso la trafila dell'Emiliani-Giudici. L'indirizzo generale, che è pur quello del Giudici, risale al Villemain; ma l'influenza di questo si decuplicava per merito dell'*Histoire des Révolutions d'Italie* del Quinet, il quale fu veramente pel Carducci, anche assai più che non si crederebbe, e apparirà più ancora in seguito (secondo notizie che ho di altri studi in corso) uno dei prediletti e più fedelmente seguiti maestri spirituali.

La curiosissima e importante analisi che il Jeanroy fa poi del quarto Discorso (il quale è, in buona parte, un centone, di pezzi della Prefazione alle poesie di Lorenzo de' Medici, di pezzi dell'Introduzione al Poliziano), documenta inoltre che il Carducci si tiene al Tiraboschi, benché non lo rammenti, con inaspettata docilità; se non in quanto lo modifichi valendosi delle modificazioni che vi aveva già introdotto J. P. Charpentier, nel suo libro, bene studiato ed elegantemente scritto, *Histoire de la Renaissance des Lettres en Europe au XV^e siècle*. E taccio di altro. Certo v'è motivo a interessanti meditazioni. E può ben essere che il Jeanroy abbia ragione nell'osservare che il Carducci, attingendo, come fece, i fatti ai vecchi critici italiani e le idee agli storici e critici francesi, pencolò come sospeso fra due metodi, e che, trascinato dal « metodo astratto e filosofico dei Quinet e dei Michelet...., egli, l'irreconciliabile nemico del romanticismo in arte e in poesia, rimase nella critica (almeno nei Discorsi) un romantico incosciente »; ma come non crediamo che quel cosiddetto metodo astratto e filosofico abbia soltanto colpe e punti meriti (o soltanto meriti l'altro), così siamo persuasi che delle incertezze critiche carducciane la colpa non sia soltanto né principalmente del metodo. Egli aveva voluto mettersi indosso un vestito che non era stato tagliato appositamente per lui.

Passiamo al poeta, che è sempre più vivo e passiamo cioè, benché sembrino cose contraddittorie, ai vocabolarii. Introdotto com'è, nelle scuole, diffuso anche tra persone che non hanno una coltura di prim'ordine, il Carducci, poeta così dotto e difficile, ha bisogno di tali sussidii; che, del resto, sono sempre i benvenuti anche per chi saprebbe intendere o cercar la via di intendere con le proprie forze. È una fortuna che di nessuno dei vocabolarii o vocabolarietti carducciani già comparsi si possa dire, come di opere affini, che sono sciatti abborracciamenti industriali di letteratoidi. C'è della cura, c'è della buona volontà, c'è in alcuno larga preparazione e sincera dottrina. Pure non è illecito desiderare e aspettare anche il meglio. Io ho da parlare solo dell'operetta dei signori Liguori e Pelli, pubblicata dalla benemerita casa Barbèra (1); ed essa ha, come mostra da sé il titolo, un suo speciale carattere e confini più ampii dei lavori consimili, dei quali diede già notizia il *Marzocco*; ha, cioè, uno scopo e un'utilità sua propria; ma, riconoscendogliela e tenendone conto a' suoi autori, e raccomandando per ciò questa operetta, credo che sarà facile renderla migliore — tempero l'osservazione con l'augurio — in una prossima nuova edizione.

E per contribuirvi almeno un poco, dirò che deve diventare più precisa sotto varii rispetti. Quelle che seguono, sono osservazioni alquanto pedantesche, ma non riusciranno affatto inutili. In lavori come questi acquistano una loro importanza anche le minuzie. Vedo che un certo numero di vocaboli sdruccioli hanno l'accento e altri no: saranno sviste o errori tipografici, ma dispiace che sieno tra le sviste *dirute* e *peltasti*. Perché *aldúda* con l'accento sull'*a*, ma invece *aúlico*? Sta bene *Adriaco* (« sì bella a specchio dell'adriaco mare »): forse domanderei troppo domandando che qui fosse avvertita esplicitamente la singolarità di un vocabolo di quattro sillabe che conta nel verso per tre.

Minuzie d'altro genere. In un dizionario di uno scrittore come il Carducci danno fastidio più che altrove le espressioni fiacche, improprie, trascurate. Per esempio si legge sotto *bianca ragazza* che « l'eroica damigella di Sombreuil, secondando il capriccio degli autori delle stragi del '92, bevve una tazza di sangue umano » ecc. *Secondando il capriccio!* La tragica fanciulla diventa in queste parole quasi comica.

Paulo maiora canamus. Il vocabolario di un particolare autore è di natura sua la ricerca e l'elenco delle sfumature di significato, che gli sono proprie: vi si richiede dunque molta precisione, molta determinatezza, molta finezza. Qui non di rado incontriamo dichiarazioni o non abbastanza esatte o troppo generiche anche per un dizionario generale. Per esempio: *adugge* « dal verbo *aduggiare*, che vale rattristare, avvilire » (avverto tra parentesi che *adugge*, aduggia, del sonetto *A F. T.* degli *Juvenilia*, sarà poi non da *aduggiare*, ma da *aduggire*; come lo *strepiano*, che è detto altrove forma di *strepere*, sarà invece da uno *strepire*). Inoltre: *alfana* « cavalcatura »; *aliguste* (che per molti italiani sarebbero delle *aragoste*) « specie di gamberi di mare »; *alivolo* « velocissimo » (nelle *Giunte e correzioni*); *ambagi* « lungo giro di parole » (qui manca il rimando, ma credo si tratti dell'« irto spettral vinattier di Stradella » che « mesce in Montecitorio celie allobroghe e ambagi »); *icore* « sangue »; *spazzo* « suolo ». Dunque « Qui raduniam consiglio, qui ne l'orribile spazzo » si tradurrà « ne l'orribile suolo »?

Ed è vocabolo dantesco, anche. Ma come dei vocaboli greci e latini non è detto che sieno greci e latini (*ampelo* « è anche sinonimo di vite »: così si legge e basta), e tanto meno è mai riferita la forma originaria, in ispecie greca, che spiegherebbe certi derivati; così dei vocaboli danteschi nulla si dice di quel tanto che è necessario a capirli per il loro verso, a gustarli come devono esser gustati. Per esempio, *s'abbica* (e qui c'è anche una doppia dichiarazione, che induce a consigliare ai due autori di decidersi); *aduggiare* (che abbiamo già ricordato), nella *Ninna Nanna di Carlo V*, dove tutta intiera è dantesca la frase. In questa medesima poesia le fate salutano, senza molti riguardi, il futuro imperatore « Salve, o fanciul da la faccia cagnazza ». Anche *cagnazzo* è di Dante, e i commentatori non sono d'accordo sul senso da dargli, ma si vede che il Carducci aveva preso la sua brava risoluzione. Quale? Dovrebbero dircelo i nostri due autori, che si sono dimenticato questo vocabolo. Ricordano invece *lurchi* e spiegano « ghiotti e beoni »; ma neppur qui lasciano capire che il vocabolo è di Dante, solo di Dante, che il suo significato non è interamente certo, e che, in fin de' conti, non si potrebbe nemmeno giurare che il Carducci nella *Canzone di Legnano* lo abbia proprio inteso in quel modo, benché quella sia, per così dire, la nostra interpretazione canonica, nazionale e antitedesca.

Mi accorgo anch'io che vado per le lunghe, ma come si fa a parlare di vocabolarii senza parlare di vocaboli? E poi confesso (mi stupisco d'avere il coraggio di confessarlo) che i vocabolarii mi divertono. Ma non voglio aver l'aria di canzonare i miei lettori e smetterò. Nondimeno.... Andiamo, ancora due parole sole sui vocaboli storici, ed ho finito. Anche questi sono press' a poco nelle medesime condizioni. Di certe notizie che mi danno i signori Liguori e Pelli sarei loro più riconoscente se potessi considerarle come perfettamente sicure, ma mi restano dei dubbii: per esempio, se *Valmichi* sia « il più antico fra i poeti epici indiani » (per lo meno, il suo poema non è il più antico fra i poemi epici indiani); se *Aristotele*, senza têma di competitori, sia « il più grande filosofo » dell'antichità, o *Guido* Cavalcanti, senza possibilità di discussioni, sia stato « filosofo e poeta » (oh poeta, sì, senza dubbio); oppure saltando di palo in frasca, se veramente il corno di *Orlando* fosse « magico », o se il *Romancero castellano* debba comprendere « le romanze portoghesi ».

Più sicuro sono nella mia qualità di compatriota, che l'articoletto su *Balilla* non è felicissimo; ma o per difetto di notizie necessarie o per abbondanza di.... non necessarie, non felici mi sembrano anche altri, come *Iperborei*, *Irnerio*, *Messia*, *Parlascio*, *semitico nume*, *etrusco pontefice*. Che « i sacerdoti etruschi erano reputati sapientissimi » è vero: ma allora quella misteriosa « biada » che, producendo un così terribile garbuglio storico, Dante sparge « nel solco dei secoli, aperti con la spada » ecc. ecc. quella biada sarebbe la pazienza? Ora sì che non si capisce più nulla davvero. Ma in essa noi dobbiamo riconoscere invece quel « principio nazionale, italico-romano », che fu caro al Carducci come un figliuolo, benché (ne abbiamo parlato sopra) non fosse che un figliuolo adottivo.

Tirerò via per *campiello*, « nome che a Venezia significa piazzetta »; benché, fra i mille mirabili e indimenticabili di Venezia, ve ne è forse uno più caro, più fragrante di grazia, di femminilità e di vita che il dimenticato *Campiello* del Goldoni? Ma non posso tirar via per *Messerino*. Sarebbe « nome patrizio e convenzionale ». Niente di più. E convenzionale Messerino?

> Quando Dio messer Messerin fece,
> ben si credette far gran maraviglia

Combinò in lui varie nature, d'uccello, di bestia e d'uomo, e forse per questa strana mescolanza, e perché dell'uno e dell'altro si poteva dire che « è diritta bestia nel savere », parve al Carducci che il suo Messerino equivalesse a quello originario insuperabile di Rustico di Filippo. Ma la mescolanza delle nature aveva certo anche per lui il disopra:

> Quando Dio il fece poco avea che fare,
> ma volle dimostrar lo suo podere
> Sì strana cosa fare ebbe in talento

Questi versi sono il necessario commento a quelli del Carducci; ma d'altra parte, poi, non meritava d'essere così dimenticato Rustico di Filippo che, se tra i poeti d'amore prima di Dante non è inferiore a molti, non è forse inferiore a nessuno dei poeti burleschi di prima o di dopo; se è vero che nessuno abbia creato un tipo come Messerino o come (peccato che non sia conosciuta secondo i suoi meriti) la moglie di quel dolce, molto dolce marito che si chiamò Aldobrandino.

E. G. Parodi.

(1) *Carducci et la Renaissance italienne. Étude sur les sources du quatrième discours « Dello svolgimento della letteratura nazionale »*. Nel *Bulletin italien*, XII, n. 4 e XIII, n. 1. Estratto di pagg. 27. — Il Jeanroy annunzia come pronta una ricerca affine del Maugain, ma, se è uscita, io non l'ho ancora veduta.

(1) E. Liguori e A. Pelli *Dizionario carducciano. Repertorio alfabetico critico e ragionato utile alla intelligenza di tutte le parole di Giosuè Carducci*. Firenze, G. Barbèra, 1913, 16°, pp. VIII-336.

I pistoiesi per Cino da Pistoia

L'amico di Dante e cantore della bella Selvaggia gode in questi tempi in Pistoia di una certa fortuna: tantoché si parla di onoranze di vario genere da tribuirsi a lui senza nemmeno attendere ricorrenze centenarie, troppo lontane se riferite alla morte (1337) e più che mai se alla nascita (1270?). Già la *Società Pistoiese di Storia Patria*, benemerita editrice di un *Bullettino Storico Pistoiese* assai utile e compilato in modo eccellente, aveva nel 1911 bandito un concorso per l'edizione critica delle rime; ora, negli ultimi giorni, è scoppiata una polemica per un monumento vero e proprio, di marmo o di bronzo, che alcuni vorrebbero opera di un determinato insigne artista, altri a gran voce esigono sia affidato alle sorti di un concorso nazionale.

Mi permetto di illustrare con brevità i termini della duplice iniziativa, perché l'interesse di questa supera la modesta cerchia di una città di provincia ed ha importanza italiana.

Gli studî critico-storici su la vita e le opere di Cino non sono né pochi né mediocri a cominciare dalle fondamentali ricerche di Luigi Chiappelli edite nel 1881, venendo alle *Nuove ricerche* dello stesso autore edite nel 1911. Ma il Chiappelli si è limitato alla biografia ed alle opere giuridiche, mentre le rime, studiate da altri, aspettano per sempre chi, mediante un rigoroso esame dei manoscritti e delle antiche stampe, accerti il loro numero e ce ne dia la più sicura lezione. La *Società di Storia Patria* col bando suddetto offerse un premio di 2000 lire, indivisibile, all'autore di una edizione critica pregevole in modo assoluto, cioè rispondente ai bisogni del caso, ai criteri cui è informata la critica storica e filologica moderna. Scadenza: 31 dicembre 1917; esame dei manoscritti (giudicati da una Commissione « composta di tre membri scelti fra eminenti cultori della nostra storia letteraria »), 1918; pubblicazione del lavoro eventualmente vincitore, 1919. La *Società* non aveva fretta e molto assennatamente perché il largo spazio di tempo non è di troppo a chi, con piena coscienza, affronti il grave tema. Mi consta che quattro o cinque studiosi si son posti all'opera: ognuno, io credo, con abnegazione rassegnata per l'esito finale. Il concorso era necessario, aveva cioè le caratteristiche di qualunque altro concorso? Non ne son persuaso. L'edizione critica di un antico poeta come Cino esige fatiche e spese, acume e sacrificio. Se i cinque concorrenti dovessero scrivere un saggio di letteratura, un libro di storia, un romanzo, poco male quando a uno solo riuscirà di giungere al traguardo. Gli altri quattro non avranno lavorato invano e il saggio, la storia, il romanzo loro conserverà quel tanto di arte e di personalità che essi vi avranno posta. Guardate i premi delle Accademie: anche un semplice, onorario, gratuito « incoraggiamento » incoraggia l'autore a far gemere i torchi. Ma è assurda e comica l'idea di cinque contemporanee edizioni critiche di Cino da Pistoia. La prescelta annulla automaticamente le altre. Non deve essere gran che piacevole lavorare sei anni con tale prospettiva e l'incertezza dell'esito non può infondere in chi lavora l'energia e la tranquillità così necessarie. Miglior partito seguire l'esempio della *Società Dantesca*; interpellare qualche studioso, di riconosciuta competenza, e affidar tutto a lui: ricerche, rischi, danaro, onore. Ma forse mancava l'uomo che sapesse o potesse o volesse occuparsene: e, per tale motivo, la *Società* ha dovuto ricorrere all'espediente del concorso che mi auguro sia efficace; tanto efficace almeno quanto, contro l'intenzione dei proponenti, crudele.

Tutto il contrario accade per l'ideato monumento in marmo o in bronzo. La bellissima opera di Cellin di Nese, che adorna la chiesa maggiore della città, quel sobrio ed espressivo monumento sepolcrale, non basta a quanto pare. Si vuole la statua, all'aperto e allora il Consiglio di Amministrazione della locale Cassa di Risparmio si accorda con un artista di gran fama desideroso di sdebitarsi in qualche modo dell'affetto dimostratogli da Pistoia, anni addietro, con la nomina a cittadino onorario. L'artista offrirà l'opera propria; la Cassa di Risparmio provvederà alle ingenti spese. Ma in Pistoia vivono scultori, architetti, pittori, decoratori, anzi alcuni non vi abitano più, ma pur da lontano se ne ricordano e l'amano. Questa volta si sono uniti (fatto piuttosto insolito) lagnandosi, in una vivace protesta, della mala abitudine invalsa negli enti pubblici della città di servirsi sempre o quasi sempre di artisti non pistoiesi senza la convalida dei concorsi e chiedendo per l'ideato monumento a Cino il concorso nazionale.

Lascio da parte le questioni minori di interesse municipale e gli attacchi alle persone, per aderire assai volentieri all'idea del concorso. Le egregie persone che reggono il forte istituto di credito dal quale soprattutto Pistoia attende i maggiori benefici finanziari hanno fatto questo ragionamento: Noi dovremo contribuire con mezzo milione e più al nuovo Ospedale, con 150 mila lire e più alla linea tramviaria, perciò intendiamo limitare le spese voluttuarie. Un monumento, a questi lumi di luna, è una voluttà. Si offre la fortunata circostanza di un grande artista che regala un'opera indubbiamente bella. Saremmo sciocchi e ingrati a non accettarla senz altro.

Credo lecito contraddire. Vi è una delicatezza per le città e gli enti pubblici, come per i privati, e per parte di una Cassa di Risparmio ricchissima non sarebbe degno spettacolo farsi battere in tema di generosità da un artista. Una grande statua non si dona come un servizio di porcellana e, ad ogni modo, non si accetta, senza adeguato ricambio. Dunque il compenso, più o meno larvato, non mancherà, cospicuo al pari del lavoro di cui è premio: il presupposto della necessaria economia fallisce. Ma si tratta di un artista insigne! Tanto meglio se si tratta proprio di una persona così alta che non può essere raggiunta dalla sfiducia di alcuno. Non discuto nemmeno l'ipotesi, abbastanza logica di una eventuale inferiorità dell'uomo rispetto alla sua fama: il pubblico ha, sì, l'abitudine di richiedere il *bis* dei capolavori, ma la storia ammonisce che il secondo capolavoro è rarissimo, il cantante si trova subito infreddato. Mi pongo invece il quesito se a una città di

provincia come Pistoia, piccola eppur fervida di opere e di intendimenti, convenga avere il monumento del suo poeta *brevi manu*, in qualità di regalo o mezzo regalo, o non piuttosto in virtù di un concorso di gran stile, come se ne sono avuti di recente ad Arezzo per il Petrarca, a Firenze per il Foscolo, ecc. La soluzione non può essere dubbia. Una volta un moralista definí in che consistesse il buon mercato: avere a poco prezzo una cosa di cui non si ha bisogno anziché, a più prezzo, una cosa che ci è necessaria. Pistoia concluderebbe un buon mercato: con una statua che l'artista fa per debito di gratitudine e la città accetta per debito di riconoscenza. Ora, poiché all' infuori del monumento a Cino, non se ne conoscono altri di giustificata utilità cittadina e notorietà italiana, non par conveniente esaurire un argomento di cosí notevole interesse in uno scambio di cortesie, a base delle quali si trova la cortesia-principe: non permettersi di giudicare il valore del monumento medesimo.

Nel Consiglio di Amministrazione della Cassa di Risparmio si trovano parecchi valentuomini ai quali non può sfuggire il vantaggio che verrebbe alla loro città da un concorso cui si rivolga l'appassionato fervore di tutti gli artisti della nazione. Non ci sono i mezzi che per opere più urgenti come il nuovo Ospedale e la linea tramviaria? Giusto: non nuocerà l'attesa di qualche anno. Basta che accettino il principio, dimostrandosi superiori a qualunque attacco, attenti solo alla tutela dell'arte e delle savie tradizioni cittadine.

Giovanni Rabizzani.

Il Liceo moderno scuola di sveltezza

L'inconveniente che avemmo già occasione di lamentare su queste colonne, parlando, or non è molto, del Liceo moderno, è tolto. Dopo due anni da che è cominciato l'esperimento ecco che finalmente, all'inizio del terzo, sono apparsi i programmi che abbracciano tutto il corso, e coi programmi si accompagnano le relative istruzioni. Sicché soltanto ora siamo in grado di vedere una cosa che era necessario sapere due anni fa: dove avrebbe condotto il nuovo istituto. Ora vediamo che esso conduce assai lontano. In sostanza «non ha (dicono le Istruzioni generali) fine diverso da quello del ginnasio-liceo classico: formare l'uomo civile, imprimergli un carattere morale, fortificare ed affinare la sua attività fisica e spirituale per i grandi interessi nazionali e umani»; e come scuola informativa ha in proprio questo carattere: «preparare alla vita odierna col far conoscere del passato ciò che è ancora e sarà sempre vitale, invece di ciò che è semplice curiosità storica; e dello stesso presente ciò che interessa direttamente o indirettamente l'Italia nostra, prima di ciò che importa quasi solo ad altre nazioni».

Non teniamo conto del torto che si fa gratuitamente al Liceo classico di non preparare alla vita odierna, ma di essere utile soltanto a quegli spiriti della più remota antichità che per un loro *avatar* si trovano a vivere nella società contemporanea, e riconosciamo che nella sua ambizione il fine è ragionevole. Osserviamo piuttosto i mezzi scelti per ottenere il buon risultato. Come si sa, è abolito l'insegnamento del greco e vi è sostituito quello di una lingua moderna (tedesco o inglese), e vi è rafforzato con un altro anno quello del francese che già esiste per due anni nel vecchio istituto. In quanto alle scienze l'innovazione consiste specialmente nel carattere, diciamo così, più sperimentale che esse vengono ad assumere, poiché è fatto l'obbligo agli alunni di esercitazioni pratiche tanto di fisica e di chimica quanto di storia naturale. «Lo studio delle scienze (assicurano le Istruzioni) insegnate col *metodo attivo* agevola lo sviluppo del giudizio e insieme prepara a comprendere l'ordine civile e morale. Il giovane che osserva e sperimenta molto da sé, impara innanzi all'esperimento non riuscito, quanto sia difficile applicare giustamente e felicemente anche le teorie più vere: innanzi all'esperimento riuscito solamente dopo lunghi tentativi, si persuade che una teoria deve essere respinta quando sia stata trovata falsa dopo prove e riprove». Tutto ciò pare che il liceo classico sensatamente non dimostri, perché là tutti gli esperimenti si dànno come riusciti. Ed è questa la ragione per cui non si fa parola di ciò che col *metodo attivo* s'apprenda dinanzi ad un esperimento che riesca subito. Evidentemente il giovane in questo caso non impara nulla.

Ma non è nostro intendimento parlare dell'insegnamento scientifico, che potrebbe tentare la critica di qualche competente. Noi non possiamo che restringere la nostra analisi nel solo campo letterario, che offre vasta materia di considerazioni.

Noi abbiamo lamentato che gli alunni delle nostre scuole leggano poco, e abbiamo fatto di ciò un qualche carico ai programmi del vecchio istituto classico, che si perdono troppo nell'esposizione teorica: la così detta retorica, nel ginnasio superiore, e un'arida enumerazione di giudizi, di nomi e di date, nel liceo, riferentesi alla storia della nostra letteratura. Questo inconveniente è tolto: ma pur troppo si è incorsi nel difetto opposto. Chiedevamo acqua, ed è venuta una tempesta. A scorrere i nuovi programmi si ha l'idea di leggere il catalogo di un gabinetto di lettura. E in un gabinetto di lettura è trasformata tutta la scuola. Si guardi il solo programma d'italiano della quinta classe del ginnasio: «Lettura in iscuola di saggi dei vari generi letterari di prosa e di poesia, sobriamente accompagnata da osservazioni linguistiche, stilistiche, metriche e da nozioni estetiche e storiche intorno alle varie forme letterarie».

È una disposizione eccellente, ma che, fatta come si deve, prende un considerevole tempo del corso. Ad ogni modo è possibile accoppiare alla lettura di questi saggi quella di qualche opera intiera. Con essa il tempo assegnato all'italiano ci parrebbe completamente esaurito, e bene impiegato. Ed ecco che i programmi prescrivono la lettura di tre opere: «Lettura parte in classe, parte a casa della *Eneide* nella versione del Caro, dell'*Orlando furioso* e dei *Promessi sposi*». E bastasse questo. C'è dell'altro: «Esposizione di libri (si dice *libri*, non di *un libro*) letti a casa, come nel primo corso (si preferiranno la *Gerusalemme liberata* del Tasso, qualche tragedia greca nella versione del Bellotti, buone traduzioni di adatti capolavori stranieri, come l'*Ermanno e Dorotea* del Goethe, i drammi dello Schiller, dello Shakespeare ecc., nonché memorie autobiografiche, vite di uomini illustri, libri di storie)». E chi ne ha più ne metta.

Che cosa avverrà? La lettura di un libro che si adotti come testo scolastico deve esser fatta in modo che lasci un'impronta definitiva: va meditata e commentata in modo che resti nell'animo dello scolaro un'idea non solo della forza che ha in un grande scrittore la concezione di un disegno, ma la sua eccellenza nei mezzi dell'espressione. Vi sono ad ogni momento frasi, immagini che rivelano tutto un lavorío di pensiero e nascondono una profonda originalità di osservazione. Ed è questo procedimento che bisogna rivelare, è su di esso che bisogna insistere finché esso si adegui alla mentalità dei giovani che sono per le prime volte messi a contatto con le grandi creazioni del genio. Per far tutto questo lavoro sono assegnate quattro ore di insegnamento settimanale, e i programmi ci dànno l'illusione che i *Promessi sposi* o l'*Amleto* saranno acquistati alla coltura individuale. Vorremmo essere da uno spiraglio dell'uscio di una quinta ginnasiale moderna, per udire l'esposizione dell'*Ermanno e Dorotea*, poiché ci immaginiamo già quello che sarà l'esposizione del romanzo del Manzoni e di una tragedia dello Shakespeare: il racconto di un fatterello di cronaca, cercato probabilmente in un qualsiasi riassunto stampato.

Ma avessero gli alunni da leggere soltanto libri italiani! Prendiamo uno studente della prima classe di Liceo, che frequenti il corso di tedesco. Ecco quello che questo disgraziato deve leggere durante l'anno scolastico tra casa e scuola. In italiano: i più notevoli canti dell'*Inferno*; rime di Dante e del Petrarca qualche novella del Boccaccio, saggi del *Furioso*, delle *Satire* dell'Ariosto e del Machiavelli, scelte prose e poesie di altri autori dalle origini alla metà del Cinquecento, specialmente toscani; qualche libro di prosa dei secoli XIV e XVI, di opere italiane moderne di storia politica, letteraria, artistica, di opere classiche greche in buone traduzioni (Erodoto, Senofonte, i lirici). In latino: interi libri delle *Storie* di Livio, dell'*Eneide* di Virgilio, e qualche orazione di Cicerone; saggi delle *Georgiche*, della Bibbia volgata (libri di Ezechiel e di Geremia, del Vangelo di Matteo e dell'Apocalisse), delle epistole di Dante ad Arrigo VII e all'amico fiorentino, di qualche lettera del Petrarca ed in ispecie di quella *ad posteros*. In francese: letture scelte e graduate di poeti e prosatori (una tragedia del Corneille o del Racine, una commedia del Molière, saggi dei *Caractères* del Labruyère, saggi di prosa del Voltaire e del Rousseau: saggi di prose e poesie del secolo XIX). In tedesco: letture graduate con traduzione di pagine scelte dei migliori autori del secolo XVIII e XIX: Lessing, Goethe (prose e poesie), Schiller (tragedie e liriche), Heine e altri con brevissime nozioni degli autori stessi e delle loro opere. E come se ciò non bastasse, anche per la storia è necessario fare delle letture di brani storici relativi al passo studiato.

Basta enunciare questo programma per capire subito che uno studente che durante l'anno scolastico debba oltre alle suddette discipline attendere anche allo studio delle scienze fisiche e matematiche leggerà quello che potrà e come potrà, e che alla fine dell'anno se vorrà fare un esame di coscienza, troverà che questa sua larga coltura sarà soltanto della polvere che egli getterà negli occhi di quella società moderna a cui lo prepara teoricamente il Liceo moderno. Il difetto italiano ci riprende inevitabilmente: quello di astrarre dalla realtà e di essere sempre dei dottrinari.

Se veramente quel *metodo attivo* che sarà inaugurato per lo studio delle scienze dovrà portare i frutti che il legislatore si ripromette, il primo dovrà essere sicuramente questo: mostrare con l'esperienza una verità che gli studenti trovano espressa già nel loro più grande poeta: che non apporta vital nutrimento se non il cibo che è ben digesto. E questa digestione non si fa e non si può fare con l'imporre un ingerimento di quella sorta che si è visto nel non capace stomaco di un alunno.

Se non che evidentemente il legislatore ha la sua giustificazione nell'aver disegnato come conseguibile il risultato di quelle svariate cognizioni che egli impone coi suoi programmi. Egli parte da una concezione perfettamente sua dei bisogni dell'età moderna che è rivelata chiaramente da ciò che egli dice a proposito dell'esercizio dello scrivere in italiano. «In iscuola (dice egli) gli esercizi di composizione devono essere rari e brevi, avendo soltanto il doppio scopo di abituare gli alunni a esporre anche in iscritto chiaramente, ma pure alla svelta, ciò che essi hanno da dire sugli argomenti proposti, come richiedono i bisogni dell'età moderna».

Or tutto ciò non è vero. Pur troppo la deviazione del carattere dell'età moderna, è quello di fare tutto alla svelta, a scapito della profondità che richiede invece del tempo. E una scuola di coltura e che non abbia fini pratici è pessima quando incoraggia questa deviazione invece che opporlesi con tutte le forze che consigliano le alte finalità del pensiero e una profonda visione dell'avvenire. I popoli che si sono affermati nel mondo non sono quelli che han sfiorato ogni problema, ma quelli che li hanno a lungo meditati. Il luogo dove è offerta la pratica della meditazione che i futuri cittadini applicheranno poi ai vari rami in cui si scinde tutta l'attività civile, che forma la vita di quella grande comunità di cui essi sono parte, la nazione, è precisamente la scuola. Qui essi, invece, da giovani imparano a far presto, e nella vita applicheranno lo stesso metodo per arrivar più presto ancora. Dove? Non sappiamo; ma probabilmente verso il fallimento di tutte le loro vaste ambizioni.

Ma non vogliamo sconfinare. Contentiamoci di notare il carattere fondamentale che hanno i recenti programmi: quello di offrire un contrasto fra la realtà e la teoria.

Si consideri quel che avviene a proposito delle lingue moderne.

Noi sappiamo che i nostri insegnanti di lingue moderne sono degli italiani che ordinariamente non si sono mai mossi dalla patria: valenti nel conoscere la teoria della lingua, valenti nell'interpretare esattamente gli scrittori; ma è raro il caso che essi sappiano correntemente parlare, adoperando quella giusta inflessione che non si acquista se non vivendo in mezzo a gente che una particolar lingua abbia familiare. I paesi più civili, la Francia, la Germania, l'Austria, hanno nel bilancio della pubblica istruzione stanziate delle borse di studio da assegnarsi ai loro professori di lingue straniere, perché si rechino all'estero, a farvi pratica di retta pronunzia, e di «idiomatismi» che faccia da loro sparire l'abitudine di vestire l'altrui espressione con atteggiamenti del proprio idioma. In Italia non c'è nulla di tutto questo. E i programmi si propongono lo scopo di esercitare i giovani a esprimersi in iscuola nella lingua nuova che così imparano, e impongono al professore di servirsi di essa nelle sue lezioni. Come riesciranno a parlare è un mistero la cui rivelazione è balenata soltanto agli occhi degli ideatori dei nuovi programmi, ma che è certamente oscura alla logica degli uomini che sono un po' antiquati come noi.

Dobbiamo dunque stare a vedere ciò che avverrà alla fine dell'esperimento? Certo non c'è altro da fare. Ma in nome di quella meditazione che pure ha favorito (e non quanto doveva) la più ragionevole lentezza della scuola classica, noi vogliamo protestare contro questa modernità, se essa vuol dire soltanto «fare alla lesta». Abbiamo sotto gli occhi i programmi delle scuole francesi di cui noi abbiamo imitato in qualche parte l'esempio, abbiamo sotto gli occhi i programmi delle scuole reali di tipo tedesco e vediamo come là si vada molto più a rilento che da noi.

Nella sezione dei ginnasi francesi «Latin-langues vivantes», si raccomanda, è vero la lettura domestica, ma ciò che è prescritto dai programmi per lo studio normale è, con l'apprendimento della grammatica, la lettura di un'Antologia o quella di *una* delle opere di cui si dà un modesto elenco. Così per l'italiano, nella classe di «seconda», il professore può scegliere, fra qualche dramma del Metastasio, l'*Osservatore* del Gozzi, qualche commedia del Goldoni, la *Vita* dell'Alfieri o i *Promessi sposi* del Manzoni.

In Austria, come risulta da un'inchiesta che vi ha fatto il prof. Bernecque, la lettura è parimente assai limitata. Egli che si occupava specialmente del francese, ha trovato sempre che non vi si legge più di un'opera sola: in una «settima» classe di scuola czeca, per esempio, in tutto l'anno scolastico si era soltanto letto *Le verre d'eau* dello Scribe; in un'altra «settima» tedesca era bastato al corso il *Bourgeois gentilhomme* del Molière. Evidentemente coloro che si sono contenuti in così modesti limiti non hanno voluto perdere di vista la realtà.

Coi nostri programmi noi battiamo invece il *record* della piacevole lestezza; ed abbiamo così scritto una bella pagina del nostro moderno *Primato*.

Ignotus.

Propaganda elettorale femminile

Per la prima volta in Italia, durante il periodo delle elezioni politiche, le donne hanno preso parte attiva alla lotta. Non dappertutto, s'intende, né tutte: la grande massa vi è rimasta estranea o al più l'ha osservata da spettatrice disinteressata. Ma non importa. Per quanto esiguo (e non è) il numero di quelle che si sono agitate a favore di questo o di quel candidato, il fatto è abbastanza notevole e segna nella storia del femminismo un primo passo troppo importante perché, a elezioni finite e a polemiche chiuse, non valga la pena di discorrerne ed esaminare il novissimo atteggiamento. Dico novissimo perché, sebbene non sia da ora che esiste a Roma un Comitato per il suffragio femminile, nel quale si discute il modo migliore di raggiungere la finalità per cui è stato costituito, e che, se non erro, conta già gruppi aderenti in varie città, è da ora, anzi dall'ultima ora che le donne che aspirano al suffragio, tralasciando di lavorare teoricamente per l'idea, si son date a lavorare praticamente per la riuscita di candidati che quell'idea promettevano di sostenere e di appoggiare. È cronaca di oggi quella che registra, a Milano, il ripetuto arresto di una signora — vogliamo chiamarla suffragetta? — rea di aver distribuito in piena Galleria manifesti eccitanti gli elettori a votare per i candidati favorevoli al suffragio femminile. La causa, come si vede, conta già i suoi martiri: entra dunque di diritto nella storia.

Non è qui il caso di riaprire la vecchia discussione che divide in due campi ben distinti le donne che prendono parte attiva al movimento femminista, e cioè se veramente sia necessario l'esercizio del voto perché la donna riesca a ottenere quelle riforme che invoca da troppo lungo tempo invano, o se queste riforme meglio si ottengano interessando a occuparsene personalità influenti le quali possano premere con la loro autorità sul Parlamento. Certo, chi ha visto recentemente anche qui nelle campagne della nostra Toscana, pure così evoluta e civile, come le grandi masse si lasciavano trascinare inconsciamente, indifferentemente al voto dai partiti più forti, più disciplinati e più... ricchi, non ha potuto a meno di rimanere scosso e turbato nelle sue convinzioni di femminista e magari di suffragista. Perché, non ha potuto a meno di dirsi che se tanta poca educazione sociale è ancora negli uomini, i quali pure più della donna sono, per le contingenze della vita quotidiana, a contatto con le grandi correnti della vita nazionale, meno ancora ne mostrerebbe la donna, fin qui imprigionata nel chiuso cerchio della vita familiare. E si è domandato se forse non sarebbe più opportuno, prima di metterle in mano un'arma tanto formidabile di cui altri si servirebbero per i propri interessi, di educarla alla conoscenza precisa dei suoi diritti e dei suoi doveri, cercando al tempo stesso di ottenere le invocate riforme per altra via, con altri mezzi che non direttamente col voto. Ciò che del resto già si sta tentando. A Roma infatti si è costituita recentemente una *Lega per i diritti della donna*, alla quale hanno aderito molte personalità del mondo parlamentare e giuridico. Basti dire che ne è presidente onorario l'on. Luigi Luzzatti, effettivo l'on. Ferdinando Martini; e che fra gli aderenti si contano i nomi del prof. Cesare Vivante, dell'on. Boselli, ecc. Ma poi che esiste anche l'altro partito, quello di coloro che sostengono impossibile sperare nella vittoria finché non avremo in mano l'arma del voto, e che questo partito si fa strada e ha un preciso programma, vediamo un po' in qual modo e con quali intendimenti esso vada svolgendolo.

Ecco. Il Comitato romano *pro suffragio femminile* si dichiara apolitico; viceversa, eccita le proprie socie a far propaganda per i candidati favorevoli al suffragio. Viene cioè implicitamente a mettersi sotto la bandiera di quei tali candidati: bandiera che a Roma potrà essere rossa, a Milano nera, a Firenze o a Napoli di altro colore più o meno incerto. E a qualche vivace appunto rivolto in questi giorni al Comitato precisamente per questa sua tattica, esso, per bocca di una delle socie ha risposto che, se pure momentaneamente le donne si schierano per questo o per quel candidato, ciò non significa che ne approvino le idee in fatto di politica; bastando ad esse, per sostenerlo, ch'egli sia favorevole al suffragio.

Secondo dunque il Comitato romano, che lavora attivamente e che domani potrebbe trasformarsi in Comitato nazionale, la donna italiana dovrebbe sottomettere la propria fede politica, religiosa e nazionale al servizio della sua fede di femminista. Dovrebbe cioè essere a volta a volta, o parere, socialista, clericale, repubblicana, nazionalista a seconda del caso.

Ebbene, io non nego che la questione della conquista del voto non sia importante, anzi vitale, nego però ch'essa sia più importante di qualsiasi altra questione per la quale siano in giuoco i destini della nazione. Nego alla donna il diritto d'isolarsi e di disinteressarsi della vita della nazione per occuparsi unicamente della questione che più la tocca da vicino, senza curare di chiedersi se i mezzi con i quali otterrebbe la vittoria sarebbero o no in contrasto con le necessità imprescindibili di quella vita; nego che a un momento dato essa possa indifferentemente abdicare ogni sua fede per far trionfare un candidato che alla sua fede ripugna, solo perché le fa balenare la speranza di sostenere alla Camera i suoi diritti, una volta eletto. So bene che in politica si fa questo ed altro; e che mi si potrebbe rispondere che ai diritti e ai doveri della coscienza si penserà dopo, una volta ottenuto lo scopo, ma è bello, domando io, è prudente, è educativo per la grande massa femminile ancora ignara chiamarla per la prima volta a raccolta nel nome di una questione che pone in non cale ogni sentimento di italianità, ogni dovere di patriottismo? Ma come! Quelle medesime donne che ieri, con un gesto di così eroica semplicità hanno fatto dono alla patria dei figli, dei mariti, dei fratelli e hanno poi saputo sopportare con tanto dignitoso silenzio il loro dolore; oggi, perché alla Camera si levi una voce favorevole ai loro diritti, sacrosanti sí, ma non meno di quelli della patria, dovranno dare il loro appoggio e far propaganda per chi ha bestemmiato e bestemmia quel gesto e quel dono? E quelle altre, che pur ieri hanno gridato alta la necessità di togliere dalla scuola l'insegnamento religioso per la maggiore dignità e libertà di coscienza, oggi dovrebbero fare propaganda per un candidato clericale, supponiamo, che appoggerà, sí, la questione del voto, ma cercherà anche con ogni mezzo di rimettere in vigore quella legge contro la quale esse insorsero con tanto ardore? E quelle altre per contro di profonda fede religiosa dovrebbero far propaganda per chi è nemico della religione? Come non capire che se questo atteggiamento davvero si generalizzasse sarebbe destinato a mettere nelle anime femminili un profondo turbamento? Momentaneo, mi si risponderà. No: perché certe pregiudiziali, una volta ammesse, specialmente per la massa non ancora educata (vogliamo usare questa parola così stridente con quanto sta qui a significare?) alla elasticità della vita politica, certe pregiudiziali non si cancellano facilmente. E sono tanto più pericolose in quanto che non si riferiscono sempre a questioni riguardanti soltanto la coscienza individuale, ma la vita stessa della nazione la quale, a seconda che siano risolte in un senso o nell'altro può esserne gravemente danneggiata. Perciò la donna italiana — non parlo di quella evoluta che sa ben leggere dentro il proprio pensiero — se ha da essere chiamata per la prima volta a cooperare al trionfo di un diritto, ha da esserlo come donna italiana anzitutto, non come donna soltanto; deve cioè imparare che a ogni suo più geloso, più sacro diritto sovrasta il diritto della nazione cui appartiene. Deve imparare che non è bello servirsi della bandiera di un partito qualsiasi per quel tanto che riguarda i suoi particolari interessi, sconfessandolo nel resto, e questo anche per la sua educazione politica, che sarebbe desiderabile fosse quanto più elevata possibile, per recare nella lotta l'elemento nuovo di un valore morale che vi fa troppo spesso difetto. Il Comitato romano, veramente, afferma che per non mettere le socie in contraddizione con sé stesse sceglie via via per la propaganda quelle la cui fede politica s'accorda con la fede professata dal candidato in questione, ma siamo sempre lì: questa libera elezione può andare per donne già coscienti. Ma per le altre? E poi che non si vorrà certo credere né far credere che sarà soltanto per l'opera di propaganda di poche che si riuscirà a mandare al Parlamento una maggioranza di deputati favorevoli al suffragio, bensí per opera della grande massa che da quelle poche dovrà essere organizzata, si dovrà dunque organizzarla in nome unicamente del suffragio, trasformandola per il resto in strumento cieco dei vari partiti che se la contenderanno per i loro fini?

Mi pare che la questione meriti di essere studiata e non possa non preoccupare chi la consideri con occhio sereno.

Amelia Rosselli.

IL BILANCIO ARTISTICO DEL BLOCCO

Qualche anno fa, quando il blocco di recente formazione godeva tranquillamente le prime gioie della vittoria, mi trovavo a Villa Borghese con Romeo Gallenga. Proprio in quei giorni, e come primo atto autoritario della propria amministrazione il sindaco Nathan aveva ordinato il taglio di alcuni lecci secolari che a un certo punto restringevano la simmetria del viale e poiché il mio amico ed io protestavamo fra di noi contro la inutile barbarie, un impiegatucolo che soprintendeva ai lavori interruppe il nostro discorso e con la petulanza dei trionfatori ci disse:

— È finita oramai per *i signori*, fra qualche anno butteremo tutti gli alberi a terra e faremo sorgere qui un quartiere di case popolari!

Noi proseguimmo il nostro cammino senza rispondere, sebbene ci fosse stato assai facile dimostrare a quell'ottimo funzionario capitolino che, in sostanza, la scomparsa della Villa Borghese sarebbe riuscita più dannosa al popolo che «ai signori» i quali dopo tutto potevano mandare i loro figliuoli e andare loro stessi con molta facilità a respirare un po' d'aria libera fuori di Roma. Ma la frase era caratteristica, e meritava di non essere dimenticata.

Domenica scorsa poi, mentre più ardente si combatteva l'ultima battaglia dei ballottaggi, un amico mio, convinto astensionista da ogni votazione politica e amministrativa, mi fermò in mezzo alla strada per dirmi:

— Sai? Vado a votare contro Campanozzi. Oramai del *blocco* non ne possiamo più! E quello che mi ha deciso è stata proprio l'ostinazione di voler far passare il *tram* per via Condotti!

E in questi due aneddoti, che segnano il principio e la fine di una amministrazione comunale ascesa trionfalmente in Campidoglio e ignominiosamente caduta, è tutta la morale della favola. Ma intendiamoci. Io non credo che l'avvento al potere di un partito moderato e magari clericale, cambierà di molto le cose. Oramai una lunga esperienza mi ha convinto che un fato comune pesa sulle varie amministrazioni capitoline e che i varii uomini i quali si susseguono nell'assessorato delle Belle Arti sono nella impossibilità di far bene. Quando non debbono cozzare contro l'ostinazione anglosassone del sindaco Nathan, si trovano di fronte il pregiudizio democratico: tanto che se i popolani commettono molte sciocchezze in nome dei sacrosanti diritti del popolo, i moderati ne commettono altrettante per paura di essere tacciati da reazionari e da nemici della modernità. Se si dovesse rifare la storia artistica romana di questi ultimi trenta anni si vedrebbe che dal sindacato del principe Ruspoli a quello di don Prospero Colonna, dal regime sonnacchioso dell'on. Cruciani Alibrandi alla dittatura personale di Ernesto Nathan si son sempre commessi i medesimi errori. Solamente, mentre sotto le altre amministrazioni si commettevano a poco a poco, senza darvi troppo peso, col blocco delle forze popolari ogni sproposito s'innalzava alla dignità di principio, sí che nel compierlo ci si metteva una certa spavalderia che doveva sembrare una sfida a chiunque vi si opponesse.

In nome poi di chi, si lanciassero queste sfide, io non so bene; ma in ogni caso rivelavano la mentalità di chi le lanciava e trovavano la loro significazione materiale nella risposta del tagliatore d'alberi e nella ribellione dell'elettore negligente. Il torto principale del sindaco Nathan — del blocco preso separatamente è inutile parlare, perché i varii assessori non erano altro che strumenti nelle sue mani — sta tutto nella sua ostinata intransigenza. Quando egli aveva deciso la rimozione di una fontana o il taglio di una via, l'abbattimento di un edificio o la creazione di una linea di tram, bastava che qualcuno manifestasse un'opinione contraria intorno

all'opportunità di quei lavori, perché egli subito s'irrigidisse in una affermativa testarda, contro cui nessuna forza poteva riuscire vittoriosa. Per lui era una questione di principio e il principio degenerava facilmente in affronto personale. Sono note a questo proposito le vicende di quella infelice unione dei palazzi capitolini, che, fatta provvisoriamente durante le feste del cinquantenario, doveva, nel suo pensiero, rimanere definitiva. Ci volle una sentenza del Consiglio di Stato, ci volle un parere del Consiglio Superiore di Belle Arti, ci volle la minaccia del ministro della Pubblica Istruzione, per decidere il sindaco Nathan a demolire quelli edifici di cartapesta i quali - se tradotti in travertino - avrebbero snaturato intieramente il carattere della piazza michelangiolesca. E con tutto ciò, non si arrese ancora, perché quasi a sfidare e artisti e storici dell'arte, e ministri, egli bandí un concorso di diecimila lire, concorso per un'opera la quale si sa bene che non sarà mai eseguita! E questa tendenza era oramai cosí nota a tutti noi, che quando si voleva salvare qualcosa si cercava sempre di girare la posizione e di non prendere mai il sindaco di fronte, sicuri che in questo modo non si sarebbe ottenuto nulla.

A questo fenomeno di ostinatezza personale, bisogna aggiungere quello speciale settarismo che non ha mai fatto scomparire, nel sindaco di Roma, l'antico Gran Maestro della Massoneria, settarismo per il quale ogni chiesa abbattuta rappresentava un trionfo sul Vaticano. E questo settarismo era cosí radicato in lui, che dovendo un giorno o l'altro il municipio divenir proprietario della Chiesa di San Carlo ai Catinari — mirabile edificio a cui lavorarono Gian Battista Soria e il Rosati, che ebbe la cupola affrescata dal Domenichino e che contiene quadri di Pietro da Cortona e del Lanfranco, ordinò all'architetto del Comune di prepararagli un «progetto di trasformazione» per poter ridurre la chiesa in edificio civile!

E da ultimo bisogna anche registrare la mentalità degli elementi che compongono il «blocco». Questi elementi non sono, come si crede, veramente popolari, ma appartengono a quella classe media che non è già piú popolo ma che non è ancora borghesia. Classe di piccoli impiegati subalterni, di ragionieri, di ex operai, i quali nelle lunghe ore di attesa hanno potuto acuire tutti gli odii e tutte le gelosie contro i cosí detti «signori». Costoro, ignoranti di origine e di educazione, in ogni forma della bellezza passata hanno veduto l'immagine di una nobiltà che non potevano capire, e con quello speciale giacobinismo delle classi basse che raggiungono il potere, hanno creduto di distruggere la storia abbattendone i monumenti. Sono costoro che credendo di essere moderni hanno inventato la sciocchezza di «democratizzare» la via Condotti e la piazza di Spagna. Sono costoro che proposero seriamente di radere al suolo le mura di Roma per adoperarne il materiale nella costruzione delle case popolari. Sono costoro che deturparono la bella piazza di Santa Croce in Gerusalemme coll'innalzarvi il goffo baraccone in cemento armato per la rimessa dei tram. E sono finalmente costoro che dovendo scegliere una località vicino alla porta San Paolo per crearvi la stazione ferroviaria Roma-Ostia, avevano pensato di abbattere il vecchio cimitero inglese dove all'ombra degli olmi e sotto le memori viole dorme nella pace eterna colui che aveva proclamato gioia suprema una cosa di bellezza.

Tutti questi elementi hanno fatto sí che l'opera del blocco riuscisse artisticamente piú nefasta di quello che non fosse riuscita l'opera delle amministrazioni passate. Certo, il professor Tonelli — rettore dell'Università e assessore per le Belle Arti — era uomo di studio e in qualche caso anche aveva dimostrato di voler ascoltare i consigli dei competenti. Ma che poteva far mai contro i Vercelloni, contro i Paglierini, contro i Raimondi, contro i varii colleghi della Giunta che credevano di essere democratici disprezzando l'arte e s'immaginavano di essere moderni, allargando le strade e abbattendo gli edifizii senza preoccuparsi — e forse senza sapere — quello che questi rappresentavano nella storia e nell'arte? Con tutto ciò io non ho gran fiducia che le cose cambieranno di molto con l'avvento di un'altra amministrazione. Vedete un po': a Roma esistono due Commissioni speciali, una per l'archeologia e una per la storia dell'arte, Commissioni di cui son membri persone veramente degne dell'ufficio a cui sarebbero preposte. E dico *sarebbero*, perché nessuna amministrazione mai si è incaricata di sentire il loro parere sopra i varii problemi dell'edilizia cittadina. Qualche volta, è vero, quei valentuomini sono stati riuniti solennemente ma, per una bizzarra fatalità, questa riunione ha avuto quasi sempre luogo quando il *fatto compiuto* la rendeva per lo meno inutile!

Diego Angeli.

MARGINALIA

★ **Concerto Visconti di Modrone-Certani, alla Filarmonica.** — Lunedí, con un concerto di musica da camera, si sono riaperte le sale della Filarmonica di via Ghibellina. Nella scarsa luce smorta che entrava, declinando il giorno, dalle lunette vetrate, i fiorentini amici della musica si sono ritrovati e riveduti e riconosciuti. Su alcuni visi pareva si leggesse, ancor prima che incominciasse il concerto, la gioia serena e dolce che le musiche comprese nel programma avrebbero poi dato alle anime aspettanti, la gioia preventiva che è la migliore di tutte. Su alcuni altri visi la gioia apparve piú tardi, dopo la esecuzione della *Sonata* in sol minore di Chopin (che il Visconti di Modrone e il Certani eseguirono in modo mirabile): c'erano anzi, tra il pubblico, alcuni che prima del concerto avevano il viso imbronciato e pieno di amarezza; forse era l'effetto di aver assistito, qualche sera avanti, a una rappresentazione degli *Zingari* e della *Navarrese*. La composizione che fu maggiormente gustata ed ebbe maggiori applausi fu la *Sonata* in *la* del Boccherini, che è, del resto, una bella sonata piena di dolce e chiara melodia. Le composizioni che piacquero meno e che, anzi, dispiacquero a parecchi, furono i tre pezzi dell'inglese Cyril Scott, che si eseguivano per la prima volta in Italia e che il Visconti di Modrone eseguí stupendamente. Ci fu, dopo l'esecuzione di quei tre pezzi, chi volle concentrare tutta la violenza della sua disapprovazione in queste fiere parole: Mi piace di piú Boccherini: io sono per Boccherini: evviva Boccherini! Se lo sarebbe mai immaginato, Ciryl Scott, che un qualche giorno sarebbe stato instituito un confronto tra la musica sua e quella del grande strumentalista lucchese del '700?

Del resto, e lasciatemelo dire a scanso di malintesi, quelle musiche dello Scott non piacquero neanche a me. Anche senza voler contare la *Handelian Rapsody*, che mi parve un grosso pezzo di pianismo un poco screanzato, e dove si trovano svolgimenti, accademici quanto mai, di motivi vecchi e usati già cento e cento volte (v'è, per esempio, una perorazione sopra un lunghissimo *pedale*, che ricorda le peggiori pagine di Liszt); senza contare, dico, la *Handelian Rapsody*, gli altri due pezzi — *Sfinx* e *Chimes* — non solo non rivelano una personalità considerevole, ma sono freddi, sono scarsi di sentimento, scarsi di sostanza; vi sono, è vero, combinazioni armoniche e ritmiche e strumentali piacevoli, gustose, interessanti: ma siffatte cose non bastano a far della bella musica, e per fortuna non bastano, ché se avessero a bastare sarebbe troppo facile diventare compositori, giacché si tratterebbe di scrivere secondo una ricetta che ormai tutti conoscono o possono facilmente conoscere.

Molti di coloro che avevan fatto le boccaccie nell'ascoltare le musiche di Cyril Scott si rasserenarono in viso, e poi sorrisero soddisfatti, e poi applaudirono alle *Variazioni sinfoniche* per violoncello e pianoforte del Boëlmann. Io dirò che mi piacevano di piú, molto di piú, le musiche dello Scott. Come mai?... Ma perché tra due compositori che hanno poco da dire preferisco colui che sa dir meglio, colui che, almeno, conosce bene la lingua in cui egli si esprime. E lo Scott, per verità, se ha poco da dire, è però uno che sa parlare. Mentre che il Boëlmann.... Egli parla, nel suo linguaggio, come m'immagino debban parlare nel loro certi deputati che il suffragio allargato ha mandato di questi giorni alla Camera italiana!

Guido Visconti di Modrone ed Antonio Certani si ebbero dal pubblico della Filarmonica approvazioni ed applausi calorosissimi. E tanto era loro dovuto, ché essi sono veramente due nobili e valenti artisti.

★★★

La Direzione della Filarmonica ha già stabilito il programma dei concerti che essa offrirà ai soci durante l'annata 1913-14, sia nella sala di via Ghibellina, sia nel Saloncino della Pergola. Programma veramente ottimo, se si pensa che esso comprende, fra l'altro, un concerto del Lamond, uno di Busoni, uno di Marteau e della Carreras, uno del Quartetto Boemo, e due della Società corale triestina. E grazie a Dio non sono annunciati concerti di fanciulli prodigio!

L. P.

★ **Piccolo Guignol giapponese.** — Ci sono degli spettacoli teatrali a cui non si lesinano gli applausi per la sola ragione che si è sicuri di non rivederli mai piú. Ma la signora Hanako, del Teatro imperiale di Tokio — la Duse giapponese? Perché no? anche Sada Yakko lo era — è riescita a farsi riapplaudire alla «Pergola», a soli tre anni di distanza dalla sua prima apparizione al «Niccolini» che molti giudicarono sufficiente anche se unica. Constatati i nuovi applausi, non è però il caso di modificare sostanzialmente il giudizio che il *Marzocco* ne dette allora. E nemmeno se n'esce convinti di aver sorpreso qualche particella di piú dell'anima — sia pure solamente teatrale — del Giappone. Anche senza avere delle conoscenze profonde sul teatro giapponese, è evidente che i due drammetti offerti al nostro snobismo sono del teatro giapponese per esportazione. Cosí i piú autentici servizi da tè che ci vengono da Kobe sono di un tipo di cui i giapponesi non si servono per loro uso: è un'abile forma di nazionalismo questa che ha l'aria di offrire agli stranieri la propria anima segreta, vendendone un'autentica contraffazione. Ma è il compratore che la domanda cosí: quando in una breve serata la signora Hanako e i suoi pochi compagni ci hanno dato una casa da tè e un *Karakiri*, sono sicuri di aver contentato le curiosità fondamentali della media giapponeseria occidentale. Il fattaccio della casa da tè sceneggiato da Loi-fu (pare un nome cinese) è — come fu detto tre anni fa — un modesto esemplare di Grand Guignol dell'estremo oriente. Il che non toglie che artisticamente sia anche del piccolo Guignol, cioè del semplice teatro di burattini: non si può immaginare nulla di piú primitivo di questa successione di scene schematiche e frettolose, che depongono molto male dei costumi di una gheiscia. Preferibile il *Karakiri*, che il dramma di una servetta derubata di un piatto d'oro la quale, per giustificarsi davanti al padrone del sospetto gravante su di lei, non può far altro che uccidersi. Interpretandone le intenzioni sul testo del programma, il *Karakiri* sarebbe un dramma sociale: il destino tragico di una povera serva in un regime di chiusa tirannia. La signora Hanako riesce a dare un'idea molto lusinghiera della sensibilità morale delle domestiche giapponesi e anche della loro finezza di modi. Le sue mossettine sono delicate come i fiori piú delicati: il suo pianto infantile ha lo strazio dell'innocenza abbandonata nel piú crudele dei mondi. E grazia e pianto rendono commoventi le situazioni piú elementari: forse questo è un po' di Giappone autentico. Il quale essendo elementare non può essere verista; non è verista la scenetta d'amore che distrae la servetta dalla vigilanza ai suoi piatti, meno che verista la successione dei casi e dei personaggi. Invece alla fine di tanto primitivismo ecco il *Karakiri* rappresentato con una minuzia di particolari, come un'esemplificazione perfetta del piú perfetto rito suicida nipponico. C'è la *toilette* dell'occasione, c'è la preparazione epistolare su carta del Giappone, c'è la fasciatura della bocca perché non erompa l'urlo, c'è l'anatomia feroce e il sangue a fiotti. E l'impressione che se ne riceve non è piú né di piccolo né di Grand Guignol; fa ripensare piuttosto alle cose inutilmente abbominevoli che si vedono compiere dalle figure meccaniche di cera. Che peccato non sapere il giapponese!

E. C.

★ **Nuovi omaggi al Bodoni** — Il direttore dell'Antica Tipografia Saluzzese dei fratelli Lobetti-Bodoni, Giovanni Lobetti-Bodoni, ha voluto pubblicare, in occasione dei parentali di G. B. Bodoni, un volume stampato forbitamente e nitidamente in caratteri bodoniani, in cui ha raccolto scritti da lui sollecitati in onore del suo famoso antenato. Hanno risposto alla sua domanda letterati e filosofi, artisti ed editori, uomini politici ed insegnanti, critici e giornalisti, sicché il volume è riuscito una magnifica antologia di pensieri e di giudizi intorno al grande tipografo di Saluzzo e all'arte sua che quest'anno è stata cosí vivamente e diffusamente celebrata. Vale la pena di citare alcuni di questi pensieri e di questi giudizi. «Bodoni — scrive Benedetto Croce — non è una gloria che appartiene al passato: è una tradizione italiana che bisogna ripigliare: è il classico modello nel quale dobbiamo figgere lo sguardo per liberare la forma tipografica del libro dalle ampollosità, dalle bellurie, dalle civetterie, che ci sono venute dall'estero. E chissà? Quella rinnovata forma tipografica, cosí nobile e severa, opererà altresí sugli scrittori; perché le pagine del Bodoni sono lapidarie, e, quando le parole si debbono scrivere in lapide, bisogna ben meditarle e avaramente contarle». Dal Croce passiamo a Luigi Luzzatti che ha anche lui vivissimo l'amore del bel libro. Scrive il Luzzatti «Oggi l'arte dei grandi editori conduce spesso alla ricchezza piú che alla gloria; allora, sotto l'influenza perdurante del rinascimento, l'editore del quale è fulgido esempio il Bodoni, si sentiva inspirato da una missione rinnovatrice ed educatrice. In lui si collegava il tipografo con l'umanista come coll'artiere l'artista. Tempi di feconda preparazione che creavano quell'Italia ideale, figlia delle arti, delle lettere e della scienza, da cui è uscita la forte unità della Patria». Dai politici agli artisti. Scrive David Calandra: «Al nome di colui che la bellezza di lettere latine, nordiche, orientali, accrebbe con l'estetica geniale di nuovi tipi, superando nell'arte tipografica le nitide finezze del rinascimento, è giusto tributo l'ammirazione di ogni artista per cui la forma eletta sia mira costante di studio, oggetto di culto incessante, manifestazione di alta idealità». Leonardo Bistolfi, a sua volta, descrive la impressione che gli fece la contemplazione di una biblioteca di libri stampati dal Bodoni. «Le nostre mani hanno aperto i volumi: e al loro apparire le pagine sembrano d'un subito, allargarsi, sconfinare dai margini reali mentre ai nostri occhi balzano con un lucido vibrare di onde nerissime le salde teorie dei caratteri fra cui il puro bianco degli spazi par quasi minuscolo. Semplici pagine di libri e pur ampie e diffuse come lembi di strani cieli riflessi in uno specchio e dai quali lo splendore sembra venire dalla lucidità fascinante del nero. La minuta e paziente e squisita arte che scavò nell'acciaio i fermi profili delle nobili forme e il dolorante e pur sereno scrupolo con cui ogni piccolezza si espresse in una chiarezza assoluta: l'inflessibile legge di ordine che governò il disporsi di quelle forme nella varia vicenda dei ritmi, delle linee e degli intervalli: il sapiente rigido amore con cui ogni slancio è contenuto nella misura impeccabile, hanno composto con gli elementi grafici piú umili un'opera di classica armonia ideale...». A Guglielmo Ferrero la contemplazione di qualche libro bodoniano incute una certa tristezza. «Ogni volta — egli scrive — che vedo un'edizione del Bodoni, mi prende la malinconia. Ecco un'altra arte in cui fummo grandi per l'eccellenza e che il turbinoso secolo della quantità trionfante ha sradicato dal vecchio suolo d'Italia. A quante altre cose toccò la stessa sorte! Il destino volle cosí, lo so, ma mostriamo almeno di intendere la patetica grandezza di questa catastrofe in cui tanta parte di quell'Italia che il mondo ancora ammira è perita». Corrado Ricci si sente invece preso soltanto da un'ammirazione artistica dinanzi ad un volume bodoniano. «Quando io prendo un libro qualsiasi, lo prendo col solo scopo di leggerlo o consultarlo. Quando invece il libro è stampato da G. B. Bodoni il primo sentimento che provo è di godermi la sua bellezza esteriore, la nitidezza, anzi la purezza dei caratteri, la solidità della carta, il mirabile equilibrio, su tutto, tra le parti nere e bianche. Ammiro tanto l'opera d'arte che io considero il Bodoni, piú che un grande tipografo, un vero e proprio artista, un architetto del libro, semplice e forte come il Bramante». Ma troppo ci sarebbe da citare dal magnifico volume di onoranze al Bodoni, dalla ballatetta, fresca degli aromi dell'Appennino, di Angiolo Orvieto fino alla severa iscrizione latina dello Stampini, dalla classica epigrafe di Isidoro Del Lungo alla lettera inedita pubblicata dal Sorbelli, dall'epigramma del Sabbatini alle iscrizioni del Ramorino, dai distici del Galante agli epigrammi del Rambaldi. Bisogna possedere il volume come un prezioso ricordo delle feste or ora celebrate.

★ **Una nemica di Bismarck.** — È interessante ricordare, specialmente sulla scorta di una recente biografia uscita in Inghilterra, l'inimicizia viva e continua che si ostinò sempre ad esistere tra Bismarck e la Principessa ereditaria di Prussia, poi Imperatrice Federico. L'Imperatrice Federico era dotata di molta cultura e sapeva comparire magnificamente in società, ma aveva agli occhi prussiani un grande difetto. Nata ed educata in Inghilterra, essa era rimasta troppo inglese anche alla Corte di Prussia. La Principessa aveva lasciata la sua dimora piena di semplicità e perfettamente tranquilla e cordiale per venire a Berlino, ma non aveva potuto dimenticare la sua patria, la sua famiglia e le sue idee a motivo del matrimonio che aveva fatto. Il matrimonio non fu per niente felice. Regnò nell'atmosfera regale sempre una soverchia freddezza e la Principessa non poté mai adattarsi a quella atmosfera sociale e politica che era ben diversa da quella in cui era stata educata e che fuori aveva lasciato mai volentieri. In Inghilterra, piú larghezza d'idee, piú libertà, piú noncuranza. In Prussia invece una grettezza assoluta, un attaccamento continuo e rigoroso ai costumi della monarchia quasi assoluta, una volontà indefessa di mantenere lo spirito di casta intatto dalle contaminazioni anche pochissimo liberali. Era naturale che l'Imperatrice Federico trovasse in Bismarck, ansioso soltanto di una cosa, di fondare l'unità e la grandezza prussiana, il nemico piú noioso e piú temibile. I rapporti tra il gran Cancelliere e la Principessa ereditaria poi Imperatrice furono perciò sempre, piú che freddi, astiosi e ribelli da una parte e dall'altra. Erano due temperamenti diversissimi che dovevano trovarsi a contrasto in ogni piú piccola occasione. Bismarck stesso additò molto bene il punto di partenza di tutta la controversia il giorno in cui disse: «Voi mi domandate quello che io penso di questo matrimonio inglese. Se la Principessa cessa di essere inglese tra noi e diventa una prussiana, sarà una benedizione per il paese. Se la nostra futura regina dei Prussiani rimane solo un pochino inglese, allora la nostra Corte sarà oppressa dall'influenza inglese». Ora avvenne che agli occhi di Bismarck la Principessa non cessò mai di essere inglese. Bismarck che la accusava di mantenere soverchie relazioni col padre a danno del Governo Prussiano; Bismarck che l'accusava di favorire piú le sorti dell'Inghilterra che quelle dell'Impero che egli stava costruendo, giunse fino al punto di farla passare nei circoli di Corte come una traditrice della Prussia quasi accusandola di spionaggi a favore dei suoi famigliari inglesi e a danno del Principe ereditario e della famiglia Imperiale tedesca. Naturalmente Bismarck si serviva non soltanto della sua parola, ma anche della stampa che era ligia ai suoi voleri per accusare in un modo o in un altro la Principessa: sicché vi fu una serie continua di dibattiti e di contrasti che amareggiarono profondamente l'animo della Principessa. Ella aveva ben ragione di dire quel che disse una volta: che Bismarck le aveva fatto versare piú lacrime di quelle che potevano essere contenute in un bicchiere in cui ella una volta gli aveva dato da bere. Chi aveva ragione fra i due contendenti? La Principessa Federico non poteva dimenticare le inclinazioni del suo carattere, l'essenza dell'animo suo; ma Bismarck, non poteva dimenticare il suo compito quotidiano che era quello di rinsaldare ogni giorno di piú la compagine dell'Impero. Il bello si è che Bismarck, il quale era sempre contro tutto e contro tutti, passò in un certo periodo agli occhi della Principessa ereditaria come un nemico egli stesso dell'Impero e della Casa Imperiale. Egli diceva talvolta tanto male degli uomini alti e bassi della Corte che la Principessa ebbe occasione di ritenerlo per uno schietto repubblicano!

★ **Un confessore di Luigi XVI.** — L'ultimo confessore di Luigi XVI fu l'abate Edgeworth il quale è restato famoso nella storia per le estreme parole che si dice egli rivolgesse al re sventurato mentre questi saliva sul patibolo: «Figlio di San Luigi, salite al cielo!» Sembra che queste parole non siano altro che una pietosa e retorica leggenda; ma in ogni modo la figura dell'ultimo confessore di Luigi XVI merita lo stesso di essere ricordata, come fa oggi il *Journal des Débats*. Questo abate era direttore spirituale specialmente di donne e fu nominato confessore di due principesse reali, Elisabetta sorella di Luigi XVI e la duchessa di Angoulême figlia del re sfortunato. Non ci si deve immaginare perciò che egli fosse un prete aristocratico, dalle maniere eleganti, dal sorriso indulgente, che prende parte ai piaceri delle sue illustri penitenti e consiglia loro precisamente tutto ciò di cui esse hanno voglia. L'abate Edgeworth non era un uomo mondano e se non fosse stato tale non avrebbe mai meritata la fiducia, il rispetto e l'amicizia di una santa donna come Elisabetta di Francia. Era l'abate la semplicità stessa la modestia in persona, la devozione incarnata. Proveniva da una famiglia inglese stabilita in Irlanda verso la fine del secolo XVI e i cui membri avevano talvolta occupato un alto posto nella gerarchia protestante. Una parte della sua famiglia era rimasta protestante, un'altra si era convertita alla religione cattolica romana, e le ostilità scoppiate appunto per questo tra i suoi parenti, avevano deciso il padre dell'abate a venire a rifugiarsi in Francia e specialmente a Tolosa. In questa città l'abate ricevette la sua prima educazione che poi completò a Parigi. Nel 1789 egli aveva 43 anni e apparteneva da una quindicina d'anni alla piccola comunità delle missioni straniere e da qui esercitava il suo ministero, sia tra i poveri del suo quartiere, sia tra la colonia irlandese di Parigi. Quando l'abate Madier, confessore della principessa Elisabetta emigrò, ella cercò un altro confessore e le indicarono l'abate irlandese che ella scelse appunto perché non apparteneva al mondo della corte, né per nascita né per relazioni. Si narra che quando s'incontrarono la prima volta la principessa e l'abate furono presi da una tale emozione che per alcuni minuti non poterono parlarsi. Ma l'imbarazzo durò poco e l'abate prese rapidamente una grande influenza sulla sua regale penitente. Egli diventò il depositario di tutti i suoi segreti e l'intermediario della sua corrispondenza con i suoi fratelli emigrati, ufficio pericoloso e che lo fu ancora di piú quando Elisabetta, rinchiusa in prigione, riuscí a rimanere con i mezzi piú arrischiati in comunicazione con lui. Quando Luigi XVI fu autorizzato a ricevere l'assistenza di un prete ai suoi ultimi momenti, la principessa forní al fratello il nome e l'indirizzo dell'abate. A partire dal 20 gennaio l'abate Edgeworth non lasciò piú il re ed egli stesso ha raccontato le ultime ore di lui in pagine che rivelano in chi le ha scritte una fermezza unita a una sincera sensibilità e ricchi doni d'osservazione. Dopo la morte del re, l'abate Edgeworth, perseguitato, dovette consumare il resto della sua vita in continue e pericolose peregrinazioni di nascondiglio in nascondiglio finché nel 1796 riuscí ad uscire dal territorio. Nel maggio 1807 avendo saputo che alcuni prigionieri francesi si trovavano ammalati all'ospedale di Mittau, dove era scoppiata una violenta epidemia, egli vi si recò per consolarli e curarli, ma cadde egli stesso ammalato. Allora la coraggiosa principessa Elisabetta venne ella stessa al suo capezzale e vegliò giorno e notte il suo confessore. Non poté però salvarlo dalla morte e cinque giorni dopo l'abate Edgeworth soccombeva al servizio di Dio e della Francia, rara ed ammirevole fortuna per un emigrato.

★ **Vauvenargues sotto le armi.** — Vauvenargues fu uno fra gli scrittori francesi che passarono molto tempo della lor vita sotto le armi. Il grande moralista raggiunse il grado di capitano e conservò sempre il grande amore della guerra, della gloria, e dell'eroismo che gli avevano inspirato le sue prime letture dei classici greci e latini. Le *Vite* di Plutarco lo avevano sempre entusiasmato tanto che egli ha lasciato scritto che non poteva trattenersi dal piangere quando leggeva qualcuna di quelle pagine e non passava notte senza pensare ad Alcibiade. Sempre pieno dei suoi ricordi classici egli si fece arruolare in un [illegible] del Re e prese parte a molti fatti d'arme. Nell'anno 1733 si trovò a combattere contro gli imperiali ed ebbe qualche merito nelle vittorie di Parma e di Guastalla. Nel 1741 e 1742 prese parte alla campagna di Boemia, all'assedio di Praga e alla lamentevole ritirata sul Reno. Nel 1743 assistette alla disfatta di Dettingen. A malgrado della sua salute alquanto cagionevole egli restò nell'esercito in modo da potere assistere e prender parte a tutte queste campagne; poi vinto dalla malattia si ritirò e si dette alla letteratura. La guerra, almeno astrattamente parlando, restò però sempre una delle sue grandi passioni e la guerra gli ha inspirato alcune delle sue massime piú belle. «La guerra — egli scrive — non è cosí onerosa quanto la schiavitú». Un'altra volta egli condanna la pace che «limita i talenti e ammollisce i popoli». Infine considerando nella guerra l'attività principale e superiore degli uomini egli esclama: «Non vi è gloria completa senza quella delle armi!» Tuttavia, se Vauvenargues diceva di amare in tal modo la guerra e sentiva veramente per il mito della guerra una vera e forte passione, dovette purtroppo constatare — scrive la *Revue Hebdomadaire* — che una spedizione militare si compone di piccole cose e di sforzi oscuri e non di gesta radiose come in Plutarco. Non si diventa un eroe che occasionalmente e l'occasione non è sempre favorevole. Ciò che egli vide di piú notevole come campagna militare, fu una ritirata piena di lutto e di

strage. Poi non conobbe altro che la vita fastidiosa delle guarnigioni, le lunghe giornate al campo delle manovre, l'ozio e il « mestiere ». Egli confessa di non esser di coloro « che si compiacciono a far distribuire della paglia, a mettere in prigione un soldato che non si è messo bene la cravatta e a distribuire dei colpi di frusta all'esercizio ». Varie volte egli constata che il servizio interno del reggimento non lo interessa affatto e mette nella bocca di un giovane romano che si rivolge a Bruto queste parole: « Io mi presentavo freddamente a tutti i pericoli, ma non provavo nessun gusto per le minuzie del mio mestiere ». Nel suo *Saggio su alcuni caratteri*, egli mette in scena dei militari e degli ufficiali su cui porta un giudizio veramente severo e termina col ripudiare quel servizio militare in cui prima aveva riposto tanto amore e tanto desiderio di ambizione. Tra gli ufficiali egli ebbe però un intimissimo amico, Oliviero de Seytrès, al quale dedicò alcuni dei suoi scritti e pel quale professò sempre un amore illimitato, tanto da piangerlo morto con una disperazione veramente fraterna. Fu appunto la morte di questo amico che contribuì a disgustare Vauvenargues del suo servizio militare. Questa morte aumentò la sua solitudine tra i camerati e poiché l'amicizia per il De Seytrès lo aveva stimolato al lavoro letterario egli abbracciò infine questo lavoro come una consolazione. Oggi Vauvenargues è celebre come moralista e come scrittore più che come capitano.

★ **Nuovi documenti intorno a Edoardo Bulwer Lytton.** — Il *Times* annunzia la pubblicazione d'una importante opera in due volumi dovuta a lord Lytton, il quale con nuovi documenti ha voluto scrivere la vita del suo illustre avo, Edoardo Bulwer, il romanziere e diplomatico inglese. Quando Bulwer Lytton morí, quarant'anni fa, egli lasciò le sue carte al figlio con la raccomandazione che lui e nessun altro dovesse scriver la sua vita, ma il figlio non riuscí a pubblicare che due volumi della biografia essendo troppo occupato sia come vicerè delle Indie dal 1875 al 1880, sia poi come ambasciatore inglese a Parigi. La morte lo colse nel 1891 ed egli lasciò l'opera sua non compiuta perché non studiava che i primi ventisei anni della vita del padre. Il suo compito era stato reso estremamente difficile dallo scandalo delle relazioni tra il padre e la madre. Oggi il nipote ha avuto mano più libera dopo la morte dei primi protagonisti del tragico dissidio e i primi documenti ch'egli pubblica si riferiscono appunto alle contese familiari dello scrittore. Questi aveva sposato contro la volontà dei genitori una signorina di cui era follemente innamorato, Rosina Wheeler; ma il matrimonio fu infelice. Avvenuto nel 1826, provocò nel 1827 la rottura tra lo scrittore e la madre e condusse ad una finale separazione tra gli sposi nel 1836. Lady Lytton allora cominciò a perseguitare il marito, e questi, dopo l'intromissione pubblica della donna nella elezione di Hertford nel 1858 dovette farla rinchiudere come pazza, e non si indusse mai, per quanto il figlio pregasse e supplicasse, a rifar la pace con lei. Il pubblico fu enormemente interessato dallo scandalo, ma la corrispondenza, ora pubblicata, tra i due sposi durante gli anni 1833-36 non ci dà ancora le prove sufficienti per giudicare chi dei due veramente abbia avuto il primo torto o la prima ragione. In ogni modo questa corrispondenza offre un interesse intensamente umano.... Altre lettere del Bulwer Lytton sono pubblicate nel secondo volume dell'opera del nipote. Esse riguardano specialmente la sua carriera letteraria e pongono in scena scrittori come Dickens, Carlyle, Swinburne, Coventry Patmore. Per lo Swinburne il Bulwer Lytton ebbe subito una viva simpatia, sebbene i primi poemi del giovane scrittore gli sembrassero tali da urtare la *pruderie* del pubblico. Egli descrive il poeta, come un ragazzo pallido, che a ventisei anni ne dimostrava sedici, ed era tanto nervoso da parer colpito dal ballo di San Vito... Non eguale simpatia nutrí il Bulwer Lytton per Tennyson contro il quale sembra scagliasse qualche satira anonima, alla quale il poeta, svelato l'incognito, rispose nel *Punch* con altri sarcasmi.

★ **Il romanzo in Turchia.** — La letteratura turca non è così povera come ci si immagina per solito. Se essa è sprovvista di romanzi e di novelle paragonabili alle opere della letteratura mondiale, possiede nondimeno numerosi romanzi di costumi, interessanti pel modo con cui considerano e dipingono la vita turca. Presso i turchi, come presso gli arabi, la novella è la forma preferita della letteratura popolare, ma l'argomento la maggior parte delle volte è di provenienza persiana od araba. Così esiste una adattazione turca della famosa raccolta persiana conosciuta sotto il titolo di *Libro del pappagallo* e della *Storia dei quaranta visiri*, dello scrittore arabo Sade. Fra le opere originali più conosciute sono le storielle allegre e spesso oscene di Nasr-ed-din. Similmente il romanzo di cavalleria intitolato *I viaggi di Seid Battal* appartengono alla lettura popolare e molto presto furono tradotti in turco *Il libro delle Mille e una Notte* e i *Racconti del Bramino di Bidpai*. La nuova letteratura turca fu inaugurata — scrive il *Litterarisches Echo* — da un piccolo volume di poesie scelte pubblicato da Ibrahim Schinasy, uno dei precursori del movimento giovane-turco. È una raccolta di traduzioni d'opere di Racine, di Lamartine e di altri poeti francesi. Attirando l'attenzione degli scrittori turchi sulla letteratura occidentale questo volume fece sí che il romanzo turco si inspirasse subito dal romanzo francese. Si cominciò dapprima con traduzioni e si cominciarono a tradurre non solo romanzi didattici, come *Telemaco*, e le opere di Voltaire, ma anche le principali opere di Dumas padre e di Hugo. Il più grande successo attendeva i romanzi di Paul de Kock, di Eugenio Sue, e quelli di Zola e di Maupassant. Ben presto a lato di queste traduzioni e sotto la loro influenza apparvero i romanzi turchi originali. Ingegnandosi più o meno bene di imitare la forma dei loro modelli francesi, i primi romanzieri turchi trattarono spesso argomenti nazionali. Tra essi possono notarsi Namyq Kemal, autore di romanzi storici e contemporanei; Achmed Midchat al quale si debbono numerose novelle e alcuni grandi romanzi d'avventure; Semjy, autore di molte novelle moderne. Questi scrittori formano una scuola speciale al cui fianco ne è fiorita un'altra chiamata dei realisti alla quale appartengono il Rasmi, il Rechmi ed altri. I romanzi di tutti questi autori datano dall'ultima metà del secolo XIX ed hanno per loro teatro ambienti mezzo europei e qualche volta stranieri addirittura. I buoni e i cattivi costumi della civiltà europea vi sono indicati con esempi tipici. Ma lo scopo di questa letteratura non è di fare della propaganda cosmopolita; al contrario, l'attaccamento per tutto ciò che è carattere nazionale vi è fortemente sottolineato. Fra i romanzieri turchi oggi famosi si notano Fatma Aliè Hanem, autrice di un romanzo intitolato *La suonatrice di liuto* e Alì Kemal Bey, autore di una *Storia del deserto*. Questi due romanzi hanno avuto molta fortuna e contengono numerosi dettagli caratteristici sulla vita turca contemporanea. Si tratta di due opere che hanno appena le dimensioni di una novella; ma se esse non posseggono la vastità abituale dei nostri romanzi, sono scritte in uno stile breve con una semplicità di avvenimenti e di sentimenti che non ricorre mai all'artificio. Per la loro concisione fanno pensare alle novelle francesi del secolo XVIII.

★ **Le origini del nichilismo.** — « Un nichilista russo ». Chi non ha ascoltato queste parole? Ma a malgrado del diffusissimo uso che se ne fa, esse non evocano una vera immagine del vero nichilista. La maggior parte del pubblico — scrive Gregorio Alexinsk in un libro recentissimo sulla *Russia Moderna* — si forma un'idea dei nichilisti solo leggendo i giornali sensazionali, o i romanzi e le novelle scritte da persone che ignorano perfettamente la Russia o contemplando le romanzesche *films* cinematografiche. Per questo pubblico il nichilista è un giovane in blusa, con occhi lampeggianti e una bomba tra le mani; mentre la nichilista è una ragazza dai capelli corti e dalle fredde rivoluzioni. Gli abitanti di certi quartieri delle metropoli europee, a contatto con gli studenti russi non comprendono nemmeno essi appieno e intimamente che cosa significhi « nichilista ». L'origine della parola intanto non è moderna. In Europa era adoperata per indicare la dottrina eretica di Pietro Lombardo. Nella prima metà del secolo XIX noi troviamo la parola usata nelle opere di un critico letterario russo per indicare, però, un senso che non è quello assunto nel termine del secolo stesso. Il moderno significato di nichilismo fu foggiato dai nichilisti medesimi, ma non da quelli reali, sibbene da quelli immaginati dal Turgheniéff pel suo celebre romanzo *Padri e Figli*. « Il nichilista — dicono gli eroi del Turgheniéff — è un uomo che non si piega ad alcuna autorità, che non accetta alcun principio prestabilito per quanta diffusione e stima esso goda ». « Noi agiamo in nome di quel che crediamo utile. Che cosa è più utile ai giorni nostri? La negazione. Noi neghiamo! ». Ma gli eroi del Turgheniéff non negano per negare. Secondo loro la negazione è indispensabile per schiarire l'orizzonte, liberare e purificare la strada. La loro negazione è la negazione di tutti gli antichi feticci e di tutti i pregiudizi che fecero la loro fortuna quando la schiavitù era il fondamento della società e della mentalità russa. « Soltanto le scienze matematiche e naturali han diritto d'esser chiamate scienze.... Solo le scienze naturali possono sviluppare l'intelletto. Le parole sono illusioni, i fatti rimangono ». Così dicono gli eroi del Turgheniéff. E questi furono i fondamenti del nichilismo nella seconda metà del secolo XIX. Non v'è nessuna negazione assoluta, nessuna distruzione per la distruzione. Il punto di vista del nichilismo fu poi quello d'una furiosa battaglia contro tutto l'estetismo inutile ed indolente dei nobili ed un'affermazione della società proletaria laboriosa fiorita dopo la guerra di Crimea.

★ **I merletti alla Corte di Francia.** — I merletti furono messi straordinariamente in voga per la prima volta in Francia sotto il regno di Enrico III. In questo tempo si inaugurò la moda dei grandi baveri ricamati agli orli di merletti finissimi. Ne facevano uso tanto gli uomini quanto le donne ed Enrico III in persona era tanto preoccupato e geloso di questi suoi baveri di ricamo che la leggenda racconta che egli non sdegnava di stirarseli da sé quando si erano sgualciti per un uso soverchio. Verso la fine del regno di Enrico IV i baveri a merletti scomparvero e vennero di moda dei grandi colletti piatti di battista e di lino, però sempre orlati di merletti che arrivavano talvolta fino alle spalle e circondavano a ventaglio la testa. Ma soltanto dopo il [illegible] di Enrico IV la moda [illegible] merletti prese un'[illegible]sione veramente considerevole perché essi cominciarono ad adornare non soltanto tutte le parti possibili dei vestiti, ma anche tutta la biancheria, i mobili, i tappeti da tavola, i cuscini, le coperte da letto e anche la stoffa delle scarpe. Sotto l'influenza protettrice di Luigi XIV e l'intelligente direzione del grande ministro Colbert, incoraggiati e secondati da tutti gli artisti e da tutti i gran signori dell'epoca, i merletti francesi lottarono con successo contro i merletti stranieri. Le signore si mostravano nella loro intimità con *toilettes* ed accappatoi della più grande eleganza, letteralmente sepolte nelle spume dei merletti e più tardi sotto Luigi XV e Luigi XVI esse misero tutto il loro orgoglio nel possedere i merletti più belli pagandoli il più caro possibile. Anche i camerieri incipriati portavano merletti e il loro prezzo, data la voga straordinaria, divenne veramente anch'esso straordinario. Le memorie del duca di Luynes ci informano che il copripiedi a punto d'Inghilterra della duchessa era stato pagato circa trentamila scudi. Nel 1739 Madame, figlia maggiore di Luigi XV, sposò l'Infante di Spagna e spese seicentoventicinque mila franchi per i merletti del suo corredo. In quest'epoca ogni merletto aveva una stagione determinata: i punti d'Argentan e d'Alençon erano dichiarati di moda nell'inverno e si chiamavano « merletti d'inverno »; i punti d'Inghilterra si chiamavano invece « merletti d'estate ». Alcuni estratti di conti della Du Barry ci danno un'idea delle spese fatte per i merletti nel secolo XVIII. I merletti per una *toilette* d'Inghilterra completa costarono alla Du Barry ottomilaottocentoventitré e una guarnizione per accappatoio costò duemilaquattrocentotrentadue franchi. Durante la rivoluzione per dodici anni le manifatture di merletti restarono chiuse e molti centri di fabbricazione non si rialzarono più dal disastro. Sedan, Charleville, Mézières, Dieppe e Le Havre cessarono dal produrre. Valenciennes cercò di lottare ma non poté riuscirvi vinta dalla concorrenza del Belgio. Tuttavia col Direttorio la moda dei merletti ricomparve e Napoleone, Primo Console e poi Imperatore, fece rifiorire il lusso e l'eleganza dei merletti in modo che le fabbriche, forti della sua protezione, poterono riprendere il loro lavoro e la Francia poté in questo campo rimettersi alla testa di tutte le nazioni.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ **Le poesie latine di Giovanni Pascoli.**

La Casa Editrice Zanichelli ha in corso di stampa la raccolta di tutte le poesie latine di Giovanni Pascoli. Sarà un magnifico volume, di quasi seicento pagine, in gran formato, riccamente illustrato con incisioni in legno di A. De Carolis. Come è noto, anche le già edite sono conosciute solo da quei pochi che le avevano in dono dal poeta, fatta eccezione soltanto di due *Inni* a Roma e a Torino. Ma il volume che si prepara conterrà dieci poemetti inediti, tra i quali il *Moretum* e il *Senex Corycius* che sono due capolavori. Ai poemetti seguiranno nel volume le liriche, anche queste per gran parte inedite e raccolte dalla sorella Maria. Ma alcuna delle più brevi, e specialmente qualche epigramma, può essere sfuggita anche all'amorosa diligenza lei. Perciò il prof. E. Pistelli, al quale è affidata la cura dell'edizione, ci scrive e noi volentieri pubblichiamo:

Chiarissimo Direttore,

Firenze (2 Piazza San Marco) 14 nov.

Le sarò grato se mi permette, per mezzo del Marzocco, *di pregare gli amici di Giovanni Pascoli che posseggano versi* latini inediti *di lui, a mandarli a me, qualora desiderino che faccian parte del volume che l'editore Zanichelli pubblicherà a gennaio. Debbo però avvertire che non terrei conto di copie, ma soltanto di* autografi. *Ringraziamenti e ossequi*

dal dev. Suo
PROF. E. PISTELLI.

★ **Perché sia messa in atto in Italia un'idea italiana.**

Milano, 8 novembre 1913.

Signor Direttore,

Nell'ultimo numero del *Marzocco* F. V. Ratti incita lo Stato italiano a seguire prontamente l'esempio del Belgio ed attuare un servizio di libri circolanti fra il popolo, a mezzo delle biblioteche così dette postali, uscite prima come idea dalla mente di due valentuomini italiani, Maggiorino Ferraris e Piero Barbèra, ed accolte altrove, prima che da noi.

Se gli italiani dedicassero un po' della loro attenzione ai *problemi concreti* della nostra vita nazionale, s'accorgerebbero che vi sono riforme, in apparenza modeste, da propugnare, le quali costerebbero poco o nulla allo Stato ed avrebbero effetti profondamente benefici sulla materia greggia ed incolta del nostro popolo, assunto ormai all'esercizio della sovranità nazionale.

Una di queste riforme di poco costo e di molto rendimento sarebbe appunto la istituzione di una o più « biblioteche postali », che la Federazione Italiana delle Biblioteche propugna da tempo. Il Ratti, che rimanda i suoi lettori a un recente numero della nostra *Coltura popolare* per maggiori ragguagli intorno al disegno di legge belga e alle « biblioteche postali » in genere, poteva citare un altro scritto pubblicato due anni e mezzo fa sulla stessa rivista (n. 8 del 1911), nel quale si spiegavano i particolari tecnici dell'organizzazione e del funzionamento di questo nuovo tipo di biblioteca e si riproduceva persino il *fac-simile* dei moduli necessari.

Posso aggiungere che questo studio fu allora segnalato direttamente al ministro Credaro, il quale si contentò di lodarlo molto, per non farne nulla.

In questo inizio di legislatura l'idea potrebbe esser ripresa e spinta innanzi con minori difficoltà. Ma siccome le idee camminano sulle gambe degli uomini e — pur troppo! — non basta un articolo di giornale a fermar l'attenzione distratta degli italiani sulle cose che non fanno rumore, così non sarebbe male che i fautori della buona iniziativa s'incontrassero, per concretarne il disegno in linee precise e per affidarlo al patrocinio di uno o più autorevoli parlamentari, decisi e capaci di portarlo all'onore della discussione.

La Federazione Italiana delle Biblioteche Popolari è lieta di offrire, a questo fine, i suoi uffici e la sua organizzazione di lavoro.

Grazie ed ossequi.

Dev.mo
ETTORE FABIETTI.

★ **Daccapo e per finire sulle « coincidenze ».**

Signor Direttore,

Abbia la gentilezza di permettermi ancora una parola in questa questione dei raffronti Gianni Schicchi. Mi preme di rispondere, sebbene col ritardo impostomi dalla distanza, alle comunicazioni del professor Parodi e del signor Rabizzani (*Marzocco* 5 ottobre).

Anzitutto voglio ringraziare l'amico e maestro professore Parodi per la sua nota che si riferisce al *Bullettino*. Naturalmente quando si tratta di cose dantesche il giudizio di lui, come sappiamo tutti, è d'importanza capitale, e anche in questo caso per esempio egli ha ragionissima di dire « non credo impossibile né difficile che altri avesse avvertito il riscontro Dante-Regnard anche prima del 1900-1901 ». Infatti il Farinelli nel suo ampio studio su *Dante e la Francia* (Milano, Hoepli, 1908), a pagina 300 del II vol., in nota, dice: « A Montonnet de Clairfons (*Enfer*, p. 515) e al Rivarol (*Oeuvres*, III, 253) non era sfuggita la somiglianza fra Gianni Schicchi (*Inf.*, XXX) e il falsario Crispino del *Légataire universel* del Regnard. Ignaro per lui della fonte vera del Regnard, che taglia il racconto della frode audace ad una novelletta di Cademosto da Lodi (vedi P. Toldo, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XLVIII, 117 sgg.), il Le Prevost assicura dal canto suo (p. 94) " Il est facile de reconnaître... que Regnard a tiré de la *Divine Comédie* le sujet de son *Légataire universel* " ».... Aggiungo qui che il Montonnet de Clairfons scriveva, se non erro, nel 1776, il Rivarol nel 1785 e il Le Prevost d'Exmes nel 1787. Dunque la scoperta del signor Rabizzani (e del signor Peyre) era stata.... scoperta soltanto un secolo e un quarto fa. Piccolezza insomma. Altro che « epigoni »,

Dice poi il signor Rabizzani: « Solo mi conforto rilevando che, se io mi rimprovero di aver dimenticato il Cademosto del Toldo, questi si dovrebbe rimproverare di aver dimenticato il Gianni Schicchi di Dante.... Eccoci pari dunque ». Ha ragione il signor Rabizzani in questo: cioè che il Toldo aveva trascurato quel riscontro nel suo studio sulla novella francese, del 1903. Notiamo però che lo ha trattato con cura nell'articolo citato sopra del *Giornale Storico*, intitolato *La frode di Gianni Schicchi* e che apparve ben sette anni fa, cioè nel 1906. E, ripeto, ci sono anche altri due o tre riscontri che sono sfuggiti al professore Toldo.

Pare davvero però che il raffronto collo Stendhal il signor Rabizzani sia stato il primo a farlo. Lo noto con piacere, e noto pure che ha additato una delle cose più attraenti in questo genere di studi, cioè come l'elemento storico spesso si frammischi al fittizio. E questo avviene in modo caratteristico nella novella di Gianni Schicchi attraverso alle letterature. Peccato che questo raffronto, come gli altri ai quali accenna il signor Rabizzani non li abbia sviluppati di più. E qui appunto entra in campo una questione di principio. Infatti il signor Rabizzani dice: « Notare queste coincidenze significa invitare il pubblico a scorrerle e passar oltre ». Ecco appunto dove non si va d'accordo, e sarei proprio contento di avere il parere di altri. Secondo la mia modesta opinione questi raffronti letterari, se vale la pena di farli, vale la pena di farli bene, cioè non soltanto con quel criterio critico che ne rilevi il valore, il significato umano, ma coll'esattezza richiesta dal rigoroso metodo critico moderno che presuppone nell'autore di un articolo piena conoscenza, entro limiti ragionevoli, del lavoro dei suoi predecessori in quel soggetto. Questa non è pedanteria ma esattezza, quale viene sí bene esemplificata in studi come quelli del Paris, del D'Ancona, ecc. Soltanto in questa maniera lo studio diventa progressivo. Perché bisogna ricordarsi che « scripta manent ». Il *Marzocco* se ne va per il mondo; arriva in biblioteche lontane piene di studiosi; gli articoli vengono a far parte di bibliografie, ecc., portano dunque una certa responsabilità di serietà, un'implicazione di valore intrinseco che devono avere e generalmente hanno.

Lo studio critico della letteratura comparata è stato paragonato alla fabbrica di un edificio immenso (stavo per dire infinito). Ogni studioso vi porta una pietra di più sulla quale altri salirà per portare ancor più in alto l'edificio. In questa cooperazione però è necessario, perché l'edificio sia solido e bello, che ognuno segua le regole dell'arte, e che principî ad aggiungere dove altri ha smesso, se no si resta sempre allo stesso punto. E quella annacquata curiosità popolare che si contenta del fatterello strano appena accennato, non dovrebbe, secondo me, essere incoraggiata, ma piuttosto diretta verso gusti più seri.

Anche in questo vorrei sentire pareri di altri.

E la conclusione quale è? Che desideriamo (credo parlare per il lettore in generale) che l'egregio Rabizzani scriva, ma ci dica di più, e che non sia troppo pessimista sull'importanza di simili studi. Come parti collegate un tutto importante hanno il loro valore; e non bastano accenni (che in inglese chiamerei *tantalising*), vogliamo veri studi. E pare che egli abbia precisamente il gusto e le attitudini letterarie per farli, e se vuole, per farli bene.

Mille ringraziamenti, signor Direttore, e mi creda suo devotissimo

R. ALTROCCHI.

Harvard University, Cambridge, Mass., U. S. A.
27 ottobre 1913.

Ed ecco, per concludere, la replica del nostro collaboratore:

Ringrazio l'egregio signor R. Altrocchi delle cortesi parole rivoltemi e aggiungo al ringraziamento due parole di replica per quel punto della sua lettera in cui, abbandonata l'avventura di Gianni Schicchi alla

falange dei suoi illustratori, si discute sulla questione di principio cioè sulla importanza scientifica delle « coincidenze ». Il mio giudizio è ormai dato e, per quanto me ne dispiaccia, non collima con quello del signor R. Altrocchi. La vera ricerca scientifica deve avere una logica, un costrutto, una conclusione, mentre la ricerca delle « coincidenze » che si basano in gran parte sul caso e su inconsapevoli affinità psicologiche e letterarie, non potrà mai condurre ad alcun concreto risultato. Il concetto di *letteratura comparata* non resiste alla critica, come dimostrò il Croce: ma prego rilevare che la mia condanna si manteneva in limiti assai modesti, quantunque sia possibile e lecito ampliarla e colpirne molti studi di pretesa indole scientifica. Credo anzi di essere stato molto cauto e, se non è vergogna lodarmi, altrettanto esatto, occupandomi nello stesso articolo del 5 ottobre u. s. degli « scopritori di fonti », perché ho messo in guardia i lettori contro molte analogie e somiglianze, ma ho nello stesso tempo riconosciuto l'utilità delle fonti se concludano « con quadri delle influenze storiche e letterarie che si debbono considerare nello studio degli scrittori, nella formazione delle loro idee e della loro arte ».

Circa il valore intrinseco degli articoli di un giornale come il *Marzocco* (ben distinto dai periodici schiettamente eruditi soprattutto per il più vasto e vario pubblico cui si rivolge) avrei pure da correggere l'opinione del mio egregio contraditore. Esattezza? Ma diamine, chi vuole si vanti del contrario? Se si cade in inesattezze, non mancherà chi rettifichi. Compattezza? Anche, relativa all'importanza ed alla natura dell'argomento. Se l'argomento è di per sé inesausto e inesauribile, ci sarà modo di esporre le proprie osservazioni su un dato punto e di esplorarne i dintorni. Il fatto che le mie « coincidenze » fossero tre, mentre potevano magari esser trenta, non mi ha impedito di esporre alcuni rilievi non inutili forse e senza dubbio incolumi dalla eventualità di qualche rettifica. La serietà di un articolo, secondo il mio modesto parere, sta appunto in quei rilievi che ombreggiano i confini del tema senza la pretesa di determinarli in grado assoluto. A volte un articolo (parlo in tesi generale) scritto in poche ore e privo di « apparato scientifico » corregge e persino distrugge la costruzione di un'opera eruditissima, frutto di molti anni di studi. L'articolista, quale piace a me, sa distinguere lo « spirito scientifico » dallo « spirito di curiosità » pure apprezzando, secondo buon senso, l'uno e l'altro. Egli ha tale rispetto della scienza che non ne invoca la severa immagine per tutti i ghiribizzi e le fantasie dell'uomo, alla stessa guisa che il moralista assennato fa parco uso dell'imperativo per i fatterelli di tutti i giorni.

G. R.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Il 25 aprile 1813, alle dieci del mattino, sotto un padiglione vago di fiori e di drappi, tra gli spari di gioia, gli scampanii e gli applausi, là dove da duemila anni si confondevano i limiti del mare, dell'abitato e delle terre, Gioacchino Murat vide deporre la prima pietra fondamentale del Borgo da lui finalmente concesso alla città di Bari, vi gettò sopra, con la cazzuola d'argento, un po' di calce, e, toltosi di dito un anello gemmato, e lasciatolo cader nella buca, firmò al cospetto di tutto il popolo barese il memorando decreto. Poi, volgendosi ai vicini e mostrando le acque e i campi, le vie nuove ed antiche della speranza e della fortuna, profferì queste parole: « Ne faremo una grande e bella città ». Cosí fosse stato profeta, il *beau sabreur*, in ogni altro caso di sua vita come lo fu in questo: ma qui le orgogliose parole erano affidate per l'esecuzione non al fallace raggio di una stella, sí bene alla volontà tenace di un popolo che aveva in se stesso tutte le virtú necessarie a far vero il vaticinio.

Quale e quanto sollecita sia stata la *fortuna* di Bari, da quando essa, sfuggita alla prigionia delle sue mura speronate, cominciò ad allargarsi nel Borgo decretato da re Giovacchino, fino ad oggi che ha il suo centro proprio là dove fuor di quelle mura fu posata la prima pietra, ancor se null'altro se ne sapesse, ce lo direbbe, solamente a guardarlo, il libro nel quale l'editore Laterza ha consacrato la storia di questo ultimo secolo, primo della rinnovata vita barese. Una città nella quale l'arte e l'industria tipografiche sono giunte al segno di darci una pubblicazione cosí accurata e cosí ricca — anche se in qualche sua parte possa apparire di un gusto un po' troppo fastoso — come questa *Bari MDCCCXIII-MCMXIII*, non può non essere una città fiorente oggi di studi, di commerci, di lavoro, e sicura del suo avvenire.

Ma che cosa sia ormai Bari e che cosa siano e sieno per essere le Puglie, l'Italia tutta ben sa e ben prevede, ond'è che il libro del Laterza non ha valore di rivelazione ma di doveroso omaggio alle generazioni passate e alla presente stessa che quella città e quella regione col lavoro, con la fiducia e con la tenacia, hanno sollevato da secolare abbattimento. Ciò non ostante il bel libro commemorativo ci offre tanta messe di sicure ed ordinate notizie che la comune idea generica del rifiorimento e dell'avvenire della regione pugliese vien per esso illuminata fin ne' suoi minimi particolari: i signori Armando Perotti, prof. Saverio La Sorsa e prof. Carlo Maranelli, in tre monografie riguardanti l'una gli eventi del 1813, l'altra la vita di Bari nel secolo XIX e l'ultima gl'inizi di questo XX secolo, hanno tracciato la storia politica, amministrativa e industriale della bella città meridionale, esponendone, specialmente l'ultimo, assai chiaramente, i bisogni e le speranze odierne.

Interessante soprattutto è quanto la monografia del Maranelli ci rivela in fatto di istruzione: interessante, ma non confortante. Bari ha infatti ancora circa quattromilacinquecento bimbi che non assolvono l'obbligo della istruzione elementare e avrebbe bisogno di almeno sei nuovi edifizi scolastici. In migliori condizioni si trova l'istruzione secondaria della quale profittarono nel 1912 circa tremilacinquecento giovani; l'istruzione superiore conta soltanto per ora una Regia scuola di commercio che ha fatto in questi ultimi anni molto progresso. Ma Bari aspira, com'è noto e giustamente, ad esser sede di un'Università e « la numerosa popolazione scolastica delle Puglie, lo sviluppo che nella lor capitale hanno preso l'industria editoriale e il commercio librario, le numerose istituzioni private di cultura, sono altrettanti fatti che autorizzano a sperare essere la cittadinanza matura per comprendere l'importanza che per lei avrebbe il divenire il centro intellettuale della regione meridionale adriatica e per sobbarcarsi ai sacrifici che il raggiungimento di tale intento le impone ».

Come, si può aggiungere, deve comprenderne le opportunità il Governo, se veramente l'Italia vuole condurre nei riguardi dell'Albania una politica avveduta e fruttifera.

Il volume del Laterza è stato stampato su carta a mano in trecento copie numerate e fuori commercio, ed è accuratamente illustrato da molteplici fotografie eseguite dall'avv. Vito Carlucci.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	*L.* **5.00**	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent 10. - Abb.^to dal 1° di ogni mese

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 47 — 23 Novembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

IL PREMIO NOBEL A UN POETA INDIANO

Molti avranno letto con una certa sorpresa la notizia che il premio Nobel di quest anno, per la letteratura, è stato conferito ad un poeta indiano, autore di tre o quattro volumetti di versi popolarissimi in India, ma appena noti ai lettori inglesi, o di inglese, attraverso la traduzione di un centinaio di strofe. Pure, credo che mai i giudici di Stocolma abbiano così rettamente interpretato la volontà del testatore, di premiare la migliore opera di poesia « in senso ideale », come oggi assegnando la cospicua ricompensa a Rabindranath Tagore. Poiché questo bengalese, appartenente ad antica e nobilissima famiglia in cui è tradizionale il culto del sapere e dell'arte musicale e pittorica, è l'interprete novissimo della nostalgia dell'anima umana, anelante a ricongiungersi all'anima divina, dell'eterno sospiro dell'uomo verso Dio. Novissimo soprattutto rispetto al carattere personale dell'arte sua, all'espressione così limpida e pura, che il pensiero più mistico e astratto ne resta meravigliosamente illuminato, e quel che era, nei secoli delle upanishad e del vedanta, privilegio di scuole filosofiche e teologiche e di pochi spiriti colti, diventa il prezioso patrimonio spirituale degli umili e dei miseri, il conforto di chi soffre e di chi spera. Pochi, pochissimi poeti, e dei grandi, hanno trovato nei loro versi più ispirati le parole luminose, aeree, immateriali, le immagini di divina serenità che fluiscono e irradiano quasi ogni strofa di questo genio singolare. Tanta ne è la bellezza, da rimanerne più che un riflesso anche nella traduzione inglese, curata, per somma nostra fortuna, dall'autore stesso. Ma il lettore europeo non può nemmeno immaginare l'effetto, oltreché della musica di cui il poeta ha rivestito i suoi versi, della musicalità del linguaggio in cui sono composti, dell'intreccio armonioso di rime e controrime, della perfezione ritmica che fa di ciascuna strofa, anche dal lato formale, una vera gemma. La lingua bengalica tiene fra quelle discese dal sanscrito all'incirca il posto dell'italiano rispetto alle sorelle neolatine; ed è quella che ha in parte conservato e in parte, per tendenza arcaicizzante, ripreso nel suo lessico il maggior numero di voci sanscrite; cosicché le mirabili fattezze della lingua di Valmiki e di Kalidasa si scorgono ancora, armoniose e gentili, attraverso il tenue velo di poche mutazioni grammaticali; e nella mente del lettore sanscritista di un testo bengali sono rievocate e risuscitate immagini e pensieri di un mondo lontano e pur legato al presente da fili saldi e tenaci di tradizioni religiose, morali, poetiche.

Perciò, chi avrà familiare la letteratura filosofica e religiosa dell'India intenderà e ammirerà di più questo poeta in cui, come del resto in tutti i grandi spiriti di quella terra, religione e filosofia sono una cosa sola; ma il suo messaggio potrà suonare dolce e commovente anche ad altre orecchie, oltre quelle degli indiani e degli indianisti. Nei suoi canti, infatti, non solo sentiamo il continuatore della riforma del bengalese Caitanya, che ammise tutte le caste al culto della fede e della devozione a Krsna (così il suo Dio scende a confortare i più poveri, i più umili, i più miseri): ma nella regione dove la potenza teocratica si è affermata con secolare tenacia, nell'India profondamente brammanica, egli parla così al sacerdote: « Lascia questo vociare e cantare e biascicare di rosari! Chi adori tu in questo oscuro e solitario angolo di un tempio con le porte tutte chiuse? Apri gli occhi e guarda che il tuo Dio non è dinanzi a te! — Egli è colà dove il contadino lavora la dura terra e dove il selciaiuolo spacca le pietre. Egli è con loro nel sole e nella pioggia, e la sua veste è coperta di polvere. Metti giù la tua santa stola e come lui discendi sul suolo polveroso! — Liberazione? dove troveremo questa liberazione? Lo stesso nostro Maestro ha preso su di sé con gioia i legami della creazione; egli è legato a noi tutti per sempre. — Esci dalle tue meditazioni e lascia da parte i fiori e l'incenso! Che male c'è se le tue vesti si straccerанno e si insudiceranno? Vagli incontro e stagli accanto nel travaglio e nel sudore della tua fronte ». E come avviene che talora, più che delle upanishad, crediamo sentire un'eco dei Salmi, e nel frequente parlare per parabole e per immagini quasi ripetersi i detti di Gesù? L'onda purificatrice e consolatrice del cristianesimo era veramente passata sulle anime elette di alcuni indiani, soprattutto dei compatriotti del nostro poeta, i fondatori della Brahma-Samaj, della « chiesa dei credenti in Dio », le cui vicende costituiscono uno dei più interessanti capitoli di storia religiosa. Elementi che avvicinano questi versi al pensiero europeo, tocco di simpatia anche da un'altra nota, che una sola volta in essi vibra, ma piena e solenne e suscitatrice di una radiosa visione: la nota patriottica. « Dove la mente è senza paura e si tiene la testa alta; dove la scienza è libera; dove il mondo non è rotto in frammenti da anguste mura domestiche; dove le parole escono dal profondo della verità; dove instancabile zelo tende le braccia verso la perfezione; dove la limpida corrente della ragione non si è persa fra la lugubre sabbia di morti andazzi; dove la mente è guidata da Te a sempre più ampio pensiero e azione — in questo cielo di libertà, o Padre mio, possa il mio paese svegliarsi ».

* * *

Per quanto pochi e semplici sieno i motivi dominanti di quest'inno di fede ardente, di amore e di speranza, non è facile trascriverli, per così dire, nel linguaggio arido e impreciso, perché troppo preciso, della prosa. Sull'ali del canto l'adorazione del poeta trova la via del cielo; e coll'orlo di quelle ampie ali egli giunge a toccare quei piedi divini, che mai altrimenti potrebbe sognare di raggiungere. E il canto è semplice: « Gli ornamenti guasterebbero la nostra unione: si metterebbero fra me e Te: il loro tintinnio soffocherebbe le parole da Te sussurrate. La mia vanità di poeta muore vergognosa dinanzi alla tua presenza. O Poeta Maestro, ecco mi son seduto ai tuoi piedi. Solo ch'io faccia la mia vita semplice e diritta, come canna di flauto che Tu riempia di musica ». Solo col canto egli ha cercato il suo Diletto, per tutta la vita; e il canto è stato il suo solo maestro, la guida a sentieri segreti, donde vide spuntare nuove stelle sull'orizzonte del suo cuore, finché giunse, a sera, alla soglia divina, alla mèta del lungo viaggio.

Tutto è pieno di musica — e tutto è pieno di luce. La luce è messaggera di Dio, e l'amore stesso divino fatto visibile: « Sì, lo so, non è null'altro che il tuo amore, o Diletto del cuor mio, quest'aurea luce che danza sulle foglie, queste nubi che lente veleggiano attraverso il cielo, questa brezza passeggera che mi rinfresca la fronte. — La luce del mattino mi ha inondato gli occhi: ecco il tuo messaggio al mio cuore. Dall'alto, tu pieghi il volto, i tuoi occhi guardano giù sui miei, e il mio cuore ha toccato i tuoi piedi ». E questa luce è celebrata in un canto pieno di tanta esultanza, di tale rapimento di gioia sovrumana, che non posso a meno di riportarlo tutto:

« Luce, luce mia, luce che riempi il mondo, luce che baci gli occhi, luce che addolcisci il cuore!

« La luce danza, o mio Diletto, nel centro della mia vita; la luce tocca, o mio Diletto, le corde del mio amore; il cielo si apre, il vento corre impetuoso, un riso passa sopra la terra.

« Le farfalle stendono le loro vele sul mare di luce. Gigli e gelsomini spuntano sulla cresta delle onde di luce.

« La luce si frange in oro su di ogni nube, o mio Diletto, e sparpaglia gemme a profusione.

« Letizia si diffonde da foglia a foglia, o mio Diletto, ed allegrezza senza misura. La fiumana del cielo ha traboccato sulle rive, e l'onda di gioia va lontano ».

* * *

L'incessante miracolo della creazione, il fervido lavorio della vita, la fatica dei secoli per fare più perfetto un fiorellino silvestre o per staccare una stella da un'altra; l'aspirazione dell'anima alla « morte immortale », al ritorno nella reggia « ove la musica è senza suono » (non avranno i giudici svedesi ricordato i mistici *Gigli di Saron* del loro Stagnelius?) sono cantate in istrofe di mirabile profondità, ma che richiederebbero troppo lungo commento per essere pienamente apprezzate. Ma perché i miei lettori abbiano anche un'idea della estrema delicatezza di pensiero e di forma cui sa giungere questo alto e nobile poeta, vedano ancora due brevi canti. Nel primo, egli si offre a Dio con immagini di soavissima umiltà: « Cògli questo fiorellino, e prendilo; non indugiare, ché non appassisca e cada nella polvere. — Non può trovar posto nella tua ghirlanda, ma sia onorato dal tocco della tua mano, e colto. Temo che il giorno passi prima ch'io me ne accorga, e il tempo dell'offerta trascorra. — Benché il suo colore sia pallido e sottile il profumo, sèrviti di questo fiore e coglilo finché è tempo ». Nel secondo.... ma occorre sciupare con inutili spiegazioni una delle più dolci e leggiadre di queste poesie?

« Il sonno che vien rapido sugli occhi del bimbo, sa qualcuno donde venga? Sì, vanno dicendo che sta di casa là dove, nel villaggio delle fate, tra le ombre della foresta, al tenue chiarore delle lucciole, si aprono timidamente due bocci incantati. Di laggiù viene a baciare gli occhi del bimbo.

« Il sorriso che aleggia sulle labbra del bimbo mentre dorme, sa qualcuno dove è nato? Sì, vanno dicendo che un fresco, pallido raggio di falcata luna toccò l'orlo di una dileguante nube autunnale, e là nacque il sorriso, nel sogno di un mattino bagnato di rugiada; il sorriso che aleggia sulle labbra del bimbo mentre dorme.

« La dolce, tenera freschezza che fiorisce sulle membra del bimbo, sa qualcuno dove è stata nascosta tanto tempo? Sì, quando la mamma era una ragazzina, le stava nel cuore e lo riempiva col soave e silenzioso mistero di amore, quella dolce e tenera freschezza che è fiorita sulle membra del bimbo ».

P. E. Pavolini.

Gitanjali (Song offerings) by Rabindranath Tagore. London, The India Society, 1912.

Del testo completo bengalese in tre volumi (*Naivedya, Kheyá, Gitánjali*) è editrice la « Indian Publishing House » di Calcutta.

IL REVERENDO LORENZO STERNE

Nel bicentenario della nascita

Il 24 novembre 1713 nasceva a Clonmel, nell'Irlanda, Lorenzo Sterne, che, vissuto sino al 1768, si rese celebre per aver scritto, negli ultimi otto anni della sua esistenza, due opere tipiche di squisito umorismo: *Vita e opinioni di Tristano Shandy gentiluomo; Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia*. A. F. Formiggini (tra gli editori italiani personalissimo nonché geniale ammiratore dell'umanità sorridente) pubblicherà l'anno venturo, tra i *Classici del ridere*, la prima delle due opere, in Italia ingiustamente ignota o quasi; e, assai presto, come preambolo critico, un saggio, ampio e completo, sullo Sterne, in un volumetto dei suoi apprezzati *Profili*. Spero che il pubblico italiano farà festa alla duplice iniziativa, in quanto ripara una strana lacuna dei nostri studî letterari; e non conta che a ripararla abbia prestato man forte al Formiggini semplicemente un autore come il sottoscritto, il quale si trova oggi nella felice circostanza di fare un po' di recensione preventiva a se medesimo.

Non è lecito, per varie ragioni, riferire qui se non in piccola parte quello che si dirà nel profilo. Al quale rimando chi legge, se voglia una schematica biografia dello Sterne, una analisi del suo amore per Elisabetta Draper, la storia esterna ed interna delle sue opere, un cenno sulla loro fortuna nell'arte e nella critica europea. Cercherò invece di chiarire l'indole spirituale di lui e, riassumendo per sommi capi, la qualità del suo umorismo che fu paragonato al sorriso lagrimoso di Andromaca in Omero ed è ben distinto, come vuole del resto l'originalità della vera arte, da quanti umorismi, del Rabelais, del Cervantes, del Swift, gli si vogliano, nei soliti certami parallelici, mettere a confronto. Così lo avremo, due secoli precisi dopo la nascita, ricordato con simpatia, da buoni parrocchiani della sua religione che non discute la vita dell'*al di là* ma tende a prolungare, con i sorrisi schiodatori di bare, quella di questo mondo.

* * *

L'arte dello Sterne, le sottilissime finzioni romanzesche nelle quali si esprime, i personaggi che vi primeggiano, gli episodî che ne costituiscono i punti salienti, infine l'umorismo di ogni trama, tipo, pagina, riflessione non furono effetto di uno sforzo della fantasia, il prodotto di una volontà creatrice, forte nell'allargare ogni giorno più i limiti del suo dominio, febbrilmente attiva nello svelare un mondo ignoto. Ogni idea di sforzo, di potenza, di vasta creazione va esclusa. Codesti personaggi non hanno echi universali, codeste riflessioni non determinano moti di cultura perché gli uni e le altre si spiegano con il temperamento stesso dello scrittore, formano la sua biografia fantastica e filosofica. Siccome pertanto lo Sterne fu uomo di mite carattere, di mente arguta, di animo filantropico, e pendeva, secondo la frase del Foscolo, all'amore ed alla voluttà, tutti elementi propri di una vita media di sapore oraziano, così la sua arte si colorò con le tinte della sua vita, tanto da divenirne uno sdoppiamento, o, se più piaccia, un completamento ideale.

Perciò una sua biografia, se può trascurare senza danno le notiziole spicciole della sua vita di prete, delle sue avventure di letterato, di uomo di famiglia e di uomo galante (poca cosa, dopo tutto, e da non paragonarsi nemmeno per ombra col dongiovannismo del Byron e del Foscolo), ha il preciso obbligo di tener gran conto di altri dati, su quel che sentisse e pensasse della religione, dell'amore, dell'arte e offrire in linee schematiche ma sicure il Credo di umanità e di indulgenza che lo Sterne predicò dal pergamo e, con tono più intimo e giocondo, dalle pagine dei suoi libri.

Non fu certo un sacerdote modello. È bensì vero che tra ecclesiastici protestanti costuma prender moglie, amarla e fare con essa un piccolo numero di figliuoli (anche l'invalido zio Tobia ci pensava « and get a few children »), ma il buon Dio prescrive in ogni modo la continenza e il dispregio dei beni terreni. Lorenzo Sterne invece, nonché pensarla come il buon Dio, contrappose all'ideale eremitico del sacrificio una placida e sentita obbedienza ai piaceri del senso. La sua filosofia aveva alla base una discreta soddisfazione fisiologica, mancando la quale non era possibile né la virtù né il premio di essa, il paradiso. È discutibile s'egli fosse un vero credente. Nella sua professione fece una scarsa carriera: spesso e volentieri accusato di non credere buccicata né nell'antico né nel nuovo Testamento, scrollava le spalle dichiarando di preferirsi ai suoi accusatori. E diceva, con una delle sue mezze malizie, di appartenere alla stessa categoria di Catone il Censore: « non già a causa dei costumi, confesso — in questo almeno ch'egli fu accusato ben ottanta volte e in tutte — con maggior fortuna della mia — lealmente giudicato e prosciolto ».

Il suo cristianesimo si riduceva alla morale e la morale si riduceva a quel che andava a genio a lui, Sterne. In certo suo frammento ricorda di aver ideato un'operetta, per uso della nobiltà, della borghesia e delle altre classi, ove avrebbe insegnato come si parla e si agisce nelle principali circostanze della vita proponendosi un resultato coerente al suo carattere: salvar le apparenze, il decoro, la compostezza, il senso morale esterno. Egli non ha intenzioni di moralista se non in quanto voglia formare una società che faccia il suo comodo senza sfrontatezza e comprenda soprattutto la necessità di non mancare alle convenienze di una vita pacifica. È un epicureo-sentimentale, sebbene i due termini sian forse contradittorii per la inconciliabilità dell'egoismo — base del primo — e dell'altruismo — base del secondo; — ma egli riesce alla conciliazione, perché è altruista solo in questo che il male degli altri viola la sua tranquillità di spirito, non lo fa star bene secondo i suoi gusti.

Il bene e il male (il vero bene e il vero male) sono ugualmente alieni dalla sua indole. Della sua stoffa non si fabbricano né i santi né i delinquenti. La virtù di gran stile esige un'ansia continua di opere, un moto incessante verso il meglio, un trapasso di purificazione in purificazione. Vedete il Cardinal Borromeo dei *Promessi Sposi*. Il male, dal verso opposto, è anch'esso fattivo, irrequieto, col peso di se stesso che lo trae al fondo. Chi si trova tra il bene e il male e non ha forza intima per scegliere l'uno o l'altro o è, come don Abbondio, un pusillanime soggetto al predominio di quello che gli sia più vicino e che abbia in sé più pericolo; o è un edonista come Lorenzo Sterne e trova nelle due contrarie attrazioni il precipuo motivo di una immobilità sentimentale.

Egli non intende andare incontro al mondo dacché il mondo, con vera compiacenza, rotea intorno a lui. La sua immobilità non è la stessa del negligente e torvo Belacqua: è contemplativa. Contempla, ammira, gode. Gli spettacoli umani variano dal gaio al triste, attraverso una scala di sensazioni in tono minore o maggiore che provocano il riso, il sorriso, la lagrima, il singhiozzo. L'uomo distratto o troppo fortemente occupato nei suoi interessi, vi dirà che oggi è una giornata di sole o di pioggia, d'estate o d'inverno, che il tale è buono, il tal altro cattivo, abbandonando al vostro giudizio una più minuta disamina, alla vostra sensibilità le distinzioni più precise. Lo Sterne, no: nella sua posizione orizzontale egli ha ogni agio di osservazione e di riflessione, sì che scorge, con un primo processo, nel cielo il raggio di sole, nel raggio la luce, nella luce un colore, due colori, tutti i colori, poi, con un secondo processo, ricompone l'iride nel raggio, il raggio nel cielo, il cielo nella sua pupilla. E se una nuvola passa errabonda, quel raggio la trafigge e la trafitta gronda.

Beninteso codesta tendenza è la migliore incubatrice dell'amore che si guarda allo specchio, che ama se stesso. In *Tristano Shandy* l'amore ha importanza umoristica; più anima e più vita ha nel *Viaggio Sentimentale* definito dall'autore « storia delle fralezze del mio cuore lungo il mio viaggio ». Ivi applicasi la teoria per la quale l'amore non è tanto un sentimento quanto uno stato (così in *Tristano Shandy*: « Love is not much a sentiment, as a situation ») e leggesi una calda apologia dell'innamoramento a fusione continua. Ma non è amore carnale, bensì voluttà dello spirito, si mira al cuore più che al corpo, pur accettando la vicinanza del pericolo e odorando il profumo del peccato. I baci che Yorick elargiva con intima soddisfazione, il Foscolo li chiamava « baci apostolici ».

I termini della sua filosofia sono così fissati. Vera felicità non esiste sulla terra, la migliore definizione di una felicità relativa è contenuta nella massima: *Un'acquiescenza tranquilla ad una piacevole illusione*. La gioia è necessario nutrimento dell'uomo, ma per la gioia e per la tranquillità ci vuole salute e amore del prossimo, benessere fisico e sicurezza morale. Un sorriso è un filo aggiunto alla trama della vita. L'amor del prossimo non consiste solo nel desiderargli cose buone, ma nel perdonargli le debolezze e gli errori, nello stendere un velo pietoso e indulgente sui suoi torti. Siate caritatevoli! Abbiate il senso della vostra relatività, cioè della vostra realtà. Larochefoucauld ha calunniato col suo pessimismo la natura umana. Perché dare la scalata al cielo, perché giungere sino al centro della terra? Uomo, tu sei uno e complesso, la verità è in te, innanzi a te, sulla strada maestra « e il contadino la calpesta coi suoi zoccoli ».

La gioia è, sì, il primo dei possessi umani, l'aspirazione più urgente di chi vive sulla terra, ma occorre non essere semplicisti e non credere l'universo distinto in Paradiso e Gehenna. La vita è un tessuto misto mezzo lana e mezzo cotone. Dunque, per l'acquiescenza alle cose stabilite dalla sorte, per la legge della varietà, dei trapassi, dei contrasti, la gioia alternandosi e confondendosi con la malinconia riuscirà più sentita, più naturale. La voluttà delle lagrime è tra le sensazioni delicate e profonde dell'anima. Lo Sterne, dopo gli inni alla gaiezza ed alla salute, esalta, quasi per reazione nervosa, il *primum mobile* della sua filantropia nella simpatia dolorosa verso gli infelici prodotta dalle sue tendenze e riflessioni malinconiche. Egli dà le sue lagrime non controvoglia ma, felice, come le sue elemosine; se dovesse essere dissecato e ricomposto di nuovo, preferirebbe separarsi dai muscoli del riso anziché dai muscoli del pianto.

La vita dello Sterne consiste nel godere la pienezza di tutte quelle piccole sensazioni, l'arte nel suscitarle rappresentandole. Impresa difficile perché non è dato di cogliere il momento giusto, passato il quale o prima del quale, si perde ogni efficacia come in qualunque atto o tardivo o prematuro.

* * *

Figuratevi lo Sterne un curato di campagna, piccolo e grassoccio.... No: così non va; egli in realtà era alto e magro. Figuratevelo, allora, come più vi piace, non dimenticando che il suo vangelo, in cui si trovava poco del vecchio e del nuovo Testamento, in cui anzi l'idea stessa di testamento che richiama l'altra di morte non doveva essere troppo gradita, il suo vangelo, dico, esalta la salute e l'allegria. È puro « shandeismo » l'apologia del vino nella bocca (l'apologia, e anche il vino) d'un celebre beone: il buon vino fa il buon sangue, il buon sangue le buone opere, le buone opere ci guadagnano il paradiso, dunque il buon vino conduce in paradiso. Una allegria non smodata, non chiassosa, non sconcia. Chi beve, per gustare ciò che è contenuto nel bicchiere, si fermi alla prima ebbrezza in cui ha sempre il dominio di se stesso; chi passeggia, eserciti i muscoli, non li stanchi; chi ama, rinunci alle fatiche sfibranti per le voluttà lievi. Ugualmente, l'uomo allegro rida con quella misura che insaporisce il suo ridere. Lo sghignazzo è proprio delle compagnie da trivio, nelle grida è offesa la compostezza delle Grazie decenti. L'arte dello Sterne è un continuo, paziente appello alle virtù medie dello spirito e del corpo. Questi due termini indivisibili — la carne è sempre sottintesa e non si scopre mai — dànno origine a sentimenti misti, aromatici, di cui il miscuglio è raro e interessante: la voluttà è l'ingrediente precipuo che, volta per volta, si abbina, anzi si combina con la religione, con la pietà, con la cultura, e si esprime per mezzo di uno stile a punte, rilievi, insenature, capricci. La disposizione psicologica è una: la malizia del senso.

L'equivoco, che indignò tanto il puritanismo inglese, s'incontra assai di frequente, impreziosito da una urbana delicatezza, da un ameno riserbo. Si porta il lettore sino al momento critico, lasciandogli pensare chi sa a quali cose, e poi lo si pianta in asso, correndo dietro a un altro soggetto o allineandogli contro varie righe di punti fermi e di stellette di sospensione. Si tirano in ballo motivi arditi, soliti alle conversazioni grassocce, che ci ricordano le novelle e facezie italiane di tradizione boccaccesca o i *contes drôlatiques* di tradizione rabelaisiana. Ogni tanto il narratore si ferma, guarda attorno nel suo uditorio, quasi a sorprendere l'effetto allegro delle sue parole ed esclama: Che c'è da ridere? Non sono forse cose serie quelle che dico? Animo, signorina, un po' di compostezza, non divaghi con la fantasia, io asserisco una cosa e lei ne pensa un'altra; non si faccia ingannare dalle analogie, dalla presunzione dei doppi sensi, perché io sono un pover uomo incapace di ciò.... E tutto lieto di aver portato a spasso qualcuno, ribadite le convinzioni ch'egli aveva l'apparenza di voler distruggere, riprende il discorso, preludia a un nuovo aneddoto, si prepara a suscitare altri sorrisi piccanti.

* * *

Non bisogna confondere lo Sterne con i novellieri galanti. Le sue pagine sono un manuale della tentazione, non della sconcezza o della pornografia. Egli conosce i limiti dello

scherzo: «Mi piacciono le facezie, non lo nego e confesso che non sto sempre ad esaminare se sono bianche o nere, ma io non considero una facezia corrompere lo spirito o i principi degli altri». E così ha definito l'ideale cui egli mirava: «Far nascere un sorriso senza rossore e provocare un desiderio senza offendere la decenza, ecco un'arte capace di cacciare un santo dal calendario».

Quell'arte egli la possedette, ne fu signore nei suoi libri. Uomo semplice, parroco di campagna o ricercato conversatore nei salotti di Londra, aveva uno spirito di cui fu dote precipua la misura, contenuto costante la poesia. La sua sensibilità di artista collaborando con la sua indulgenza di uomo gli ha fatto creare una specie di epigramma diverso dall'antico, diversissimo dal moderno, in cui la punta finale e non la parola pungente ma la parola umana: non l'aculeo del moralista arcigno, ma il sorriso o la lagrima o meglio il sorriso lagrimoso del compagno di viaggio soggetto agli stessi pericoli ed agli stessi pentimenti. La sua immagine è proprio quella del viaggiatore di due secoli or sono, ora su la vettura, ora su la diligenza, una «carrozza di tutti» antiquata, in cammino verso qualche città; alla ricerca di luce, di sole, di uomini e, più volentieri anche, di donne. Ha per servo e per compagno La Fleur, suonatore di tamburo e di piffero, che partecipa a più d'una delle tendenze di lui, prima fra tutte la debolezza fortissima per l'altro sesso. Vivono alla giornata, come gli uccelli sulla frasca, intrecciando avventure in guisa che si possano disciogliere, osservando le cose e le persone come creature ugualmente vive e tremanti al soffio del Caso, supremo reggitore dell'universo.

Il Caso e l'Atomo sono le divinità che il reverendo Lorenzo Sterne più venera. L'Atomo o l'attimo, il minuto, la foglia, il raggio, gli si disegnano alla fantasia e al cuore nei loro atteggiamenti definitivi e fugaci: definitivi, perché egli ne coglie i limiti e ne traduce l'anima; fugaci, perché dopo il baleno dell'impressione, a un volger del capo, egli non li ritrova più, ma il Caso, intervenendo, ignoto e onnipotente, li ha distolti dal suo sguardo, deviati dalla sua strada, uccisi alla sua vita, per ricomporli in nuovi atti e in nuove situazioni innanzi ad altri viaggiatori dagli occhi curiosi e dal cuore un tantino molle di pianto.

Egli dunque ci ha insegnato a cercare l'umanità dove, per essere più calpesta, dà maggiore *olezzo, nelle cose* piccole e *nei fatti* oscuri. E ci ha insegnato a trovar le parole che sole corrispondono a quella piccolezza ed a quella oscurità, a comprendere i silenzi ed i muti gesti che vincono l'eloquenza di ogni discorso.

La sua arte ha dato un cuore alle cose e ha letto nel cuore degli uomini non solo in quanto hanno dei sentimenti ma in quanto ogni sentimento varia per le influenze esterne e non è mai lo stesso. Egli aveva un sesto senso: alcunché di mezzo, scrisse in un frammento, tra il tatto e la titillazione «somigliante alla sensazione che percorre le articolazioni del corpo, quando si stendono le membra oppure si sbadiglia». Il paragone fisiologico è certo opportuno e conferma la stretta parentela tra l'opera dello Sterne e la filosofia della salute, mentre convalida i termini dell'ispirazione poetica nella malizia sensuale che provoca il sorriso e nella comprensione pietosa del microcosmo che fa spuntare la lagrima.

Giovanni Rabizzani.

L'AMFIPARNASO

In questi anni di commemorazioni e di bilancio della propria cultura l'Italia s'è avveduta che ha un grande dovere da compiere: quello di mettere in corso i ricchi tesori musicali sepolti negli archivi di tutta la Penisola, tesori di cui molti sospettano o sanno l'esistenza, ma dai quali si sono cavate solo poche gemme: un'Ercolano della musica che forse un giorno qualche re del petrolio o qualche «missione» germanica proporrà di scoperchiare a sue spese. Ma l'Italia, senza menomare sé stessa, potrà opporre un rifiuto, poiché l'energia di pochi appassionati ha promosso oramai una grande azione collettiva e metodica che ha in sé la promessa d'insperati successi.

Quale importanza abbia avuto l'Italia nella storia musicale dei secoli passati, non è un mistero per nessuno; ma i più, anche i più colti, di tanta luce non possono vedere che pallidi riflessi, nelle critiche tradizionali, o qualche raggio, le poche volte ch'esso si diffonda nelle chiese o nelle sale da concerti. Quando al colpevole abbandono succederà, come si augura ognuno, un'attività intelligente e tenace che ci dia il *Corpus* dei nostri capolavori musicali, l'Italia avrà innalzato a sé stessa un monumento ben più grande e solenne e imperituro di quanti la sterile monumentomania dei nostri giorni vada innalzando sulle piazze delle cento città. La pubblicazione vagheggiata potrà avere due grandi effetti: quello d'additare ai futuri musicisti italiani la via d'un rinnovamento che cercherebbero invano negli esempi d'oltralpe, e quello di una completa revisione dei valori nel campo della storia musicale, onde risulterà, e se ne convaliderà la coscienza fra noi, che non pure tutte le forme musicali ora dominanti ripetono le loro origini dall'Italia, ma anche che la somma totale della produzione musicale italiana non è punto inferiore a quella delle altre nazioni; e molti antichi compositori di cui ora appena si pispiglia abbatteranno trionfalmente le trincee dell'oblio.

A questo pensavo dopo un'audizione dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi che il maestro triestino Romeo Bartoli ha ridestato dal sonno secolare. E come s'è risvegliato gaio e sorridente, vivace e scherzoso: bimbo che, aperti gli occhi, schizza dal letto e ripete le grazie e le monellerie d'ogni giorno ed esprime con immediata sincerità le impressioni della sua anima vergine e sensibile.

Dopo il *Prologo* in cui Orazio Vecchi prepara il pubblico alla novità dell'opera sua che

> si mira con la mente
> dov'entra per l'orecchio, e non per gl'occhi,

egli sprigiona subito l'abbondante vena della sua giovialità in una scena fra Pantalone, il servo Pedrolino e la cortigiana Ortensia.

> O Pierulin dov'esta?
> Dov'esta Pierulin?

domanda il vecchio innamorato con una frase musicale ch'è veste perfetta alle parole. Risponde Pedrolino:

> Messir, no poss vegnì, che sù in cusina
> PANT. - Ah laro, ah can, che fastu là in cusina?
> PED. - A m'imp'a 'l gargatù de cert cosai,
> Che canta tocch'a 'l dì
> Pi pi ri pi,
> Cu cu ru cu.

E l'armonia imitativa accompagna le parole con un crescendo di comicità. Pantalone incarica Pedrolino di chiamargli Ortensia, ma, poco soddisfatto del servo, la chiama lui stesso.

Ortensia però lo investe del suo sdegno:

> Vatene in mal'hora, vatene in mal'hora
> Vecchiaccio rimbambito!
> Credi ch'io sia una donna da partito?

Che doccia fredda al fuoco senile di Pantalone, il quale, uscito appena dallo sbalordimento, cerca d'insinuarsi nel cuore della sdegnosa con umili e dolci paroline piene di sottintesi; ma ancora respinto, s'accascia.

La scena, brevissima, basterebbe da sola a documentare la genialità del musicista modenese; ché il rapido succedersi degli affetti trova nella musica un'espressione così spontanea, efficace, incisiva, che i personaggi balzano vivi dinanzi benché non si vedano e la loro voce sia scomposta nel quintuplice andamento delle parti.

Poiché Orazio Vecchi, se è stato il primo ad immaginare e a tentare l'accoppiamento della commedia e della musica, gettando il seme dell'opera buffa avvenire, non ha saputo però discostarsi dallo stile polifonico del madrigale ed esprimere i personaggi monodicamente, con che li avrebbe divincolati dai ceppi del coro e fatti muovere in libertà sulla scena; e pure l'idea dové urgere alla sua mente ardita e per poco non ne proruppe: ci sono di fatto nell'*Amfiparnaso* dei passi dove una voce domina con insistenza sulle altre che le si attenuano intorno: e son le volte che la passione più veramente umana si effonde con accenti commossi, vibra con una palpitazione intensa che allarga i suoi giri fino alle anime nostre, nelle scene d'amore onde il Vecchi ha interrotto alternamente quelle di carattere comico.

Il bizzarro prete modenese non si preoccupa se questo ondeggiamento possa nuocere all'unità del tutto. Nemmeno la commedia ch'egli ha inventata cerca di svolgere con un filo logico e continuato: l'artista è alla finestra di casa sua e narra piacevolmente quel che succede sulla pubblica piazza con quell'unità che vuole il caso. Avviene così che alcune scene sono frammenti di azioni appena intravvedute e tosto abbandonate, prospettiva di folla in moto: «Perciocché — dice l'autore *ai lettori* — sì come quel Pittore, che dentro a picciola tavoletta rinchiuder vuole un gran numero di figure, forma le principali, come più riguardevoli, di corpo intiero, e altre a pena comprensibili di vista per la sommità de' capelli, finalmente il rimanente della moltitudine quasi dagl'occhi altrui lontano mischia insieme: così io alcune parti di questa mia Comedia Harmonica, che necessariamente sono richieste, rappresentarò pienamente, altre tratterò con modo più ristretto, e altre accennerò solo; poscia quelle, che rimangono, sì come non passerò con silentio, così farò di loro un miscuglio.»

Gli è che la sua non fu sempre fusione delle due arti, ma semplice unione: il principio delle mutue concessioni che guidò la riforma wagneriana, onde il poeta non doveva scrivere un verso che non fosse nello spirito della musica, né il musicista comporre una frase che non fosse nello spirito della poesia, vale solo in parte per il Vecchi; poiché, se sacrifizio ha da essere, egli sottrae qualcosa all'arte che meno si confà al suo genio e la sommette al predominio dell'ispirazione musicale; e di ciò vuole essere scusato. «Et io in tanto devrò esser, se non lodato, almeno non biasimato dell'inventione, non parendomi dar repulsa a quei pensieri musicali, che per naturale inclinatione mi si offrono all'intelletto.»

Se il Vecchi avesse condotta la sua innovazione fino alle sue ultime conseguenze della monodia, avrebbe bensì anticipato la nascita dell'opera buffa e risolto il nuovo problema con maggiore facilità, ma non perciò sarebbe più degna d'ammirazione l'opera sua: perocché l'idea di dare vivi contorni a diecine di personaggi dalle fisonomie individuali più differenti e di rappresentare le situazioni drammatiche più varie col solo sussidio di un coro di voci scoperte poteva germogliare soltanto da un cervello d'artista formidabile. E v'è riuscito appieno con una spontaneità che non conosce ostacoli, con un'abbondanza di atteggiamenti musicali che non si esaurisce mai: il gioco del sincopato moltiplica le possibilità dei ritmi per entro all'unità della quadratura regolare; il lavorio contrappuntistico anima di un agitato movimento interiore i recitativi ed accresce l'intensità espressiva delle frasi melodiche; i sottili accorgimenti onde sono distribuite le voci maschili e femminili concorrono a tenere distinti i personaggi senza rompere la compagine del coro: le voci piano mormoranti e rincorrentisi nell'arguta vicenda delle imitazioni e le armonie imitative che fanno sentire il chicchirichì dei galletti e il verso del pappagallo, il ritmo metallico delle campane e il *trucca trucca trua* dello *Zambesi*, i colpi dati alla porta della Sinagoga dove cantan gli ebrei con voci nasali e il suono degli strumenti che assecondano la danza del ridicolo dottor Graziano sono come un presentimento dell'orchestra futura. La voce umana esaurisce ogni còmpito, rivela una potenza così illimitata, che sforza a meditare se l'averla umiliata ai piedi dell'orchestra, non sia stato uno dei più deplorevoli traviamenti degli operisti tedeschi e francesi modernissimi.

L'opera del Vecchi è l'espressione di uno spirito liberale, spontaneo, comunicativo, ma pur disciplinato: per esso la commedia dell'arte, buffa e gioviale, s'acconcia nobilitandosi, alle forme musicali più pure, senza perdere nulla della sua popolarità. Non per questo l'*Amfiparnaso* è di facile esecuzione, anzi esso è irto di tali e tante difficoltà e di tecnica e d'interpretazione, che dai più, a Trieste, si negava che lo stesso maestro Bartoli, non ostante la sua sapienza e il suo entusiasmo, potesse vincere la prova. Il Bartoli ha vinto, e in quale misura si potrà giudicare quand'egli da Trieste recherà il messaggio di gloria e di gioia alle sorelle d'Italia.

Trieste.

Baccio Ziliotto.

L'Italia all'Esposizione di Lipsia

I lettori del *Marzocco* certamente ricorderanno come lo scorso luglio in queste stesse colonne F. V. Ratti chiedesse se l'Italia avrebbe partecipato alla Esposizione del Libro indetta per l'anno venturo a Lipsia e lamentasse giustamente che il Ministro degli affari esteri avesse declinato — sollevando per ciò una fiera protesta da parte della Associazione libraria italiana — l'invito ufficiale rivoltogli dalla Cancelleria germanica.

Da allora ad oggi molto si è lavorato per riparare a quel primo imperdonabile rifiuto, e i lettori del *Marzocco* saranno lieti di sapere come anche l'Italia si prepari con serietà di propositi a questo importantissimo cimento.

È noto intanto che il Governo, sollecitato con opera indefessa ed efficace dal comm. Piero Barbèra e da alcuni deputati e senatori, deliberò un concorso di duecentomila lire, affidando l'organizzazione della partecipazione ufficiale italiana al Comitato Nazionale per le esposizioni all'estero, già benemerito per avere organizzato brillantemente le esposizioni di Buenos Aires e di Bruxelles: duecentomila lire non sono molte, specie se confrontate col mezzo milione accordato dal Governo francese; ma affidate a mani così esperte potranno essere più che sufficienti.

Fu saggio consiglio poi di approfittare del Centenario bodoniano che riunì a Torino il mese scorso le più spiccate personalità del mondo grafico e librario, per invitare il dottor Volkmann, presidente generale dell'Esposizione di Lipsia, a comunicare loro le sue idee e i suoi progetti; e per nominare un Comitato promotore e una Giunta esecutiva onde esercitare da un lato un'opera di propaganda tra gli industriali italiani, dall'altro una specie di consulenza tecnica presso il Comitato delle Esposizioni.

Le riunioni dell'uno e dell'altra si sono già iniziate e siccome il tempo stringe, si è cercato di affrettarne quanto più possibile i lavori; intorno ai quali sono in grado di dare qualche notizia.

Il primo problema sottoposto ai Commissarii, fu naturalmente la scelta di una sede per la sezione italiana. Perché bisogna sapere che la Mostra del Libro occuperà una vasta area a sud della città, presso il monumento commemorativo della battaglia di Lipsia, area che servì nei mesi scorsi ad una importante esposizione di architettura; e che all'Italia si era offerta ospitalità nella Galleria centrale ove figureranno tutte le sezioni della Mostra, intendendosi collocare i nostri prodotti accanto a quelli simili della Germania e di altre nazioni. Ma era opportuno, decoroso questo frazionamento, questa promiscuità, quando la Francia, l'Inghilterra, l'Austria, e persino l'Olanda avranno un Padiglione speciale?

Qui ebbero campo di esplicarsi la intraprendente genialità del comm. Silvestri, presidente del Comitato delle Esposizioni, e la fulminea attività del direttore generale ingegnere Gatti-Casazza: coadiuvati da colui che si può veramente chiamare il nostro *ambasciatore artistico all'estero*, l'architetto Moretti, essi scelsero ed accapararono in men che non si dica, a ottime condizioni, un magnifico Padiglione situato in posizione felicissima, dove l'Italia sarà a casa sua e dove i suoi prodotti figureranno gli uni accanto agli altri in logica ed armonica progressione. Per completare la notizia soggiungerò che sono imminenti alcuni lavori di adattamento sotto la direzione dell'architetto Boni onde togliere, sia all'esterno che all'interno ogni carattere teutonico al Padiglione e trasformarlo in un palazzo prettamente e artisticamente italiano.

Chi ben comincia è alla metà dell'opra: ed ora, artisti e industriali italiani, tocca a voi!

Io so bene quale e quanta diffidenza ispirino in genere le esposizioni, quelle internazionali specialmente, per le quali occorre spesso versare somme non lievi onde mandare in lontani paesi i proprii prodotti che, sparsi in ambienti sconfinati, ben difficilmente attirano l'attenzione dei visitatori stanchi o svogliati, occupati piuttosto ad ammirare le così dette *attrazioni*; mentre il pubblico serio degli intelligenti, dei tecnici, dei consumatori si tiene lontano.... dopo alcuni mesi la merce torna a casa in condizioni deplorevoli e una medaglia o un diploma non compensano menomamente le delusioni e le perdite sofferte.

Ma questa Esposizione di Lipsia si presenta con caratteristiche affatto speciali e assumerà certamente una eccezionale importanza.

Mi gioverò largamente, per dimostrarlo, del magnifico discorso pronunziato a Torino dal dottor Volkmann, poiché non saprei trovare né migliori argomenti, né più efficaci parole.

Occorre adunque osservare innanzi tutto che l'Esposizione di Lipsia, lungi dal costituire il solito affollamento disordinato di innumerevoli svariatissimi prodotti dell'attività umana, si presenterà come un organismo perfettamente omogeneo, inspirato a criterii assolutamente nuovi e originali, direi quasi idealistici, nel campo delle esposizioni: essa sarà infatti tutta dedicata a una sola industria: l'Arte grafica. Questa cenerentola delle solite mostre internazionali, confinata sempre negli angoli più remoti e più oscuri, potrà almeno una volta regnare sovrana; e concorreranno ad esaltarla, si può dire, tutti i rami della vita intellettuale, scientifica, letteraria, artistica: basterà, per convincersene, enumerare i gruppi principali in cui sarà suddivisa l'Esposizione: Arte grafica libera — Arte grafica applicata ed arte del libro — Istruzione per l'industria del libro — Fabbricazione della carta — Cartolerie e sistemi di scritture — Fabbricazione di colori — Fotografia — Tecnica riproduttiva — Fonderia di caratteri da stampa, stereotipia e galvanoplastica — Metodi di stampa — Legatura di libri — Commercio del libro, cioè edizione, assortimento e commissione — Giornalismo e servizio d'informazione, *réclame* — Scienza bibliotecaria, Bibliografia, Bibliofilia e Collezionismo — Macchine, apparecchi, utensili per l'industria della stampa — Istituzioni di protezione e per la salute pubblica.

Né si creda che l'Esposizione di Lipsia abbia ad apparire come una sequela muta, noiosa di oggetti allineati in vetrine, di quadri statistici rinchiusi in cornici; i suoi organizzatori intendono che tutti i rami dell'industria grafica siano forniti di una sezione storica e di una tecnica, dotate di cimelii preziosi o di esatte riproduzioni, di macchine o di modelli, che verranno illustrati da iscrizioni o da spiegazioni, in modo da riuscire una impareggiabile scuola scientifica e pratica non meno per il pubblico che per gli stessi espositori. E si stanno organizzando conferenze, quadri plastici, proiezioni luminose, cinematografie, e anche concerti e audizioni fonografiche per la sezione musicale, di modo che anche le inevitabili *attrazioni* rivestiranno un carattere speciale intonato all'ambiente. Si bandiranno poi gare con ricchi premi per le varie sezioni e concorsi di musica, di stenografia e di scrittura a macchina, e si terranno congressi di industriali, di autori, di giornalisti, di bibliotecari, di bibliofili, di fotografi.

Non sarà poi male accennare ai singolari vantaggi diretti e indiretti certamente riservati agli espositori e in misura assai più larga del solito. Già la vendita diretta di prima mano sarà non solo ammessa, ma incoraggiata, perché libri e prodotti grafici sono per la natura loro sempre pronti in grandi quantità e una copia venduta potrà subito essere rimpiazzata con facilità. Ma il vantaggio più grande deriverà dalle nuove relazioni che si potranno annodare e dai nuovi sbocchi per le merci che si potranno aprire; perché l'Esposizione di Lipsia verrà visitata non solo dal solito pubblico festaiolo attratto dalle facilitazioni ferroviarie, ma anche da uno stuolo di specialisti, di tecnici, di studiosi, di amatori che accorreranno da tutte le parti del mondo; e già sono preannunciate dall'America gite di comitive composte di soli tecnici, alcune delle quali hanno noleggiato speciali vapori!

Ma all'infuori, al di sopra di queste considerazioni d'ordine materiale, ci sono delle ragioni importantissime per le quali gli espositori italiani risponderanno certamente con entusiasmo all'invito che viene loro rivolto con così lusinghiera insistenza da assumere la gravità di una sfida cortese: a Lipsia, che è il mercato più importante del mondo per il commercio librario, e che solennizza con questa Esposizione il 150° anniversario della fondazione della R. Accademia per le arti grafiche e per l'industria del libro, tutte le nazioni del mondo si apprestano a concorrere agguerrite formidabilmente. Orbene: l'Italia, patria invidiata di una lunga gloriosissima serie di stampatori e di editori, l'Italia che fu maestra all'Europa anche in altre industrie ed arti sussidiarie, come sarebbero la fabbricazione della carta e la legatura dei libri, vanta pur oggi una schiera di valorosi i quali possono rappresentarla degnamente e vantaggiosamente se non per la copia, certo per la perfezione dei loro prodotti. Questa asserzione — che è del resto nella coscienza di tutti — fu così esaurientemente provata da F. V. Ratti col citato articolo, da rendere superflua qualsiasi ulteriore dimostrazione. Ad essi non mancheranno né lo slancio, né l'amore di patria per cooperare con tutte le loro forze al successo della Sezione italiana a maggior gloria dell'industria e della cultura nazionali.

Aldo Ravà.

Ricordi giornalistici di un compositore apprendista

Domenica, 9 Novembre.

Stamani ho assistito alla inaugurazione dei Corsi alla Scuola del Libro in Piazza S. Croce. Le scuole professionali sono un antico mio fervido pensiero, perché in esse ho sempre veduto la salute delle nuove generazioni. Tipografo fin da' miei più giovani anni, ho soprattutto pensato a scuole professionali per l'arte della stampa, e quando una ne sorse a Milano, un'altra a Torino, esultò il mio cuore di tipografo colla speranza che migliori tempi si preparino per l'arte a cui fui ascritto fin da fanciullo

Fin da fanciullo! perché oggi appunto compiono cinquant'anni da quando entrai nella tipografia paterna come apprendista compositore; ed ho le mie carte in regola. Ecco qui una bozza di stampa, una colonna di una cinquantina di righe di composizione, sulla quale mio padre con la sua nitida scrittura piemontese tracciò queste parole: « Il dì 9 novembre 1863, Pierino Barbèra entrò nell'arte di compositore, e dopo 4 giorni già componeva senza aiuto, cioè da sé, le seguenti due colonne » ecc. ecc.

Per fortuna le leggi non hanno effetto retroattivo, altrimenti, per effetto di quella ora vigente sul lavoro dei fanciulli, mio padre dovrebbe, ossia io dovrei come suo successore, pagare una multa per l'abusiva ammissione in tipografia di un fanciullo d'età inferiore ai 12 anni: di poco inferiore, ma insomma cinquant'anni fa, pare impossibile, non avevo 12 anni.

Trovandomi stamani in mezzo a que' giovanotti, tutti regolarmente ammessi nell'arte perché più che dodicenni, non ho potuto fare a meno di dir loro quattro parole per comunicare ad essi i ricordi che suscitava nella mia memoria quella non so se festa o cerimonia scolastica, in un giorno che, per dirla con una frase stereotipata che però si conviene perfettamente al caso mio, « fece epoca nella mia vita ».

Io mi rivedo ancora a poco più di nove anni con la blouse da compositore nuova, che mia madre aveva cucita, montare sopra una cassetta da marginatura rovesciata e soprammessa ad altra cassetta più larga, per poter arrivare all'altezza della cassa dei caratteri sulla quale dovevo cominciare il mio tirocinio. Accanto a me uno dei vecchi compositori di tipografia, passato magazziniere dei caratteri, anch'egli sopra una cassetta arrovesciata perché di statura bassissima: era uno dei due nani del laboratorio di composizione. Questo era in via Faenza, al terreno d'uno stabile ove ora è l'educatorio delle Calasanziane; la stanza delle macchine era, in parte, dove ora è l'altar maggiore e l'abside della loro chiesetta. Il laboratorio di composizione, lungo e stretto, aveva le finestre sopra un orto, e io, dalla mia cassa accosto a una delle finestre, vedevo l'ortolano che attendeva alle sue faccende, e v'era anche un asino che a volte guardava il mio lavoro da scimmia. Nelle vecchie tipografie francesi i torcolieri chiamavano scimmie i compositori, e questi chiamavan quelli orsi, per i movimenti che gli uni e gli altri compievano nel loro diverso lavoro; gli *orsi* son scomparsi da quando scomparvero i torchi, e le scimmie vanno scomparendo per il divulgarsi delle *linotypes, monotypes* e altre *types* che richiedono dagli operatori movimenti da pianisti anziché da scimmie

Nel laboratorio di composizione i lavoranti addetti alle opere erano separati da quelli addetti al giornale quotidiano. Era questo la *Nazione* la quale aveva i suoi uffici di direzione, amministrazione e compilazione in poche stanze attigue alla tipografia; sicché io potevo vedere i redattori andare e venire dalla stanza di redazione al bancone dell'impaginatore e da questo alla stanza delle macchine, all'altra estremità della galleria dei compositori. Ricordo benissimo uno di loro, piccoletto, grassottello, in divisa militare, ma con gli occhiali a stanghette, trottarellare a piccoli passi verso la stanza delle macchine, seguito premurosamente dall'impaginatore: era Alessandro D'Ancona, che faceva fermare la macchina par correggere qualche notizia sbagliata, o per aggiungere un'ultima notizia, o un telegramma dell'Agenzia Stefani.

Il D'Ancona era stato direttore del giornale, ma allora il direttore era l'avv. Piero Puccioni, che vedevo pure passare con aspetto e andatura tutto l'opposto del D'Ancona. Ricordo che teneva sempre le mani in tasca, e co' gomiti urtava i *castelli* allineati lungo il passaggio stretto e sempre ingombrato

Altri collaboratori erano. Carlo Levi, alto, pallido, ricciuto, dinoccolato, come il *Giovanetto* del Giusti; Lorenzo Ciatti, che avendo sposato una inglese portava le basette alla Palmerston e la caramella all'occhio destro: (nonostante la sua truccatura britannica parlava con accento spiccatamente fiorentino: era stato cancelliere di Tribunale, faceva la cronaca giudiziaria e la cittadina); Giacomo Foligno, altrimenti detto « il Cireneo della *Nazione* », senza del quale il più delle volte il giornale non sarebbe uscito. Egli era il primo ad arrivare in direzione, l'ultimo ad andarsene, e spesso, quando finalmente spengeva il lume sovrastante al tavolone rotondo ove tutti scrivevano tranne il direttore che aveva uno stanzino a sé, suonava a Palazzo Vecchio il tocco o le due dopo mezzanotte. Egli era il segretario di redazione nato, e vedo ancora la sua piccola persona chinata sulla pila di giornali appena arrivati, sforbiciando a man salva e attaccando con grande spreco di gomma i ritagli sopra strisce di carta cenerina. Sotto ogni ritaglio onestamente scriveva il titolo del giornale da cui la notizia era staccata.

Se si fa un confronto fra un giornale di cinquant'anni fa e un giornale di oggi, si vede la enorme differenza fra questo e quello.

Prendiamo la *Nazione* del 1863, l'anno in cui entrai in tipografia e cominciai a bazzicare negli uffici del giornale, sgusciando fra le gambe dei redattori come la cagnetta di un frequentatore veneto degli uffici di redazione, più indiscreta e petulante di me, che procuravo di non esser osservato e di non dar noia a nessuno, scivolando in mezzo a tutte quelle figure di omaccioni, circonfusi in nuvole di fumo, per far capo al piccolo Foligno che non fumava e che mi dava retta; sicché io gli volevo bene e quando morì piansi vere lagrime ricordandomi quegli anni della mia fanciullezza già presa dal lavoro.

Il giornale dunque era di formato non inferiore a quello degli attuali grandi quotidiani, ma di sole 4 pagine divise in 5 colonne. Nei primi numeri del 1859 la pubblicità quasi non esisteva; presto peraltro cominciò a occupare una parte della quarta pagina, poi tutta.

Gli avvisi in quarta pagina erano per la maggior parte pubblicità di specifici farmaceutici, alcuni scomparsi, come la Revalenta Arabica, della quale si vantavano 55.000 guarigioni perfette, fra le quali quella N. *** del Santo Padre Pio IX; altri fioriscono ancora, come le Pillole di Cooper, che arricchirono il farmacista inglese E. Roberts, e lo Sciroppo Pagliano, lo specifico « eroe dei due mondi ». Ricordo di aver composto alcune lettere di riconoscenti risanati dal miracoloso sciroppo, che dovevano esser inserite nella quarta pagina della *Nazione*, e posso testimoniare della loro autenticità, giacché il Professore per non perder tempo a copiarle, non avendo impiegati ma solo facchini, mandava gli originali; anzi una volta si trovarono dentro una lettera alcuni biglietti di banca, importo della commissione.

Nelle altre 3 pagine non era ammessa la pubblicità, ma qualche comunicato a pagamento, e qualche necrologia. Fra i comunicati eccone quello di un medico di Rosignano che si difende dalla calunnia di aver detto male dei Rosignanesi: « Male a proposito i 63 protestanti di Rosignano pretendono insinuare che tale mio opinativo concetto stesse ad offendere il sentimento morale della intera popolazione e i principii liberali e civili di essa che io mai sempre apprezzai, conforme tuttavia rendo pubblica onorevole testimonianza ».

La materia del giornale era disposta metodicamente, e non, come si usa adesso, all'americana, mescolando fatti diversi a notizie politiche, ciò che dà luogo a ravvicinamenti assai buffi, leggendosi la notizia di una riunione di diplomatici per decidere della guerra o della pace, accanto a uno scandalo di caffè-chantant. In prima e seconda colonna della prima pagina il Diario politico, poi l'articolo di fondo senza titolo, poi le Notizie italiane ricavate dai giornali locali con indicazione della fonte, fatica speciale del segretario Foligno e delle sue forbici, poi le Notizie estere, e finalmente le Ultime notizie e i Dispacci elettrici privati, cioè dell'Agenzia Stefani, ché dispacci particolari di corrispondenti al giornale era raro che ve ne fossero: qualche volta se ne ricevevano da Torino, la capitale, ma erano di poche parole, mentre oggi i giornali politici ricevono telegrammi o telefonature che occupano intere pagine e non provengono solo dalla capitale ma da ogni parte del mondo.

Questo è l'unico dispaccio particolare (da Torino) del N. 11 marzo 1861: « È stato installato il seggio. I discorsi di Zanolini e di Rattazzi sono stati applauditi. Applauditissimi Ricasoli e Farini, giurando. È stata presentata la legge sul Regno d'Italia. (Niente di meno!) La discussione è fissata a mercoledì ».

Il dispaccio meritava esser firmato *Tacito*.

E la cronaca? Nei primi tempi non c'era cronaca affatto, come se a Firenze non accadesse mai nulla che potesse importare ai lettori del giornale.

Più tardi comparve la rubrica « Fatti diversi », ma occupava da principio, e occupò per molto tempo, meno di mezza colonna: notizie brevi, senza frangia, in istile da rapporto di polizia, o piuttosto di Novellino, come questa che raccomando agli odierni cronisti, che leggono di quando in quando pagine di D'Annunzio per colorire le descrizioni d'ambiente in cui annegano il racconto del fattaccio o dello scandalo: « Certo cacciatore uccise giorni sono in quello di Empoli un graziosissimo pavoncello. Mentre stava toglendogli le penne trovò sotto le ali un biglietto legato. Era concepito così: " Prigioniero qui in Venezia, potei ottenere dal crudo mio carceriere quest'uccello. Ora gli do la libertà onde torni alla libera Italia, alla bella Firenze (per l'appunto!), patria mia. Deh! potesse egli portare il presente biglietto in grembo ai miei genitori! Augusto O.... ". La scrittura però non era delle più chiare; il perché fu impossibile decifrar nettamente il cognome; e dagli spogli dell'ultimo censimento non fu dato agli ufficiali del nostro Municipio rinvenire la famiglia cui il predetto biglietto s'indirizzava ». E questo spunto di cronaca avrebbe potuto esser firmato *Dino Compagni*.

I fatti cittadini più importanti erano riferiti con una sobrietà di cui non si ha idea, ora che intiere colonne sono occupate dal suicidio di una sartina, o da una rissa di teppisti. Il 15 settembre 1861 s'inaugurò a Firenze la prima Esposizione italiana. Il Re venne apposta da Torino accompagnato dai ministri e dal principe Eugenio; l'avvenimento aveva un'importanza non solo economica ma politica: una rassegna delle forze industriali, artistiche e tecniche della nazione nell'anno stesso della proclamazione del regno! I giornali odierni pubblicherebbero edizioni speciali di 12 pagine: la *Nazione* ne uscì con un cappello di un terzo di colonna al testo della sobria allocuzione di Cosimo Ridolfi al Re e della risposta di Sua Maestà al Ridolfi. Seguivano sei epigrafi di circostanza del professor Zanobi Bicchierai. Né si creda che nel numero seguente si supplisse con ulteriori ragguagli alla brevità del giorno prima che poteva attribuirsi alla ristrettezza del tempo o ai piedi dolci del cronista. Il numero del giorno dopo non dice nulla dell'Esposizione, nemmeno una parola, e solo nei Fatti diversi si legge: « Le denunzie dei forestieri, giunti il 14 e 15 a Firenze ascendono a circa 500 ». Segue una deplorazione contro l'improntitudine dei conduttori di *fiacres* che si approfittano del concorso eccezionale per esagerare prezzi favolosi dai forestieri, ma non si preconizza il tassametro.

L'Appendice prese stanza per tempo al pianterreno, camminò con un sol piede, ma anche con due e con tre erano rassegne letterarie, che un tempo furono sottoscritte con le iniziali G. C. poi col nome intero, allora conosciuto da pochi: *Giosuè* (con l'accento sull'*e*) *Carducci*. Le ho rilette quasi tutte con infinito piacere e ammirazione, giacché testimoniano di una maturità di mente e di una dottrina rara in un giovane di 25 anni. Erano rassegne scientifiche di C. D'A. (Cesare D'Ancona fratello di Alessandro); rassegne drammatiche di A. F. (Augusto Franchetti), che potrebbero raccogliersi e pubblicarsi in un volume tanto conservano di sapore critico e di modernità. Poi le rassegne drammatiche hanno la firma di Yorick, e son piacevolissime dissertazioni, in cui si mena il can per l'aia con tal vivezza di stile, con lingua così ricca, schietta ed espressiva, da desiderare che l'Appendice sia non di due ma di quattro piedi, sebbene il suo contenuto fosse tutt'altro che sostanziale.

Ma un giorno in appendice fece capolino il romanzo, e dico fece capolino perché durò molta fatica a rendersi padrone del campo. Dapprima, dopo due o tre puntate di seguito, c'erano interruzioni di parecchi giorni, per lasciare il posto alla critica e alla recensione, talvolta anche a qualche monografia, che allora dovevano aver per domicilio coatto il pianterreno, mentre ora son salite al piano nobile ed abitano sullo stesso pianerottolo della polemica politica.

Mi son provato a leggere un romanzo di quel G. Sabbatini (con due *b*) che fu autore drammatico disgraziatissimo e censore teatrale, bersaglio dei frizzi dei giornali umoristici e delle collere di Cavour ministro; ma non son potuto andar molto innanzi con quel suo romanzo *A venti e a quarant'anni*. Ho invece letto con curiosità un racconto con fondo storico, *Scene della vita italiana dopo il 31*, con fatti noti e con personaggi in cui si ravvisa il Duca di Modena, i ministri e i cospiratori del tempo, sebbene spesso in nota si dichiari che son tutti fatti e personaggi immaginari. L'autore si scusa da principio di aver lasciato per una volta tanto la letteratura drammatica per scrivere un romanzo d'appendice; il saggio è curioso per la materia che ne forma oggetto, e sebbene il racconto sia ingarbugliato e ingenuo, si capisce che l'autore, insistendovi, poteva divenir maestro in tal genere di letteratura; come lo era nel genere drammatico, giacché si chiamava Paolo Ferrari ed aveva già dato alle scene *Goldoni e le sue 16 commedie* (1851) e *La Satira e Parini* (1854-56).

Non mancavano nella *Nazione*, di quando in quando, le Cronache giudiziarie, ma non erano relative a reati comuni, sebbene si sappia che anche allora non facesse difetto la materia per le Corti di Assise; erano sempre resoconti di processi più o meno politici, che in quegli anni, prossimi ai grandi rivolgimenti, abbondavano; come quello che si svolse a Bologna « per indebito rifiuto degli uffici di ministro della religione cattolica ed abuso nell'esercizio delle funzioni di ministro del culto cattolico ». Si trattava di un parroco che aveva rifiutato i sacramenti a un morente perché era stato.... presidente di sezione della Corte di appello!

Più di quel che non usi adesso, i giornali, e segnatamente la *Nazione*, riproducevano testualmente documenti ufficiali, relazioni parlamentari, note diplomatiche che coprivano intere pagine del giornale; allora non dovevano divertir molto i lettori, sebbene i lettori di quei giornali a 10 centesimi fosser d'altra qualità di quelli degli odierni giornali a un soldo; ma quei documenti, difficili a rintracciare altrove, fanno sì che le collezioni dei giornali di quei tempi sono preziosissime oggi per coloro che vogliono scriverne la storia.

Né solo per tali documenti sono preziosi allo storico quei giornali. Quante notizie e quanti fatterelli che sembrano insignificanti hanno invece un interesse storico particolare e servono a dar indizio dello stato degli animi, delle tendenze degli spiriti, delle condizioni della vita italiana.

Il 4 ottobre 1861 ci son le elezioni al Consiglio Comunale; fra i candidati il marchese Carlo Torrigiani, e riuscì capolista con voti.... 318; Bettino Ricasoli non ne ebbe che 69, e l'ultimo degli eletti, 16. E dire che da soli due anni la Toscana aveva avuto le franchigie costituzionali e i cittadini avevano ottenuto con l'elettorato una funzione di sovranità!

Mio padre era stampatore e amministratore della *Nazione*, ma egli si considerava uno dei fondatori e comproprietari. Infatti, come è raccontato nelle *Memorie di un Editore*, nessuno di coloro che la sera del lunedì 18 luglio 1859 cercavano il Barbèra affinché si preparasse a stampare il giorno dopo il primo numero della *Nazione*, tirò fuori neppur un centesimo; sicché il tipografo anticipò le spese della composizione, della tiratura e della carta, nonché i primi onorari al direttore e ai collaboratori, dimenticando di pagarsi il suo come amministratore, e di partecipare a fin d'anno alla divisione degli utili, che furono, per quattro o cinque anni, dalle 400 alle 500 lire a testa: « Oh gran bontà degli amministratori antichi ». Ma mio padre era un idealista, e gli bastava la sodisfazione di esser l'anima del giornale, interessandosi a tutto: a trovar corrispondenti in Italia e all'estero, inserzioni a pagamento per la quarta pagina, e rivenditori in ogni angolo della Toscana, inquietandosi con i collaboratori indolenti a cui mostrava come esempio l'infaticabile Folignetto, con i correttori quando lasciavano sfuggire qualche papera (e le annate del giornale posson testimoniare del buon effetto del suo zelo nel sorvegliare la correzione), con i macchinisti quando non riuscivano a dominare la malvagia macchina francese, a ritirazione, che stampava il giornale, messa in moto da due robusti facchini, ma che spesso metteva i piedi al muro a metà della tiratura, e non c'era verso di farla andar più avanti.

Io vedevo tutto questo affaccendarsi, imparavo a conoscere i frequentatori della direzione del giornale (ricordo l'alta figura signorile di M. d'Azeglio nel gabinetto del direttore), gli amici che arrivavano da Torino, con la voce di Cavour negli orecchi e nel cuore, quelli che tornavano da viaggi di istruzione e di esplorazione all'estero, come Ferdinando Martini, arrivato fresco fresco dalla Germania con i capelli lunghi e un pizzetto alla Heine, e mi affezionavo sempre più al piccolo Foligno, che non partiva mai, che era sempre lì in ufficio, meno le sei o sette ore che passava a casa per mangiare un boccone e per dormire, che ogni tanto mandava le forbici ad arrotare e domandava nuovi lapis rossi all'amministratore

Si può rivelare la tiratura di un giornale di 50 anni fa: nel 1863 la *Nazione* ebbe una tiratura media di circa 3000 copie al giorno, ma eran quasi tutte per abbonati, l'abbonamento costava 36 lire l'anno, ogni numero dieci centesimi, la pubblicità rendeva dalle 24.000 lire, sicché il bilancio si chiudeva (lo dico perché ormai l'agente delle tasse non ci può più nulla) con un utile di circa lire 6000.

A chi mi domandasse se mi piacevano più i giornali di 50 anni fa o quelli d'ora, risponderei che riconosco ed ammiro i progressi fatti dal giornalismo, che intendo benissimo come al giorno d'oggi, in cui non solo i sarti « compitano il giornale », come cominciavano a fare a' tempi del Giusti, ma anche i venditori dei giornali leggono ciò che vendono (ne arrossiscano i librai), non basterebbero più le tre pagine della *Nazione*, piene di atti ufficiali, di relazioni e di note; ma se debbo dir la verità (forse la sessantina imminente mi rende già *laudator temporis acti*), penso del giornalismo odierno, come dell'altare di Calcante, nella *Bella Elena*, « trop de fleurs, trop de fleurs, trop de fleurs! » — per un soldo.

Piero Barbèra.

I libri della "Giulio Cesare"

La prima volta che Cesare parla di navi mi pare sia quel passo del IX cap. del III libro dei *Commentari*, in cui « comanda intanto che si costruiscano sulla Loira lunghe navi, che si raccolgano dalla provincia i rematori, si trovino i nocchieri e i timonieri. Le quali cose *celeriter administratis*, ecc. »; e, più degli ufficiali e dei marinai della nostra nuova corazzata, che ha ricondotto sul mare il nome del più grande genio di nostra stirpe, vorrei che di quel passo si ricordassero il Governo d'Italia e il Ministro della Marina: *celeriter administratis*....

Intanto, per altro, non è picciol segno dei tempi l'aver battezzato con sì grande nome una nave nostra, e se, negli anni che verranno, essa avrà la fortuna di non funghire in un porto, e di spiegare al vento del mare e della guerra la grande bandiera che gli alunni delle scuole medie d'Italia le hanno donato, forse per riabilitarsi degli « abbasso Senofonte e abbasso Cesare » che, senza troppo rancore del Ministro dell'istruzione pubblica, di tanto in tanto escono dalla lor bocca moderna, il nume del gran capitano la condurrà ancora alla vittoria.

Ma le navi da guerra, le grandi navi moderne che ospitano a bordo tra ufficiali, sottufficiali e marinai, equipaggi di ottocento, di mille e di millecinquecento uomini, non corron sempre — per fortuna, o per disgrazia, secondo i gusti — in caccia, e non si scuotono ad ogni istante pel fuoco di fiancata dei lor dodici o tredici pezzi da 305: in porto, o nei brevi, o nei lunghi viaggi, passan sulla coperta ed entran nelle piccole celle d'acciaio ancor le ore di calma e di riposo, e soavissime nostalgie della patria lontana, e pungenti desideri di riavvicinarlesi con lo spirito, prendono e tengono i cuori di tutti, da quello del comandante supremo a quello dell'ultimo fuochista. Or bene, se alla prima necessità, a quella cioè di issare al vento la bandiera grande della patria nel momento del pericolo e della gloria, hanno pensato i ragazzi d'Italia, all'altra necessità, mite, dolce e un po' malinconica necessità di dare a chi correrà i mari sulla *Giulio Cesare* — saran tanti insieme, ma ognun d'essi sarà forse solo! — una compagnia confortatrice, la più confortatrice delle compagnie, ha pensato la Società « Atene e Roma ».

A vedere, bene scelti, bene ordinati, ben rilegati, ben disposti i circa settecento volumi, che tra pochi giorni, dagli scaffali di legno della Società, passeranno in quelli d'acciaio della nave, ornamento e fortuna dei quadrati degli ufficiali e delle mense dei marinai, vien fatto di salutarli come si saluta chi parte per lontane fortune: amici vecchi e nuovi, maestri venerati di sapienza e compagni cari di sogni, di sotto la uniforme, seria ed elegante legatura, dicono quanto conforto, quanta bontà, quanto sapere recheranno agli uomini dei cannoni, dei siluri, dei telemetri, e dicono anche con quanta cura, con quanto fervore, con quanto vivo entusiasmo li abbiano ricercati, prescelti e destinati a così bel destino gli uomini che onorano ancora i nomi di Roma e di Atene.

Ma quanto bello, altrettanto era l'ordinare una biblioteca per la nostra nuova grande nave, un difficile compito. Difficile radunare il capitale occorrente, difficile impiegarlo in modo da esser sicuri di fornire i naviganti della *Giulio Cesare* di abbondanti, varie, utili ed interessanti letture. Moltissimi che della Società « Atene e Roma » e degli uomini che la compongono, per saper che ella nacque e lavora per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, pensano sia un cenobio di brave persone che si adunano di tanto in tanto in un oscuro stanzone per collazionare un testo e decifrare un codice, si meraviglieranno che abbia potuto, prima, fare il disegno di donare alla nave sacra la seta dei tre colori, e poi, quando la bandiera la voller dare gli alunni delle scuole, abbia provveduto a collocare sull'acciaio della *dreadnought* dei libri, perché si aprano anch'essi e si sfoglino ai salsi venti del mare. Eppure tra tutte le società che cercano di recare alla vita moderna il maggior conforto, l'« Atene e Roma » è proprio quella che più ama le idee non *routinières*: n'è prova l'iniziativa, che fu sua e dei suoi uomini migliori, di ricondurre i fiorentini ad ascoltar versi di tragedie nel Teatro Romano di Fiesole; e ne son riprova i criteri con i quali la biblioteca di bordo della *Giulio Cesare* è stata formata. La biblioteca, o, meglio, le biblioteche, perché son due: una per gli ufficiali ed una per i marinai. E due diversi sono stati, naturalmente i criteri informatori.

La biblioteca dei marinai si è voluta ricca, sopra tutto, di opere dilettevoli: romanzi interessanti, novelle, racconti, avventure di viaggio; fra i quattrocento volumi, circa, che la compongono, più che la metà sono di amena lettura. Dai romanzi del Barrili, del Capuana, del Conan Doyle, del Dumas, del Fogazzaro, dell'Hugo, alle novelle di Mark Twain, del Fucini, del Beltramelli, di *Jack la Bolina*, del Kipling; dai racconti d'avventure del Wells, del Wallace, del Verne, quasi completi, a quelli del Salgari e di *Yambo*, dai monumenti della letteratura mondiale, come il *Decamerone*, il *Don Chisciotte* e i *Reali di Francia*, alle pagine più moderne e più delicate del Daudet, della Deledda, della Serao, v'è raccolto quanto può fornire ai marinai adattate e piacevoli letture. Né sono stati dimenticati libri utili ed istruttivi specialmente di storia e di geografia, né mancano gli atlanti e i dizionari delle principali lingue moderne. La non lieve e riuscitissima fatica della scelta e della raccolta dei libri per i marinai è stata compiuta dalla Società col concorso intelligente e fervoroso di signore e signorine già benemerite delle « Bibliotechine per le scuole elementari ».

Altro criterio ha naturalmente presieduto alla formazione della biblioteca per lo stato maggiore, che si è voluta pur ricca, varia e dilettevole, ma corrispondente ai gusti e alle necessità spirituali dei nostri ufficiali di vascello che sono universalmente riconosciuti fra i più colti d'Europa e sono perciò tra i più appassionati leggitori. Chiunque abbia visitato una qualunque nave da guerra avrà veduto come due cose non mancano mai nella cabina di un ufficiale: fiori e libri; perfino a bordo delle torpediniere, piccoli gusci di acciaio sempre frementi e sempre in corsa, è raro che gli ufficiali non dedichino ogni giorno, qualcuna delle poche ore « franche » alla raccolta lettura nella piccola cella tutta odorosa dei freschi odori del mare; l'ultimo numero della rivista preferita, l'ultimo romanzo dell'autore più caro e, spesso, qualche volume di storia, di critica, di alta coltura provano come le fatiche, le responsabilità, i doveri della vita di bordo non impediscano ai nostri ufficiali di tenersi al corrente con la produzione letteraria e scientifica del giorno. Ma le celle son piccole anche sulle navi smisurate: tutto lo spazio è dato allo sviluppo massimo e alla massima potenzialità delle due terribili forze che i colossi d'acciaio recan pei mari — il fuoco e il vapore — e solamente l'abitudine e la scienza, tutta marinara, di

utilizzare fino i più piccoli ritagli di spazio, permette agli ufficiali di adattare al disopra della cuccetta un piccolo scaffale per i libri. Ed era questo il primo ostacolo e il primo problema da risolvere anche per la biblioteca comune che la Società « Atene e Roma » ha voluto donare alla *Giulio Cesare*. Occorreva cioè seguire il precetto *multum in parvo*, e vigilar severamente, per parte di chi sceglieva i libri, sui propri gusti e sulle proprie preferenze; bisognava dimenticarsi di esser dei professori e degli umanisti e divenir per qualche tempo, in ispirito, degli ufficiali di marina.... Non facile cosa: eppure vi sono riusciti mirabilmente; e il catalogo della Biblioteca degli ufficiali è documento della intelligenza, del buon senso, del gusto e dell' equilibrio con che la scelta è stata fatta.

Fin dalla circolare con la quale l' « Atene e Roma » chiedeva ai suoi soci e ai suoi amici il contributo finanziario necessario all' acquisto dei libri, si avvertiva esser desiderio della Società di fare omaggio alla *Giulio Cesare* di una serie di opere pregiate illustranti la vita, gli scritti e i tempi del grande Capitano, desiderio opportuno e ragionevole quant' altri mai, che ha trovato facilmente la sua realizzazione: sono infatti più di venti le opere comprese nella biblioteca, che riguardano Cesare, i suoi scritti e i suoi tempi. Oltre ai due volumi dei *Commentari* illustrati dal Ramorino, e alla lor traduzione italiana del Baldelli, vi hanno posto le opere capitali e più caratteristiche intorno alla vita e alle imprese di lui: quella dell' Holmes, *Caesar's Conquest of Gaul*, quella del Rovani, *La giovinezza di G. C.*, la *Narrazione delle guerre di C.* di Napoleone, l' *Histoire de J. C.* di Napoleone III, e le opere d'illustrazione dei tempi di lui, l' *Histoire de la Gaule meridionale* del Fauriel, *L'armée romaine au temps de Cesar* del Krance; *La flotte de Cesar* del Jal; diverse opere tra le più importanti del Boissier; la *Grandezza e decadenza di Roma* del Ferrero; *La civiltà romana* del Birt e, naturalmente, il *Giulio Cesare* dello Shakespeare, nella traduzione di Diego Angeli, ed altri volumi. Una vera piccola biblioteca Cesariana, che agli ufficiali della bella nave potrebbe invidiare qualunque studioso.

Ma anche qui, come già per i marinai, la Società ha voluto venire incontro agli ufficiali nei loro desideri di cultura generale, e di lettura amena. Per la prima ha raccolto opere di consultazione e di divulgazione, dalle enciclopedie ai lessici, dai capolavori dei classici italiani e stranieri ai profili degli uomini illustri; dalle opere capitali delle discipline storiche e geografiche, agli studî critici più pregiati intorno alle belle arti, alla letteratura, alle scienze; per la seconda, per la lettura di riposo e di svago, quanto di meglio offre il romanzo, la novella, il racconto in Italia e fuori. Non manca Dante Alighieri, ma non manca neppure Angelo Mosso, v'è Atto Vannucci, ma v'è anche il Milanesi. Machiavelli non esclude il Fucini, né il Montesquieu il Martini, né il Sainte-Beuve George Sand. Perfino la vita delle « piante coltivate e degli animali domestici nelle loro emigrazioni dall' Asia, la Grecia e l' Italia » v' è rappresentata dalla bella opera del Hehn.

Per i mari del mondo gli ufficiali della *Giulio Cesare* viaggeranno in compagnia dei più varî, dei più profondi, dei più geniali spiriti delle antiche e della moderna civiltà.

Ma se sincera lode va data agli organizzatori della Biblioteca della *Giulio Cesare* per i criteri e pel fervore che hanno diretto e riscaldato l' opera loro, non meno si deve gratitudine a coloro che l' hanno resa possibile col proprio contributo finanziario, dalla Società « Atene e Roma » stessa che, sia come sodalizio, sia come Consiglio, ha stanziato il primo fondo, ai professori e agli scolari di moltissime scuole medie d' Italia che vi hanno contribuito. Tutti sono degni di lode e di gratitudine: ma nessuna offerta è più simpatica e più commovente di quella che, raccolta a forza di soldi, hanno inviato gli stessi operai del cantiere Ansaldo Armstrong di Genova — circa millesettecento — che hanno costruito la nave.

Ora, che la Società Ansaldo Armstrong abbia dato mille lire, che la famiglia Perrone abbia poi a parte liberamente concorso, che, ancora, abbia fatto la sua offerta il direttore della Società stessa, è cosa bella e simpatica, ma che gli stessi operai, i famosi « organizzati e coscienti », abbiano assottigliato il lor magro peculio per offrir libri e conforto a chi condurrà pel mare la bella nave guerriera uscita dalle loro mani, è cosa che veramente commuove.

Né la testimonianza dell' affetto, con che dotti, scolari e artieri d' Italia salutano la nave dal nome fatidico, sarà per essere facilmente distrutta dal tempo: la « biblioteca » vivrà quanto la nave, poi che oltre ad averla donata, la Società « Atene e Roma » ha pensato a mantenerla e ad accrescerla indefinitamente. Della somma raccolta per la compera dei libri, dovendo il numero di questi limitarsi secondo le esigenze di spazio di bordo, era avanzata una parte, circa un migliaio di lire: queste sono state investite in un libretto di risparmio intestato al comandante della nave, e formano un piccolo capitale i cui frutti permetteranno la manutenzione e l' accrescimento della Biblioteca.

E possa essa mantenersi ed accrescersi per anni senza fine gloriosi.

F. V. Ratti.

Gli abbonati che desiderano il cambiamento d' indirizzo sono pregati di accompagnare la domanda con la relativa fascetta di spedizione

IL CENACOLO DI FOLIGNO

Fra gl' innumerabili esempi delle incertezze dei conoscitori tanto sulla valutazione estetica quanto nel giudizio d' attribuzione, uno dei più noti ci è offerto dal Cenacolo di Foligno, ossia dell'ex Monastero di Sant' Onofrio delle monache francescane dette di Foligno, ma a Firenze, in via Faenza, n 36. Fu rimesso in luce, di sotto l' intonaco, nel 1845 dall' eugubino conte Carlo Della Porta, pittore e ricercatore di cose d' arte, e da Ignazio Zotti, pittore e calcografo fiorentino, che undici anni dopo ne dette anche le incisioni all' acquaforte. La scoperta destò grandissimo interesse; e l' affresco, acquistato dal Governo toscano per 70000 lire, parve meritarlo in grazia soprattutto d'un gran nome che, secondo l' uso e l' abuso d' allora, fu subito pronunziato (allora gli ignoti si battezzavano in genere con grandi nomi): quello, nientemeno, di Raffaello: padrini, per l' Italia e per l' estero, i celebri pittori Tommaso Minardi e Peter Cornelius, con la benedizione di Pietro Selvatico, il pontefice d' allora nella critica d' arte.

L'affresco è noto anche per molte riproduzioni. La mensa è posta dinanzi a un grande loggiato sul fare di quelli del Perugino nella sala del Cambio a Perugia e del Pintoricchio nella Cappella Baglioni a Spello e nella Libreria del Duomo di Siena. La tavola a ferro di cavallo o, più esattamente, ripiegata, nelle estremità, ad angoli retti, è apparecchiata di tutto punto con una tovaglia così rigida da sembrare di latta o di cartone imbiancato e orlato d' un sottile meandro d' oro. Nel centro siede Cristo che, nel viso piuttosto largo (e somigliante a San Giacomo maggiore), ricorda quello curvo sotto la croce nella tela del Monastero delle Colombe a Perugia. Esso guarda con melanconica mansuetudine Giuda che gli è quasi dinanzi, solo, dal lato opposto della mensa, secondo la vecchia iconografia, e che, voltandosi di tre quarti a sinistra verso lo spettatore, con la testa quasi avvolta da un' ombra sinistra, cerca di nascondere la borsa dov' è il prezzo del suo tradimento. Ai lati, in linea uguale, solo leggermente digradante alle estremità, siedono gli apostoli in variati ma assai composti atteggiamenti. È un momento di sospensione, di stupore. Alla destra di Gesù, San Pietro (una figura che s' incontra più volte nelle opere del Pintoricchio) impugna il coltello e fissa, tra il fiero e l' inquieto, il traditore che gli sta dinanzi; Sant' Andrea si volge ai compagni richiamando la loro attenzione verso il Maestro; San Giacomo maggiore lascia di bere, per ascoltarlo; San Filippo ascolta anch' esso in atto pensoso; San Giacomo minore, con una mano sull' altra, si volge invece, verso lo spettatore. Alla sinistra, San Giovanni ha abbandonato al solito la testa sul braccio presso al seno di Gesù che gli posa una mano sulla spalla; San Bartolomeo lascia di tagliare la vivanda; San Matteo, pure col coltello in mano, guarda come il precedente, verso Giuda; San Tommaso, invece, quasi estraneo alla scena, si versa da bere; San Simone, anch'esso con una mano sull' altra, si volge con aria un po' smarrita verso San Taddeo, che rimane con la forchetta (in forma di stilo) a mezz' aria, in atto d' attenzione. Nel fondo, in lontananza, a piccole figure, l' Orazione nell' orto di Getsemani. La scena ricorda quella del Perugino, già nel convento dei Gesuati, ora nella Galleria Antica e Moderna di Firenze, e uno dei discepoli dormente, fa anche pensare al Sogno del Cavaliere, di Raffaello, ora nella Galleria Nazionale di Londra.

Fra i soliti ghirigori in oro sugli orli, proprio sullo scollo della tunica di San Tommaso, si pretese di leggere una data, MD°V, e le ipotetiche lettere [R]APVR, che sembra non esistessero prima del restauro, a cui per mano dello stesso Zotti tutto il dipinto fu sottoposto e che, in ogni modo, mancherebbero d' un' H perché vi si potessero leggere le sigle latine di Raffaello d' Urbino. Volendovi proprio veder delle lettere, molto capricciosamente intrecciate, potrebbero essere seppure, APLVRS! E non basta, anche nel manto di San Pietro la buona volontà del pittore Zotti seppe leggere su e R, che, secondo lui e anche, ahimè, secondo Pietro Selvatico Estense, avrebbero dovuto significare, a un di presso, « Sanzio Raffaello », come se il grande pittore usasse di firmarsi a rovescio, con la burocratica eleganza dei giorni nostri. Racconta il Vasari che quel bizzarro artista di Piero di Cosimo « fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fosse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavalli e le più fantastiche città ed i più gran paesi che si vedesse mai: il simile faceva de' nuvoli dell' aria »; e il simile, o peggio, fa la paleografia per ridere di certi vecchi e nuovi ricercatori di firme d' artisti. L'opera, dunque, doveva essere di Raffaello, come, fra gli altri, affermava il Vitet nel vol. III de' suoi *Études sur l' Histoire de l'Art*, vedendovi, con troppo accesa infatuazione, « l' art à son apogée, avec toute sa magie, toute sa puissance ». E tanto più sicuramente doveva essere di Raffaello, perché nel Monastero di Sant' Onofrio era oblata la sorella di Taddeo Taddei, il noto ospite fiorentino del giovane Urbinate.

Ma in un *Libro di Ricordanze del Munistero di Faenza*, fra le carte di Sant'Ambrogio n. 401, si trovò poi che nel 1461 Neri di Bicci, un trassinator di pennelli, vi aveva dipinto un Cenacolo che, dalla descrizione appariva tale e quale. « Ohimè tu cali » era da ripetere col falconiere di Dante. Ma presto si poté accertare che codesto Cenacolo perduto, era invece che a terreno, al piano superiore. Niente più, dunque, il rampollo di Bicci. E allora? Allora, per rifarsi una bella e varia sfilata di grandi e di piccoli nomi. Raffaello ancora e quel pusillo di Gerino da Pistoia allievo esso pure del Perugino, il Perugino stesso o il Pintoricchio e il mediocrissimo Raffaello Carli, fiorentino, che pur risentì l' influenza dei perugini, il Ghirlandaio e l' accurato ma freddo Giovanni Spagna, altro epigono della scuola perugina, e altri e altri e altri. Solo una cosa fra tanta varietà, permaneva la comune impressione che si trattasse d' un dipinto che pur avendo qualcosa di fiorentino, si distingueva soprattutto pei caratteri della scuola perugina. Tanto il Cavalcaselle e il Crowe, nella nota Storia quanto il Burckhardt, nelle note al Manuale del Kugler (I, 567), vedendovi soprattutto la mano di Gerino da Pistoia, ammettevano la collaborazione di altri allievi del Perugino, quali Eusebio di San Giorgio e l' affine ma non sempre simile Giannicola di Paolo da Città della Pieve.

Altri, più di recente, sono tornati al Perugino, ingannati soprattutto da due disegni della Galleria degli Uffizi (Categoria I, nn 1724 e 1725), che si sono voluti attribuire a lui. Figurano gli apostoli Andrea e Pietro e ancora Pietro e Giacomo maggiore: non copie, come pur taluno ha supposto, di quelli del Cenacolo di Foligno, ma proprio studî per esso, come provano le patentissime differenze e i successivi cambiamenti di due diverse prove e alcune mani disegnate qua e là negli spazi rimasti liberi e le tre figure disegnate nude per meglio studiare gli atteggiamenti e il rilievo anatomico dei corpi sotto i panneggi e particolarmente la figura di San Pietro, che prima, infatti, è disegnata nuda e poi panneggiata. Poiché — dicono — il Perugino aveva lavorato a Firenze, nel 1496, per le monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e per quelle di Santa Chiara, poteva ben lavorare anche per codeste di Sant' Onofrio. Ma è tutt' altro che certo che i due disegni siano di sua mano anziché d' un suo valente allievo, come, per esempio, Eusebio (al Passavant, infatti, parvero dello Spagna; allo Schmarsow, di Giannicola), e non costituirebbero, in ogni modo, una prova che sia di esso Perugino l' affresco per il quale i tre apostoli furono disegnati e utilizzati. Per quanto sia stato vivo l' entusiasmo di alcuni dinanzi a quest'opera, essa è, per concezione, per espressione, per colorito, inferiore all' arte del Perugino, quale specialmente si ammira a Firenze, dove l' emulazione con tanti grandi pare che raddoppiasse le sue forze; tanto più se si rifletta che non si tratterebbe d' un' opera della sua decadenza! poiché una copia che se ne conserva in una predella del Museo di Berlino ha la data MD; e dico sicuramente copia, non potendosi ammettere che il grande e accuratissimo affresco possa esser derivato esso dalla piccola e debole tavola attribuita a Gerino da Pistoia, ma priva di speciale carattere.

Bisogna dunque assolutamente pensare a uno de' migliori allievi di esso Perugino e, meglio, come osservava il Burckhardt, a un artista che abbia sentito soprattutto l' influenza del Pintoricchio. Lo stesso A. Venturi (*S. d. A.*: vol. VII, p. II, pp 510-11), ammettendo una collaborazione, fa il nome dell' Ingegno, « che si può riconoscere — egli scrive — specialmente nella figura ultima d' apostolo, a destra ». Ma perché e come ricorrere proprio al problematico pittore d'Assisi, del quale non abbiamo, pei necessarî raffronti, neppure un' opera certa? Di Andrea di Luigi d'Apollonio, soprannominato l' Ingegno, sappiamo dal Vasari (con molte inesattezze, però, e incoerenze) che fu aiuto del Perugino nella sala del Cambio e nella Porziuncola e nella Cappella Sistina; ma che parti vi dipingesse, è affatto ignoto. Dai Libri delle Riformagioni d'Assisi (1505 ḃ 10) e da un Rogito di ser Giampietro Benzi (1507) si ricavano notizie della sua attività civile come procuratore, arbitro, sindaco del podestà, camarlingo apostolico; ma della sua operosità artistica non restano che notiziole di poca o nessuna entità, quale, ad esempio, quella che lavorasse, come aiuto, anche nel Duomo d' Orvieto; e le piccole opere che gli si attribuiscono, come la tavoletta del conte G. B. Rossi Scotti e quella della contessa T. Bracceschi Meniconi a Perugia, hanno più bisogno di esser dimostrate sue che valore per servir di confronto ad attribuirgliene altre, poiché voler provare l' incerto con l' incerto non è metodo da raccomandarsi.

I caratteri, invece, del Cenacolo di Foligno sono quelli, che ben conosciamo, di Eusebio di San Giorgio, sul quale anni fa pubblicai una speciale monografia. Che egli lavorasse a Firenze, veramente non c' è memoria; ma troppo poco conosciamo della sua vita, e niente di più naturale che fosse proposto e consigliato alle monache di Foligno o dal Perugino, a cui sempre sovrabbondava il lavoro, o da Raffaello, col quale sembra che fosse in amichevoli relazioni. A Firenze Eusebio, con la sua grande facoltà di assimilazione e in un soggetto non dei più comuni ai suoi umbri, si giovò, naturalmente, dello studio del celebre Cenacolo attribuito ad Andrea del Castagno nel convento di Sant'Apollonia e, più, di quelli, più celebri, del Ghirlandaio a Ognissanti e a San Marco, come è certo che aveva veduto, se non nell' originale, almeno in copie e disegni, quello, celeberrimo, di Leonardo, poiché il momento della scena è lo stesso e, come in quello, gli effetti delle sconsolate parole di Gesù vanno digradando dai più prossimi ai più lontani. Ricordiamoci che anche nella tavola dei francescani di Matelica si scorge, per la prima volta fra i perugini, una certa influenza vinciana, e che il Cenacolo di Foligno è, specialmente pel colorito, il più vicino alla pala di Matelica. Tutto di Eusebio il paesaggio, curato nei suoi più minuti particolari, e, più, il cielo crepuscolare e il colorito dell' uno e dell' altro e delle carnagioni e anche, sebbene un po' meno, delle vesti, pesanti, di poche pieghe assai naturali, che fanno trasparire lo studio anatomico del nudo. Vero è che se quella del colore è una nota molto personale, bisogna che anche in ciò la critica proceda con estrema cautela e oculatezza, date certe regole che erano comuni, più ancora che alla scuola, a tutta l'arte del tempo. Lasciamo stare che la scelta dei colori poteva esser subordinata a speciali significazioni allegoriche, che è facile trovare nei trattatisti; ma anche certi stessi accordi di colori erano passati nella tradizione e nella consuetudine estetica. Per ricordare un contemporaneo del pittore, il Dolce, ad esempio, insegnava che si deve porre insieme il verde giallo con l' incarnato e col rosso e il turchino con l' aranciato e così di seguito. E m. Antonio da Pisa avvertiva, più di due secoli prima: « Si figure d' apostoli o d' altri santi voljassi fare, e non avisassi bene in memoria de che déverli vestire, vattene alle chiese e guarda a quelle che sono dipente per li dipenturi e de che colori hanno vestiti le sue figure, e così tu fa' similemente. Nota che sempre santo Pietro veste di mantello zallo, e la gonella vole essere de azurro.... »; come, infatti, troviamo anche qui, dove gli accordi cromatici sono regolati e distribuiti nel modo che son per dire. Sul fondo del seggio parato di damasco verdone, in cui risaltano i' nimbi d' oro pieni (ma Giuda non ha nulla testa che un mezzo cerchio nero), Cristo in tunica rossa e manto celeste ha dinanzi il traditore in tunica verde stinto e manto tra viola e rosa, e poi le figure a sinistra ancora in verde e rosa violaceo, in rosso e celeste, in verde azzurro e flavo, in rosa pallido e rosa con ombre verdi, in celeste chiaro e gridellino, o violetto, in verde e giallo chiaro, e le figure di destra in celeste e giallino, in rosso pallido e verde, in rosso anche più pallido e grigiolino, o, come allora si diceva, berrettino, in gialletto e celeste, in verdino e rosa. Quest' ultimo, l' accordo più ripetuto. Ma più di questo bisogna notare gl' impasti molto sfumati, per quanto se ne può giudicare attraverso i restauri, e le note, a così dire, dei colori stessi. È in tutte un tono sommesso, con poco ricche modulazioni. Anche i capelli passano per una gamma quasi sempre chiara: nessuno li ha neri. Ma per quanto scarseggi qui il caratteristico rosso che caratterizza i quadri più noti, e più sicuramente suoi, bisogna appunto notare che quelli sono di cavalletto, mentre qui ci troviamo dinanzi a un affresco; a una tecnica, cioè, nella quale Eusebio si provò, da solo, meno che nella pittura a tempera e a olio. La tecnica di questo Cenacolo, in ogni modo, non differisce essenzialmente da quella del dipinto murale di San Damiano presso Assisi e delle parti che più gli si potrebbero attribuire, come collaboratore, nella Cappella Baglioni e altrove.

Se le figure appaiono meno alte del solito, ciò deriva dall' esser tutte sedute e dall' esser l' affresco, per la conformazione del refettorio, a forma di lunetta depressa e dal correre e quasi pesare sulla linea delle teste la trabeazione del seggio. Proprie di Eusebio alcune reminiscenze non solo del Perugino ma anche e più del Pintoricchio e di Raffaello, poiché, come l' Ingegno fu, dopo il Pintoricchio, l'aiuto principale del Perugino, così del Pintoricchio il « suo » Eusebio. Tutte di lui le teste grosse e quadre, dalle larghe fronti pensose, e specialmente la cura onde sono atteggiati e disegnati i piedi e la finezza aristocratica delle mani e la signorilità dei tipi e degli atteggiamenti, tanto che perfino Giuda si volge con aria e movenza di gentiluomo. Di Eusebio soprattutto quell' aria quasi stanca, un po' fredda e triste di quel pessimismo che gli derivava, sì, dalla sua gente, ma poteva in lui essere accresciuto dai casi d' una vita che, per quanto avvolta nell' ombra e quasi nel mistero, parrebbe, a più indizi, non lieta; di quel pessimismo da lui espresso con l' accasciamento dell' animo sotto il peso d' una doglia che disabbellisce la vita e non cerca consolazione nel cielo, poiché gli occhi delle sue figure, in ciò molto differenti da quelle del suo maestro e della sua scuola, non si levano quasi mai in alto, ma guardano o dinanzi a sé il misterioso travaglio della vita o, in basso, le miserie e le malvagità e le volgarità triste della terra, sempre con uno sguardo fisso e attonito che par si smarrisca nell' « infinita vanità del tutto ».

Giulio Urbini.

Il regesto dell'alpinismo italiano

Ecco il regesto dell' alpinismo italiano. È la pubblicazione che il Club Alpino italiano stampa a commemorare i suoi primi cinquant' anni di vita, che sono poi quasi tutta la vita vissuta fino ad ora dalla nostra anima alpinistica. Prima della storica ascensione al Monviso compiuta da Quintino Sella, da Paolo e Giacomo di Saint Robert e da Giovanni Baracco il 12 agosto 1863 — dalla quale il Club ripete la sua nascita — è l' età dei precursori e dei solitari. Da quel giorno e da quelle volontà quella che era soltanto una possibilità dell' anima italiana diventa azione, propaganda, organismo.

Il libro che commemora la vita di questo organismo tiene dell' album e della statistica. Nella ricca serie dei nitidi zinchi riappaiono le immagini delle giogaie, delle vette, dei ghiacciai ormai classici tra gli alpinisti. Eppure mi sembra che debbano apparire famigliari, se non altro nei profili anche a chi li ha contemplati lontani, e da vicino li ha solamente sognati: il terribile dente del Cervino, le fantastiche torri delle Dolomiti sono oramai immagini acquisite alla coscienza degli italiani del piano e del colle. Questa è una delle suggestioni delle Alpi: che, mentre rimangono misteriose anche a chi ne ha conquistati i recessi più segreti, la loro fisonomia non è mai assolutamente straniera. Parlano con gli echi di voci forse udite in una vita prenatale: splendono lontane con l' illusione di paradisi perduti che si vorrebbero riconquistare. Fino i loro nomi hanno una risonanza che raramente hanno i nomi delle terre basse: paiono nomi di poemi che si ha il rimorso di non aver letti, titoli che accendono qualche luce anche nelle immaginazioni più calme: il Dente del Gigante e le Dame Inglesi, il Pettine del Giglio il Lyskamm — e Monte Cristallo, l'Aiguille noire, il ghiacciaio della Tribolazione, il Mont Dolent, il Folletto....

Il testo della pubblicazione — ho detto — è conciso e riassuntivo come una statistica. Riassume il *corpus* di dottrina e di passione alpina che si esprime nei settantacinque grossi volumi del Bollettino del Club. Ma dice molto anche a chi non ha in pratica la magnifica enciclopedia. Per me gli indici, le statistiche, i regesti sono letture sempre gustose: mettono in moto la fantasia che cerca e indovina; aprono campi di esplorazione e di meditazione senza costringere ad esplorarli dietro i passi degli altri. Così ogni pagina, quasi ogni periodo di questo libro offre un nuovo tema, un' immagine nuova da elaborare: un' ascensione particolarmente ardua, un paesaggio singolarmente fantastico, una valle più remota, un ghiacciaio più solitario, un canalone più rovinoso, una nuova bellezza, un nuovo ardimento.

Tutto insieme è l' opera del Club Alpino d' Italia che ha dovuto far tutto: propagare la passione e avviare lo studio, organizzare le guide e costruire i rifugi, segnare sentieri,

e riconoscere un mondo semignoto per lo meno agli italiani. Ma gli alpinisti italiani, che nel 1863 non erano ancora stati dove gli stranieri venivano spesso, in poco tempo si misero in pari: le vette più difficili furono in breve superate, furono risuperate per vie nuove, e presto anche senza guide: i nostri salirono primi su qualche vertice dichiarato inaccessibile — il Dente del Gigante —; fecero proprio il motto di Kennedy: *«Were is a will, there is a way!»* Ebbero i loro uomini, suscitarono poeti e scienziati.

Così l'alpinismo italiano si propagò. Vide sorgere le schiere degli studenti alpinisti, mise in uso gli accampamenti estivi e le prove invernali. Dalle Alpi della patria mandò i suoi esploratori in tutte le montagne d'Europa, con Lerco e con i Sella provò i ghiacci del Caucaso, con il Duca degli Abruzzi, con Vittorio Sella e le guide valdostane compì le superbe prove di alpinismo mondiale che si chiamano il Sant'Elia, il Ruwenzori, il Karakoram.

E intanto delle sue audacie faceva anche scienza: i bollettini accoglievano studi di *folk-lore* e di toponomastica, ricerche geologiche e speleologiche, il Club promuoveva, fin dal 1880, una società di silvicoltura, rimboscava, creava musei e giardini alpini: tutta l'azione necessaria perché la poesia della montagna non si impoverisse, anzi splendesse più benefica con i suoi tesori di acque e di selve.

Sintesi ultima di tutta l'opera uno specchietto comparativo: i soci del Club Alpino italiano, che erano duecento nel 1863, sono oggi più di novemila.

* * *

Ora questa affermazione trionfale ha, secondo me, un'importanza anche maggiore di quella che possa vantare un'associazione per quanto benemerita. Testimonia che in Italia si è formata un'anima alpinistica: cioè che l'anima italiana si è arricchita di una nota nuova e — diciamolo pure — non conforme alla sua tradizione. L'alpinismo — che è uno *sport*, una scienza, una poesia, ma soprattutto uno stato d'animo — non ha preparazioni evidenti nelle abitudini e nei gusti del nostro passato di gente mediterranea.

È vero che l'alpinismo è una passione di formazione recente in tutto lo spirito umano, a qualunque gente appartenga. Si può dire che anch'esso è figlio della grande rinnovazione romantica: bisognava che il sentimento della natura divenisse una religione perché lo esprimesse in questo rito che è quasi un mistero. Ma è un fatto che il nostro paese e le nostre genti erano delle meno preparate a sentirlo e a praticarlo. Si possono citare gli antecedenti del Petrarca sul Gebenna e di Leonardo su Monte Bo: ma per lunghi secoli, all'anima italiana — presa nella sua forma totale — la montagna rimase estranea, paurosa e forse odiosa. Per quello che in essa era di antico e di romano le Alpi erano sempre *infames frigoribus*, il muro insuperabile che Vittorio Aurelio paventava come un mondo di Titani minacciosi. L'Italia antica si ferma alle radici delle Alpi, l'Italia medievale e postmedievale guarda i monti con l'occhio utilitario degli antichi: per i suoi pascoli e per il suo legname.

Il fascino della montagna per ciò che essa ha di terribile e di puro, di misterioso e di luminoso non agisce se non tra coloro che sono nati nelle sue valli, ma è da dimostrarsi che gli abitatori delle alte valli alpine abbiano avuto molto da vedere con il restante delle stirpi italiane. Isolati dai monti come si è isolati dai mari, hanno i propri gusti e le proprie abitudini che non assomigliano troppo ai gusti e ai pensieri degli italiani del piano e della penisola. Il primo fatto di alpinismo spontaneo in Italia è la spedizione dei sei gressonesi che, nel 1777, avendo sentito parlare da quelli di Alagna di una misteriosa valle perduta al di là della parete che li chiude, misteriosamente si avviano a cercarla come avrebbero cercato un Eldorado: e arrivano per primi alla ghiaccia, e si fermano, stupiti come in un nuovo pianeta, sotto i vertici del Lyskamm. La loro impresa quasi favolosa prepara le prime ascensioni di valdostani e di valsesiani alla montagna madre dell'alpinismo italiano, al Monte Rosa. Ma questo alpinismo spontaneo è ancora soltanto locale, non interessa e non attrae l'Italia che lo ignora. Per la coscienza media dell'Italia sarebbe, se lo sapesse, una temerità inutile.

Quando il Club Alpino italiano si forma, non per i valligiani, non per i prealpini, ma per tutti gli italiani, l'alpinismo è ancora un fatto straniero, con precedenti stranieri — inglesi allora più che tedeschi — a cui i tradizionalisti potrebbero opporre la pregiudiziale di un carattere etnico disforme. Ci sono ancora molti che la oppongono se non apertamente, nascostamente con l'opposizione passiva della loro poltroneria davanti alla più modesta salita. L'insieme delle attitudini, dei compiacimenti, delle aspirazioni che l'alpinismo presuppone, è stato creato nelle nuove generazioni italiane; non c'era.

Ma oggi c'è. La vittoria del Club Alpino non è forse tanto nelle imprese più belle dei suoi campioni, quanto nell'aver comunicato la sua passione ai lontani, via dalle città che almeno conoscono le Alpi per vederne splendere le cortine di gelo e di rosa nelle albe serene, qui, lungo la penisola apenninica dove la neve è quasi ignota, dove le selve, pur troppo, sono quasi altrettanto ignote. Espressivo e quasi commovente è notare l'opera delle sezioni del Club più discoste: ci si indovina come un desiderio di fingersi le Alpi dove non sono, cercando nell'Appennino i punti dove le forme della giovane montagna vulcanica imitano per caso quelle dell'antica montagna granitica. La continuità geografica dei due sistemi diventa un'unità spirituale nell'amore di coloro che chiedono ad essi le gioie semplici e austere dell'alpinismo.

Poco importa che questo modo di gioire non sia nato in Italia. L'importante è che anche l'Italia lo conosca, lo abbia fatto suo in poche generazioni. Vuol dire che l'anima dei popoli non progredisce solamente sviluppando i germi fondamentali che erano in essi, ma acquistandone dei nuovi. E la capacità di acquistarne dei nuovi è forse un più certo segno di giovinezza.

Per questo — mi scusino i puristi della lingua e del cuore — non mi dispiace troppo che il nostro alpinismo conservi nella sua nomenclatura, e magari nella sua toponomastica, i segni della sua origine straniera: si chiami pure *Club* invece che Società, parli pure di *Bergschrunden*, e non traduca in italiano gli *sky*. Alle volte i nomi stranieri indicano che una lingua ne è stata conquistata, qualche volta possono indicare che essa li ha conquistati. Quel tanto che c'è di straniero nel nostro alpinismo significa soltanto che l'anima italiana si è arricchita di una nota straniera; ma che l'ha voluta far sua perché in questa nota ha sentito una forza e una bellezza.

Così l'anima italiana si è riconosciuta nelle sue montagne: quando si cercheranno nella nostra arte dell'ultimo mezzo secolo gli elementi nuovi dell'ispirazione, ci si accorgerà quanta parte vi abbia l'ispirazione alpina; da Carducci a Segantini, da Fogazzaro a De Amicis. È una serie di visioni, di sensazioni e di aspirazioni che prima non esistevano: sono entrate nell'arte, sono divenute patrimonio di tutta la coscienza nazionale.

Vecchie leggende raccontano che un tempo gli uomini si avventuravano tra i monti solamente nella speranza di scoprirvi filoni dei metalli preziosi e tesori nascosti. Chi vi si avventura oggi non vi cerca che le gemme illusorie del sole che batte sul gelo. L'aver acquistato l'amore di questa illusione fino a patir disagi, fatiche, pericoli per seguirla, potrebbe esser un segno che lo spirito umano non in tutto si corrompe. E l'Alpe omicida può, fuor di ogni retorica, esser benedetta purificatrice dei cuori.

Novemila soci ha il Club Alpino italiano; ma la misura della sua opera non è tutta nei suoi registri e nel suo regesto.

Giulio Caprin.

MARGINALIA

* **Madame Robinne a Firenze.** — Il fascino che nomi, fatti e persone del teatro francese esercitano sul pubblico italiano è sempre straordinario. La tradizione di un'ammirazione fatta d'ossequio e di stupore resiste ad ogni prova: perfino alle napoleoniche *tournées* di cui prime, seconde e magari terze figure della scena di prosa parigina vogliono tuttavia gratificarci. Eppure si tratta della prova più ardua che sia dato di immaginare. Nella *tournée*, di regola, per ragioni ovvie, manca la specialissima attrattiva del teatro parigino, di ogni teatro parigino si può dire, primario o secondario che sia: voglio dire il valore *d'insieme* dello spettacolo. Per l'autore francese che metta in iscena una nuova commedia, ogni parte è importante, nessuna può essere affidata ai ripieghi o ai mezzucci frettolosi. La stessa regola vige per l'allestimento scenico. Si scelgono gli attori e le attrici, come si scelgono i mobili. Il resultato è spesso di un'armonia affatto caratteristica.

Il procedimento è ottimo anche per mantenere divi e dive a un livello umano. Nella *tournée*, anche se gli attori vantino origini teatrali nobilissime, come certi vini famosi, tutti di regola sono fuori di posto. Tutti fanno un po' più e un po' peggio di ciò che sono soliti di fare. Allora si ha, come nel caso della *tournée* Robinne-Alexandre, un'attrice che oscilla fra l'ingenua e l'attrice giovane promossa al grado di prima donna e un attore che ha probabilmente ottime qualità di generico che fa, come se niente fosse, le parti di Guitry. Ma, lo ripeto, siamo in provincia, agli effetti del teatro, e le riserve dell'ammirazione tradizionale sono inesauribili. Il pubblico fiorentino che affollava giovedì sera la Pergola ricordando che si trovava davanti a due attori che provenivano dagli illustri vivai della casa di Molière è rimasto commosso, come se per virtù d'incantamento, la squallida via della Pergola si fosse tramutata nel l'accecante e rumoreggiante «avenue de l'Opéra». Commosso e ammirato. Un pregiudizio diffuso ha contribuito, col resto, all'esito eccellente. Si crede dai più, cioè da quanti o non hanno mai messo piede o non mettono piede da lustri nel *théâtre français*, che su quella insigne scena si coltivino tuttavia e siano in grande onore le peggiori e più insopportabili caratteristiche della vecchia e rancida declamazione francese. Si suppone forse che Corneille e Racine e gli epigoni molto minori continuino ad imperare colà con imperio quasi esclusivo e assoluto. Si dimentica cioè o non si sa che il meglio della produzione drammatica francese finisce per arrivare alla *Comédie* e che anche là è possibile l'interpretazione più graziosa, leggera e garbata della commedia o la più possente e più realistica del dramma. Quando un attore o un'attrice francese viene in Italia e non declama con l'enfasi di cui fra noi è sempre vivo il terrore, nonostante l'ossequio già ricordato, può contare sopra un cordiale successo. È, ancora una volta, il caso di Madame Robinne e di Monsieur Alexandre.

E con questo è detto tutto. Se poi trattandosi di un'attrice si aggiunga la fama della bellezza, consacrata magari da una frase storica di Catulle Mendès, il successo può diventare delirio. Ma il pubblico della Pergola si è fermato al successo. Madame Robinne non ci fece dimenticare Marthe Regnier che pure calcò le stesse scene, e per la bellezza non può esser certo paragonata alla compianta Lanthelme. Come attrice difetta di espressione, e se come bellezza «basta alla gloria della Francia», altre regine e principesse della scena francese e non francese potrebbero bastare alla gloria di un continente e magari di un pianeta. Della commedia rappresentata, *Le voleur*, conosciutissimo fra noi in edizioni italiane e francesi è inutile discorrere. Poche volte come qui Bernstein apparisce il legittimo erede di Sardou. E neppure è necessario parlare dell'allestimento scenico, che quello, ahimè, non proveniva dalla *Comédie*, e neppure dal Vaudeville o dal Gymnase.

G.

* **Pasteur all'Accademia francese.** — Come è stato rammentato in questi giorni, Pasteur fece parte dell'Accademia francese e a tal proposito son da ricordare alcuni aneddoti i quali furono narrati da un altro accademico, il Bertrand, quando dové pronunciare la sua risposta al discorso di Gaston Paris succeduto al Pasteur. Già illustre — narrava egli ad esempio — ma non ancora celebre, Pasteur fu incaricato di portare alla statua di Thénard gli omaggi della Scuola Normale. Lo iscrissero all'ultimo posto tra gli oratori e, quando egli prese la parola, la folla, stanca d'eloquenza, applaudiva ancora, ma non ascoltava più. Senza cogliere l'occasione per raccontare ancora una volta aneddoti insignificanti e dubbiose leggende, Pasteur non volle che lodare la bontà e la giustizia di Thénard. Fin dalle prime parole, il suo discorso vibrante ed efficace penetrò in fondo ai cuori e quando egli ebbe finito di parlare tutti piangevano.... Tali occasioni erano rare; per mostrar lo splendore del suo carattere e del suo spirito, Pasteur aspettava che lo formassero. Un giorno all'Accademia delle Scienze due contraditori opponevano a scoperte certe, obbiezioni indegne d'attenzione. Dopo una risposta fulminante, Pasteur apostrofandoli entrambi, disse all'uno: «Sapete che cosa vi manca? Voi ignorate l'arte di osservare!» e all'altro: «Sapete che cosa vi manca? Quella di ragionare!». S'elevò un gran mormorio. L'Accademia protestava contro quell'asprezza di forma. Pasteur si tacque di colpo. Poi d'un subito riprese: «L'ardore della discussione, mi ha trascinato troppo oltre. Prego i colleghi di ricever tutte le mie scuse». Tutti ammiravano tanta semplicità e tanta franchezza, quando egli aggiunse: «Ho riconosciuto i miei torti; ho chinato il capo di buona grazia. Mi sia ora permesso d'invocare una circostanza attenuante: tutto quello che ho detto era vero!» e dopo una pausa: «Assolutamente vero!...». Secondo il desiderio di Renan, Pasteur assisteva di frequente alle sedute dell'Accademia francese e vi andava spesso in compagnia del Ministro della pubblica istruzione Duruy, che abitava in una strada vicina alla sua. Un giovedì che avevano preso una modesta carrozzella per farsi condurre all'Istituto, Duruy, giunti a destinazione, porse cinque lire al vetturino. «Non ho spiccioli!» disse questi. «Allora tenete tutta la moneta per ricordo di questa corsa: voi avete condotto il primo scienziato del secolo!» Ma Pasteur, mettendo subito la mano nel taschino del panciotto, ne trasse un altro scudo novissimo: «Tenete, amico mio, prendete anche questo e ricordatevi che avete condotto il più gran ministro del Secondo Impero!».

* **La letteratura svizzera.** — Due ostacoli — scrive C. De Weck nel *Mercure de France* — avevano finora impedito alla letteratura svizzera, o meglio all'«arte di scrivere» in Svizzera, di svilupparsi. E poiché gli scrittori rimanevano impotenti a rovesciare le barriere di questi due ostacoli, essi erano condannati, coi loro libri, a restringersi, senza speranza di uscirne, nei limiti modesti della loro patria piccina. Quali erano questi ostacoli? Primo quella goffaggine d'espressione che si osserva presso tutti i popoli dal linguaggio alterato, dal vocabolario falsato, gonfio di locuzioni viziose, disarticolato nella sintassi dalla vicinanza e dalla penetrazione di un altro idioma. Erano anche quel moralismo predicatorio e rugiadoso, quell'idealismo sentimentale e lacrimoso al quale si riconosce troppo spesso la letteratura d'ispirazione protestante.... Tutto non è cambiato da un giorno all'altro; ma oggi nella letteratura svizzera si nota un progresso sensibile: nella ricerca dei creatori come nei giudizi della critica la nozione d'arte si è a poco a poco sostituita a quella di morale. Per la vitalità delle lettere svizzere questa era una condizione necessaria, ma non sufficiente. Si può tener conto di una buona intenzione se non si rivela in opere? Delle opere oggi gli svizzeri possono mostrarne alcune che meritano di essere considerate ed anche se il loro numero fosse troppo piccolo od esse sembrassero da qualche lato incomplete, i loro autori avrebbero sempre qualche merito ad averle create. Perché due scogli pericolosi minacciano gli scrittori svizzeri e non debbono essere senza valore coloro che sono riusciti ad evitarli entrambi. Il primo fa oggi meno vittime d'una volta; ma ne fa e si presenta così: l'autore intende rimaner svizzero e per esser compreso crede di dover scrivere in dialetto. Se trova lettori nel suo cantone, tanto meglio per lui tanto peggio per loro; ma se pensa d'esser letto in Francia, gli si dirà di tornare a scuola. Vi è l'altro pericolo: l'autore ha respirato l'aria del *boulevard*, si crede parigino e vuol imitare i parigini. A casa sua non interesserà alcuno, a Parigi gli faranno veder subito che ci son molti che valgono assai più di lui nella sua «specialità». Se è abilissimo conoscerà forse il successo; ma in ogni modo non avrà giovato per niente alla Francia e meno che mai al suo paese. Tra i due scogli il canale è stretto. Perché i buoni letterati francesi ricuserebbero onestamente di salutar vincitori quelli che lo hanno traversato senza toccarli? In ogni modo è un fatto che buona parte della letteratura svizzera romanza del secolo XIX è destinata all'oblio che si merita perché essa non ha fatto quasi altro che dimostrar di vivere dell'influenza e del contraccolpo della letteratura francese, anzi di essere molto spesso in ritardo sulla vita pubblica francese e sullo spirito che anima quella letteratura.

* **Suffragismo e letteratura.** — Si può pretendere che la causa delle suffragette sia cattiva come sono cattivi i mezzi della loro propaganda. Ma alcuni volumi recentemente pubblicati con la firma di alcune «militanti» meritano, secondo il *Literarische Echo*, di fermar l'attenzione. *Donna e lavoro* di Olive Schreiner, *Il matrimonio come un commercio* di Cecilia Hamilton e *Way Stations* di Elisabetta Robins non sono scrittacci irritati, diti ambi scapigliati in favore della santa causa: sono buoni e bei libri. Olive Schreiner è una grande scrittrice davvero e lo ha dimostrato con altre opere. Peccato che l'ultima sua sia soltanto un frammento poiché quasi tutto il manoscritto restò bruciato durante la guerra del Transwaal. La fede nella riabilitazione e nell'elevazione della donna che la Schreiner nutre le ispira pagine bellissime, piene d'un ardore che fa pensare talvolta al Ruskin e allo stesso Swinburne, vivide di una fiamma appassionata che ha qualche cosa di apostolico. Il sentimento della solidarietà è meno sviluppato nelle opere di Elisabetta Robins, l'interprete del teatro d'Ibsen. La vita del teatro prepara male alla reazione contro l'individualismo. Nel primo romanzo della Robins, l'eroina difende il suo amore contro l'uomo, contro la morale accettata, contro la società, contro la vita stessa. L'autrice allora era lontana dal condividere i dolori comuni a tutta una società, a tutto un sesso. La sua conversione è recente. Il suo ultimo libro è una raccolta quasi completa delle arringhe e dei discorsi pronunciati da lei dal 1906 in poi. Il lirismo qui cede alla ragione, temperata da una punta umoristica. Alle suscettibilità antifemministe di oggi, essa paragona i timori suscitati un tempo dalla fondazione della Banca d'Inghilterra, e l'interdizione di cui la legge inglese colpiva cento anni or sono le biblioteche circolanti. La sua conclusione non differisce da quella della Schreiner: ambedue vogliono il diritto di voto per la donna e attendono un regime che non faccia distinzioni tra i sessi. Cecilia Hamilton, loro sorella minore, manca di patetico e di passione. Essa non ha che ragione, ironia, misura. Il suo primo libro *Diana of Dobson* avrebbe fornito ad un contemporaneo della regina Vittoria la materia di due grossi volumi. Essa lo ha ridotto ad un opuscolo. Gli altri suoi libri sono ancora più rudi e scheletrici. Nessuna donna ha scritto sull'amore e sul matrimonio una satira più crudele con la precisione d'una proposizione matematica.... Riassumendo, tre voci differenti, tre temperamenti degni di stima e di considerazione, vogliono condurci, per cammini diversi, ad una conclusione unica: «Date la parte di lavoro universale che è loro dovuta alle donne o voi dovrete rassegnarvi alla degenerazione dell'umanità intera». Questa è la parola finale che le tre scrittrici proclamano, non sulle piazze pubbliche tra mille escandescenze, ma in libri meditati e pensati....

* **Le scuole agli Stati Uniti.** — Perfino un professore austriaco, il professor Leo Burgerstein dell'Università Regia di Vienna, dopo una lunga visita agli Stati Uniti, ha trovato che le scuole americane hanno superato quelle europee. Al Congresso d'Igiene scolastica tenuto in quest'anno a Buffalo egli ha fatto notare, tra l'altro, l'interesse considerevole che le classi ricche prendono alla diffusione dell'istruzione, gli enormi doni fatti alle Università, la creazione di cattedre, d'istituti dovuti all'iniziativa privata, il modo con cui le scuole sono costruite, illuminate, ventilate, i giardini scolastici su i tetti, l'estremo sviluppo dei corsi serali e dell'istruzione tecnica, tutti i progressi, insomma, della didattica americana. Specialmente in quel che riguarda l'igiene — vetri speciali alle finestre che dànno quella luce precisa che offende meno la vista, lavagne bianche invece che nere, sedili individuali per gli alunni e non più lunghi banchi — l'America pel professore tedesco ha raggiunto il massimo grado della perfezione. Ma — dice la *Bibliothèque Universelle* — in un certo numero di casi anche in America si notano, specialmente nell'istruzione primaria, difetti abbastanza gravi. Uno di questi è di voler abbracciare troppo. Ora chi troppo abbraccia, al solito, nulla stringe. Troppi programmi tendono piuttosto ad inculcare nozioni su una moltitudine d'argomenti che una conoscenza sufficiente delle materie più necessarie. Poi il giorno, la settimana, l'anno scolastico sono rispettivamente più corti che in ogni altro paese. Il numero delle feste nazionali o locali, la liberalità con cui si sopprime il giorno di scuola che si trova tra una festa e la fine della settimana, l'abitudine di riportare al lunedì la festa che cade la domenica tutti questi fatti finiscono per ostacolare l'insegnamento e complicare il compito del maestro.... Dall'altra parte, certe grandi città come New York in cui la popolazione cresce rapidamente, mancano in

tal modo di spazio per le scuole primarie che si debbono rimandare a mezzogiorno molti scolari per fare due sessioni. Infine gli istitutori e le istitutrici sono insufficientemente retribuiti. In California, dove gli stipendi sono più alti, una maestra di primo grado giunge ad avere quattromilacinquecento franchi; nella maggior parte degli altri Stati non guadagna che tremila lire. Questo, tuttavia, può sembrar abbastanza ad un europeo; ma bisogna tener conto del costo della vita in America, delle abitudini e dei salari ordinari dei lavoratori del paese. L'istitutore in quattordici Stati dell'Unione non è pagato più d'un operaio di qualche manifattura; in diciotto Stati è pagato quanto un muratore. In uno stato del Sud non prende che mille e cinquecento franchi, mentre un forzato al quale la direzione del penitenziario consenta di far qualche lavoro giunge a guadagnare duemila lire. Non tutto va bene, dunque, neanche America....

★ **I gatti sacri dell'Egitto.** — Qualche tempo fa i giornali inglesi annunciarono — scrive il Maspero in un recente saggio pubblicato in Inghilterra — che un bastimento era giunto a Londra ed aveva subito sbarcato nientemeno che cento ottanta mila mummie di gatti egiziani. Per molto tempo vari impresari furono occupati a cercare e a vuotare cimiteri di gatti in tutto l'Egitto; di gatti ed anche di altri animali. Infatti una volta fu spedita in Germania tutta una necropoli di scimmie che fu usata come concime ingrassante. Sembra che i gatti fossero scoperti presso Beni-Hassan ed essi erano ammucchiati in una specie di caverna nella quale un *fellah* in cerca di antichità era riuscito a penetrare. Infatti a qualche distanza al sud di Beni-Hassan, nel luogo chiamato dai geografi Speos Artemidos si trovò una cappella scavata nella roccia e consacrata dai re della diciottesima e della diciannovesima dinastia ad una dea locale, raffigurata dal corpo d'una donna con testa di gatto o di leone, chiamata Pakhit. I gatti debbono aver vissuto nella vicinanza, sotto la protezione della dea. Cimiteri dello stesso genere esistevano dovunque una divinità felina era adorata: leone, tigre o gatto. La più celebrata era Bubasti, nel Delta, dove i cercatori di antichità tentarono ed esplorarono i cumuli di macerie trentasette anni or sono. Le mummie dei gatti erano sepolte in « favisse », alcune avvolte solo nei loro cenci, altre rinchiuse in casse raffiguranti le effigi degli animali. Alcune di queste casse erano ornate di stucchi, di dorature, di fregi bronzei ed avevano incrostazioni anche di smalto. Statuette di gatti di varie dimensioni, ritratti della dea Bastit con la testa di gatto o del dio Nefitumu erano mescolati con le mummie. Dal 1876 al 1888 tutti gli antiquari del Cairo e dell'Europa ebbero i loro depositi pieni di gatti sacri egiziani. Il gatto che vive, o giace ora sotto vetro nella « Sala divina » al Louvre, è un tipo perfetto della specie delicato, ornatissimo, con orecchini alle orecchie, braccialetti intorno al collo, un grazioso scarabeo sulla testa. Ma i gatti rappresentati su i monumenti o queste mummie non sono della stessa razza del nostro gatto domestico. Gli scienziati hanno trovato che essi appartengono alle famiglie del *Felis maculata* e del *Felis chaus*. L'Egitto aveva addomesticato soltanto queste specie che forse servivano, come dimostrano alcune pitture murali, ad attirare e far prendere in trappola gli uccelli. In ogni modo gli artisti egiziani ne hanno riprodotto le fattezze maravigliosamente anche se intorno a loro regna un mistero che ancora oggi chiede di essere spiegato.

★ **La cugina del Gran Condé.** — Isabella di Montmorency, cugina del Gran Condé, fu una delle più belle ed avventurose eroine della storia di Francia. Joseph Aynard nel *Débats* ne traccia un rapido profilo osservando innanzi tutto che sembra accertato un amore non troppo profondo, ma vero e sincero, tra la bella dama e il gran capitano. Isabella amò dunque suo cugino. Il che non le impedì di fare un matrimonio romanzesco proprio con uno degli amici e luogotenenti di lui: Gaspard de Coligny. Essa si fece rapire dal Coligny poiché la sua famiglia non avrebbe consentito al matrimonio suo con l'erede, sia pur convertito, d'una famiglia protestante. Fu un rapimento in piena regola, ma nessuno credette alla violenza, salvo forse il povero lacchè o portiere che fu ucciso, per la forma. D'altronde il matrimonio fu celebrato poco dopo a Châtillon-sur-Loing e fu anzi benedetto due o tre volte per scrupolo di coscienza. Gaspard de Coligny abbandonò, del resto, sua moglie dopo pochi mesi per correre a nuove avventure ed a nuovi amori. Egli si segnalò alla battaglia di Lens e fu ucciso al servizio del re contro la Fronda a Charenton. La vedova lo pianse, ma vide bene che egli portava al braccio, quando le ricondussero la salma l'insegna d'amore datogli da un'altra donna. Però le peripezie del suo tempo non permisero ad Isabella di pensar troppo alle sue disgrazie coniugali. Il Condé e Mazarino si combattevano, la contessa fu presa nel groviglio degli intrighi e dovette giocare d'estrema abilità per salvare il favore a corte e la testa sul collo. Ella doveva combattere non solo contro gli uomini politici, ma anche contro le altre belle dame che la odiavano cordialmente come M.lle de Montpensier, la quale tuttavia confessava di trovarla « aggiustata a tutto punto e bella come un angelo ». Accusata di aver congiurato per far assassinare Mazarino fu imprigionata, ma risultò una prigioniera ben difficile da custodire. I carcerieri si innamoravano tutti di lei. Però ella riuscì a fuggire a tutti i tranelli che le si tendevano e rientrò a corte trionfante e si preparò ad un altro matrimonio. Il nuovo sposo fu il duca di Mecklemburg, un curioso personaggio, spettatore di professione, adoratore del re e della corte di Francia, bell'uomo, ma abbastanza stupido, e che poteva in ogni modo esser utile per una certa influenza che si sperava potesse esercitare sulle corti protestanti del nord della Germania. Il matrimonio fu celebrato a Parigi e gli sposi andarono a dimorare a Ratzeburg, sul lago dello stesso nome. Isabella lamentava che lo sposo le scrivesse e le dicesse « troppe delicatezze tedesche.... ».

★ **I re di Francia e lo spirito.** — Alla corte dei re di Francia lo spirito fu sempre in onore, e un motto di spirito salvò spesso presso di loro una situazione o il buon nome del regno. La *Revue Hebdomadaire* rievoca contro la noia alcuni di questi motti. Luigi XV posava per un ritratto che Latour gli stava facendo e parlava familiarmente col pittore. Questi s'arrischiò sino a parlargli di politica: « Sire, voi non avete marina ». Al che il re Luigi XV, freddamente: « Come dunque! E Vernet!... ». Un abate che voleva far secolarizzare la sua abbazia diceva a Luigi XIV che egli aveva i più malvagi monaci del mondo e che vi era anche un *Exaudiat* fondato presso di loro che essi non recitavano mai. « Ebbene — disse il re — poiché sono così cattivi ed io non posso contare sul loro *Exaudiat*, io li tengo sciolti dal loro *Exaudiat* ». Ma i sudditi avevan talvolta tanto spirito quanto il re. Dominique, attore al Teatro Italiano, trovandosi una sera a tavola di Luigi XIV, aveva gli occhi fissi sopra un certo piatto di pernici. Il re, che se ne accorse, disse all'ufficiale che serviva: « Date quel piatto a Dominique! » Dominique esclamò subito: « Che, Sire! Anche le pernici? » E il re che entrò subito nel pensiero di Dominique rispose: « Anche le pernici! » Così Dominique con la sua accorta domanda ebbe, con le pernici, il piatto che era d'oro.... Un presidente normanno faceva un'arringa dinanzi ad Enrico IV, ma poiché a un certo punto s'imbrogliò e non seppe più andare avanti, il re, volgendosi ai cortigiani, esclamò: « Non bisogna restarne sorpresi: i normanni mancano spesso di parola!... » Un certo guascone durante i più rigidi giorni dell'inverno passeggiava sul Ponte Nuovo, a Parigi, con un mantello leggerissimo, la spada al fianco, come se si fosse nei più caldi giorni d'agosto. Il re Enrico IV passò di là in carrozza ed era tutto imbacuccato nel suo mantello di pelliccia in cui nascondeva quasi il volto. Alzando gli occhi vide il nostro guascone vestito a quel modo e ne rimase tanto stupefatto che lo fece chiamare e gli domandò se non aveva freddo. Egli rispose al re di no. « Come fai, amico mio, a non aver freddo, vestito come sei, mentre io son tutto gelato benché sia così ben coperto? » « Sire — rispose il guascone — se Vostra Maestà facesse come me non avrebbe freddo! » « Come? », disse il re. « Se vostra Maestà portasse indosso, come faccio io, tutti gli abiti che ha, certamente non avrebbe freddo giammai ». Il re trovò questa risposta così buona che gli fece dare un abito completo.... adatto per la stagione. Come si vede, i re di Francia, se avevano dello spirito, sapevano anche apprezzarlo quando lo trovavano negli altri.

★ **Fortune e sfortune del poeta Desportes.** — Filippo Desportes, uno dei più curiosi e perfetti poeti francesi, nacque a Chartres nel 1546. Giovanissimo, egli entrò come commesso nello studio di un procuratore parigino del quale cominciò subito a corteggiare la moglie. Perciò il suo padrone, approfittando di una assenza di lui, si affrettò a depositare sulla soglia della porta il pacco di bagagli che gli appartenevano, accompagnato da questo avvertimento: « Quando Desportes ritornerà, non avrà che a prendere le sue robe e ad andarsene ». Col suo fagotto sulle spalle il giovanotto si recò tranquillamente ad Avignone, dove allora gli uomini pari suoi potevano far fortuna. Infatti appena arrivato — racconta la *Revue Critique* — seppe per caso che il vescovo di Puy aveva bisogno di un segretario. Si presentò e fu subito accettato: ma il vescovo aveva una nipote e, è inutile dirlo, Desportes si innamorò subito di questa nipote. Era perdonabile: aveva diciotto anni ed è probabile che facesse per questa fanciulla alcuni dei suoi versi più belli. Dopo un certo tempo, in compagnia del suo padrone, partì per l'Italia e vi dovette fare un soggiorno abbastanza lungo perché sembra che egli conoscesse perfettamente la lingua e la letteratura italiana. Al suo ritorno, egli fece amicizia con un altro giovane, Claudio di Laubespine, segretario alla corte di Carlo IX, e in grazia di lui fu presentato al Re, al Duca d'Angiò e al Marchese di Villeroy, del quale finì col diventare segretario. Quando quest'ultimo suo protettore ed amico morì, nel 1570, Desportes si mise a fare il poeta religioso, il che non gli impedì di cantare contemporaneamente alcune sue disgrazie in amore. Avendogli il Duca d'Angiò fatto dono di mille scudi per pubblicare le sue opere, egli ne preparò subito l'edizione che comparve nel 1573. Ma, appena uscito il libro, dovette seguire lo stesso Duca D'Angiò il quale era stato nominato Re di Polonia. Non sembra che in Polonia egli si trovasse troppo bene perché dopo breve tempo se ne tornò via indirizzando al Principe un addio rimato in cui gli augurava di ottenere qualche altro impero e augurava a sé stesso di non dover più tornare in quel paese. Il voto del poeta fu presto esaudito dalla fortuna. Appena Desportes ritornò a Parigi morì Carlo IX e il Re di Polonia gli succedette sotto il nome di Enrico III. Naturalmente il poeta fu allora colmato di favori e di prebende; il re gli dette due o tre Abbazie ed oltre al titolo di abate gli dette anche quello di canonico della Santa Cappella. Tuttavia la fortuna del poeta non poteva durare tanto luminosa. Dopo la morte di un amico egli volle ritirarsi in una sua abbazia normanna a Bonport. Qui non volle occuparsi d'altro che di tradurre in versi i Salmi, risoluzione che fu dovuta interrompere per la morte di Enrico III. Ma, calmate le lotte che seguirono alla morte del Re, l'abate poeta ritornò alla sua solitudine e si rimise alla sua traduzione. Questa volta però non era solo del tutto. Lo accompagnavano due graziose e giovani dame le quali lo aiutarono nel suo lavoro tanto che l'opera doveva poi esser definita in questo modo: « Salmi messi in rima da Filippo Desportes, riveduti e corretti da Madame Patu, con le note e i sonetti di M.me d'Aigroatia ». Desportes morì il 5 ottobre 1606 all'età di 70 anni e 5 mesi. Morì in un discreto stato di fortuna tantoché si dice che le sue ultime parole fossero queste: « Ho trentamila lire di rendita e mi tocca a morire! ».

COMMENTI E FRAMMENTI

★ **Postilla.**

Signor Direttore,

Non per muovere appunti all'opportunissimo articolo del Torrefranca: *Chi scriverà la storia della nostra musica?* apparso nel N. 44 del suo pregiato giornale, ma solo per chiarire una incertezza, mi permetto di farle osservare che dell'*Arianna* di Benedetto Marcello non l'Agostini ma i maestri Bernardi e Veneziani curarono l'istrumentazione e promossero l'esecuzione nella primavera scorsa in Venezia.

Con tutta stima

Mogliano Veneto, 19 novembre 1913.

M. Gregorio.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Non sono ancora dieci anni che è scomparso dal mondo l'ultimo dei grandi viaggiatori: i suoi resti riposano nel cimitero del villaggio di Pirbright, in Inghilterra, sotto un monolite di granito simile a quei *menhir* che gli antichi celti ponevano sui loro eroi. Su di esso non venne scolpito che il nome: *Henry Morton Stanley*, e, sotto, quello datogli dagli indigeni del Congo: *Bula Matari* « Spezzatore di roccie ». Per epitaffio, le date estreme: 1841-1904, e una sola parola: *Africa*; date e parola che chiudono in sé una delle più nobili, più avventurose, più travagliate e insieme più fortunate esistenze che sieno state spese a beneficio della umanità e dell'incivilimento del continente nero.

La vita dello Stanley era nota nei suoi particolari fin da quando egli pubblicò la sua autobiografia, che venne tradotta in tutte le principali lingue europee: ma il sunto che ne fa ora A. A. Michieli, in uno di quei simpatici « profili » che l'editore Formiggini pubblica in Genova con molta cura e con meritata fortuna, la rievoca per il pubblico italiano in modo piano e molto opportuno, dando precise ma non aride notizie di tutti i grandi viaggi compiuti dall'esploratore inglese, e mettendone in luce il carattere semplice, vigoroso e perseverante. Pochi episodi credo possano meglio illuminare la vita dello Stanley di quello rievocato dal Michieli intorno alla partenza del grande viaggiatore alla ricerca del Livingstone.

Il 15 novembre del 1869, mentre lo Stanley era a Madrid — inviato speciale dell'*Herald* alla guerra carlista — gli giunse da Parigi un telegramma di Gordon Bennet, così concepito: « Venite subito. Affare importante ». Lo Stanley corse a Parigi, vi giunse nelle prime ore della notte e Gordon Bennet lo ricevette da letto. Il dialogo fu breve:

— Dove pensate che sia Livingstone? — chiese il direttore dell'*Herald*.

— Non lo so affatto, signore.

— Credete che sia morto?

— Può essere, ma può anche non essere.

— Bene. Io penso che sia vivo. E vi mando alla sua ricerca.

— Bisogna andare nel centro dell'Africa. È questo che intendete?

— Intendo che voi partiate e che lo ritroviate, non importa dove, che riportiate di lui tutte le notizie possibili e... chi sa? il vecchio viaggiatore è forse in bisogno: prendete con voi tutto ciò che potrà essergli utile. Naturalmente voi seguirete le vostre proprie idee: fate come vi sembrerà meglio. Ma ritrovate Livingstone.

How I found Livingstone è il titolo del libro col quale lo Stanley rese poi conto al Bennet e al mondo della sua fortunata impresa, l'ultimo capitolo del quale, cioè la separazione dei due grandi esploratori presso Unyanyembe è rimasto uno dei più commoventi documenti della storia delle conquiste africane. E il Michieli ha fatto molto bene a riportarlo in parte nel suo volume.

★ ★ ★

Da Agaro — il più alto paesello della Valle Formazza, dove vecchissime tradizioni ed usi remotissimi si conservano, tanto che i morti sono condotti al cimitero scoperti sopra slitte e ai funerali fa seguito un festino con abbondantissime libazioni — da Agaro ogni 8 agosto, dì della Madonna, parte da molti secoli una processione di uomini, donne e fanciulle, e compie cantando quattro ore di cammino per recarsi alla chiesa di Altillone, dove ha luogo una solenne funzione religiosa. Compiuta questa, i buoni montanari escono e rientrano tre volte nella chiesina con varie genuflessioni, quindi si separano gli uomini rimangono nei pressi della chiesa; le donne, e specialmente le fanciulle, scendono al lago di Altillone o *Puneige*, a cogliere sulle acque azzurre e fresche certi fiori di ninfea crocesegnati, nei quali leggono i più secreti presagi d'amore. Leggono.... o meglio leggevano. Perché da qualche tempo il livello del lago, derivazione dei soprastanti ghiacciai, si va abbassando e ristagna ora in un acquitrino basso e opaco « dove par che gli steli morenti sien fibre lamentose di un occhio violentemente avulso ». E lo chiamavan veramente « occhio di cielo » i montanari, prima che cominciasse a sparire. E perché sparisce? « Una derivazione d'acqua d'una impresa elettrica, che doveva passare presso il lago, trovò sonni e cavilli compiacenti per passarvi sotto: e sia una fenditura, e sia altra cagione, l'acqua del lago se ne va.... Diventa luce: diventa energia: ma quella poca dell'Altillone era proprio necessaria? » Non sembra, e non a torto, a Renzo Boccardi, il quale in *Visioni italiche* — una breve, elegante pubblicazione, piena di entusiasmo e di buona poesia — combatte una simpatica battaglia in favore della Valle Formazza, della quale descrive le inimmaginabili bellezze e i caratteristici costumi.

E non è solo il Boccardi, perché con lui e intorno a lui si è radunata da poco una Brigata degli Amici della Valle Formazza, la quale si adopra alla tutela di quanto v'ha di bello e di storico nella remota valle alpina; si adopra tanto da aver compilato un minuzioso e accorto *Schema di regolamento per le costruzioni edilizie nel Comune*, proibendo tra l'altro severamente l'affissione di cartelli di pubblicità sulle facciate delle case e nei luoghi fiancheggianti le strade, e imponendo che le insegne degli alberghi sieno in lingua italiana....

Oh, se da per tutto in Italia, e specialmente lassù presso l'Alpi, nascessero Brigate di tali amici!...

★ ★ ★

Paolo Savj-Lopez pubblica in opuscolo presso l'editore Giannotta la conferenza « La Sicilia nell'Italia nuova », da lui tenuta per invito della « Dante Alighieri », il 9 marzo del corrente anno nel salone municipale di Catania.

È un fervido inno alla bellezza e alla futura grandezza dell'isola, alla quale la conquista della Libia e la rinata vitalità nazionale apriranno i destini che le spettano per la sua storia, per il suo patriottismo, per la viva fiamma di energia e di intelligenza che l'anima. Essa, la Sicilia, è divenuta « la sentinella avanzata della patria » sul conteso campo del Mediterraneo, e sarà pari alla sua grande funzione.

Insieme ad una bella pagina letteraria Paolo Savj-Lopez ha trovato modo di comporre una forte arringa nazionale, nella quale la figura d'Italia campeggia sicura del suo futuro; e tanto più è confortante che egli abbia esaltato la bella isola del sole in quanto che egli è un settentrionale, e si mosse a ciò fare dalle pendici dell'Alpi, contribuendo così a stringer sempre più i legami di fraternità che debbono unire anche le terre più lontane della nostra nazione.

La pubblicazione è dedicata a Giovanni Verga.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Ulivi, *gerente-responsabile*.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	*L.* 5.00	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.to dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 48 — 30 Novembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

GIOLITTI

Per giudicare con animo spassionato e con calma questo libro di Tommaso Palamenghi-Crispi, un grosso volume di 530 pagine, che reca per titolo il nome del Presidente del Consiglio, dobbiamo rammentare che il Palamenghi-Crispi non inventa nulla.

Questo suo *Saggio storico biografico con documenti dell'archivio Crispi* (1) è veramente e biografico e storico. L'Appendice raccoglie la sentenza della sezione d'accusa del 25 febbraio 1895 e le Relazioni del senatore Costa e della Commissione parlamentare. Documenti; se non sono belli, se non sono lieti, la colpa non è del Palamenghi-Crispi. Egli rifà la storia di Giovanni Giolitti, dal 1882 fino ai giorni nostri; storia in cui pur troppo gli scandali della Banca Romana rappresentano un largo e importante capitolo.

E rievocando nel suo volume il disastroso periodo di vita pubblica che va dal 1893 al 1895, l'autore dice nella Prefazione che avrebbe potuto attendere a pubblicarlo. « Ma ho pensato, — seguita —, che ora, dalla conoscenza piena dei modi adoperati dal Giolitti per acciuffare il potere, per mantenerlo ed estenderlo, possa utilmente sorgere un monito pel paese, poiché indubitabilmente quei modi inquinano il potere ».

Noi faremo al Palamenghi-Crispi l'osservazione che non solo non avrebbe potuto attendere più oltre a pubblicare il suo libro, ma che ha ormai atteso troppo. Questa è una storia la quale avrebbe gettato il suo giusto riflesso su gli avvenimenti di tredici anni or sono, allorché il Giolitti riprendeva il potere e dava principio a quella dittatura, che dicono sia giunta in questi giorni alla vigilia della fine.

Il Palamenghi non ha pensato che dalle più tristi ore della nostra vita politica, vent'anni sono trascorsi, e la prescrizione morale è stata accordata dal gran pubblico, per molte e varie ragioni che non è qui il caso di enumerare, a colui che vent'anni or sono pareva esser definitivamente caduto.

Il monito al paese giunge tardi; se il Giolitti è uscito dalle recenti elezioni politicamente più debole (ma sempre pronto quando il voglia a rafforzarsi con un colpo da maestro), ciò si deve al voluto sproposito dell'allargamento del suffragio, e non alla rinfrescata storia del suo passato.

E, invero, chi ha parlato di questo *Saggio storico-biografico*? In qual giornale ne abbiam letto o un cenno o una recensione o una confutazione? Quali polemiche ne son nate?...

Il più cauto silenzio ha accolto questa notevole e accurata pubblicazione; e per dirne parola, occorre un giornale non solo indipendente, poiché in Italia non ne mancano, ma lontano dalla politica; nel quale se ne tien discorso come di qualsiasi altra pubblicazione, per curiosità intellettuale, per rispetto dell'opera, senza fini politici d'alcun genere.

E non è a credere che tanto silenzio venga solo dalla paura. La paura di dispiacere al potentissimo Presidente ha consigliato certo a taluni la prudenza di non aprir bocca. Ma altri avevano altro da pensare e da preparare, tra le elezioni e l'inizio della nuova Legislatura. Ed è parso a molti, ingenuamente, onestamente, che non fosse il caso di riprender la storia della Banca Romana, di rammentare il rapido ascendere, il rapido decadere, il rapido ritornare di Giovanni Giolitti.

È un errore, senza dubbio. La storia rimane: non ci sarà biografo dell'on. Giolitti, che non dovrà un giorno rileggere le pagine di questo volume, sia pure per dar luce alla figura dell'attuale Presidente del Consiglio. Qui son disposti in ordine i documenti, qui si trovano le date esatte, qui giudizi taglienti della Commissione dei Nove, qui gli episodi della sottrazione di documenti da incarti già sotto sequestro, qui l'ora panica dell'on. Giolitti, che oltrepassa il confine e ripara in Germania, temendo che un mandato di comparizione possa esser tradotto in mandato di cattura.

Qui c'è tutto: e bisognerà tornare qui.

Anche per lodare il Giolitti, se così potrà piacere a un biografo di domani. Perché quest'uomo, spazzato via a cinquantatre anni dalla vita politica e per un soffio poderoso di terribile tempesta, è a settantun anno il padrone incontrastato di quella vita politica, e col suffragio allargato compie senza opposizione un colpo di Stato, o una rivoluzione, se si vuole, più che una riforma.

Non tocca a noi spiegar le ragioni di questa portentosa fortuna. Ingiusta? Immorale? Inquinante i pubblici poteri? Corruttrice di coscienze? Venuta da abilità piccola e diuturna più che da vastità di concetti, da abitudine di fiutare il vento più che da facoltà di precorrere i tempi?

È anche possibile. Noi non facciamo politica: noi rileviamo un fatto che tutti conoscono. Il passato, contrariamente a ciò che pensava Oscar Wilde il quale scriveva che il passato, e null'altro che il passato, è l'uomo, tutto l'uomo, — il passato non pesa nella vita politica dell'on. Giolitti.

Forse in Italia si ha una certa indulgenza pel modo con cui si acciuffa il potere, e per ciò si dimentica: non si dimentica però il modo con cui il potere acciuffato si esercita; e per ciò la XXIV Legislatura può essere feconda di dibattiti e di sorprese.

Il libro del Palamenghi-Crispi racconta una delle pagine più malinconiche, più umilianti, più torbide della nostra vita pubblica. A leggerlo e a guardarci intorno non si può non sentire una stretta al cuore, che termina con un sospiro di sollievo. Tutto ciò è finito: appartiene alla storia. Ora parliamo della impresa libica e del suffragio allargato: parliamo di grandi cose, anche se, come il suffragio, pessime.

Ma è tuttavia sulla scena politica la figura di Giovanni Giolitti, ch'era tanta parte di quei tristi giorni. Ma egli amareggiò la vita d'un grande uomo di Stato, proprio in quei tristi giorni, la vita di Francesco Crispi.

Nessuno che possa negar la verità di queste osservazioni. Soltanto, se i documenti riappaiono dopo tredici anni di silenzio, è ben naturale che il pubblico traduca il silenzio in oblio, e che i giornali non traggan tutte le deduzioni che potevano nel 1900, per esempio, allorché Giovanni Giolitti si rifaceva piuolo per piuolo, ad arrampicarsi sulla scala.

E quanto a Francesco Crispi, ci sarebbe piaciuto meglio che il Palamenghi, il quale ha da tempo intrapreso l'opera feconda e meritoria di lumeggiarne il pensiero e di narrarne con fedele amore la vita e di portare in luce documenti d'alto significato, — ci sarebbe piaciuto meglio che il Palamenghi si fosse tenuto alle proporzioni d'un episodio; le amarezze procurate all'animo di Francesco Crispi dalla ingratitudine di Giovanni Giolitti, non devono essere nell'opera, nel pensiero, nella vita del grande statista siciliano, che un episodio.

Invece da questo libro par di vedere, non certo per intenzione dell'autore, Giovanni Giolitti e Francesco Crispi sullo stesso piano, l'uno di contro all'altro, e, quel che più importa, l'uno vittorioso dell'altro. Semplicemente dal lato letterario ed estetico, è questo un involontario errore di proporzioni, o, se si vuole, di prospettiva.

E noi che tendiamo ad essere ottimisti, vogliam trovare allo strano silenzio, onde la biografia del Giolitti vista attraverso i documenti antichi, fu circondata, un'altra attenuante.

Vien fuori da quelle pagine la linea d'una Italia piccola, misera, pettegola, vendicativa, bizzosa; ci son dei nomi qua e là, che scomparsi ormai per sempre, non ci significano più se non quel fosco quarto d'ora d'intrighi e di aberrazioni, di compromessi e di complicità, di debolezze e di abusi.

Quel fosco quarto d'ora non è così lontano che molti dei giornalisti, molti degli uomini politici oggi sulla scena, non abbian dovuto viverlo, sentendone tutta l'amara umiliazione.

E si capisce come al ricordo storico di quei giorni essi non sian voluti tornare di proposito, parlando o facendo parlare del libro del Palamenghi. I vecchi uomini del Parlamento e del giornalismo non sono ancora i posteri; ed è questa una verità che qualche volta fa comodo rammentare.

D'altra parte, — ci sia permessa questa unica nota politica, — la situazione parlamentare oggi è tale, per opera dello stesso Giolitti, che parecchi dei suoi avversari reputan conveniente di non attaccarlo né pel passato remoto né pel passato recente. Pare a molti che valga meglio sostenerlo fin che è possibile, affinché egli trovi modo di sbrogliar la matassa che ha imbrogliato con l'elargizione di quel largo suffragio, il quale egli chiamava pochi anni addietro « l'apoteosi della ignoranza ».

Ed ora che abbiamo tentato di spiegare alla meglio, cioè nel senso più candido, la congiura del silenzio fattasi intorno al saggio storico-biografico del Palamenghi-Crispi, dobbiamo concludere che l'opera è importante e che ad essa dovrà attingere chiunque voglia un giorno scrivere la storia compiuta del nostro Parlamento dal 1882 in poi.

Luciano Zùccoli.

(1) Tommaso Palamenghi-Crispi, *Giolitti* (Saggio storico-biografico con documenti dall'Archivio Crispi).

UN PALAZZO DISGRAZIATO

Per il Cortile del Palazzo de' Pazzi

Cortile del Palazzo de' Pazzi (Fot. Alinari).

Di tutti i palazzi fiorentini nessuno forse ha subito più tristi e dolorose vicende di quello che si leva magnifico nella sua misurata armonia tra il Borgo degli Albizi e la Via del Proconsolo. Lo incominciò a costruire attorno al 1430 Andrea de' Pazzi, ricchissimo mercante che dava non poca ombra a Cosimo il Vecchio de' Medici, e che trattava quasi da pari a pari con Renato d'Angiò. Andrea de' Pazzi che mentre preparava alla famiglia la splendida dimora temporanea, attendeva ad innalzare nel chiostro di Santa Croce l'altra dimora per l'eternità, non meno, anzi più di quella splendida e grandiosa. Della Cappella dei Pazzi dette il disegno e cominciò la fabbrica Filippo Brunelleschi, come anche ricordi del tempo ci assicurano; del palazzo invece non sappiamo da documenti chi fosse il primo architetto. Ma una tradizione, per quanto assai tarda, e la bellezza dell'opera han persuaso alla maggior parte degli studiosi, e fra questi al Burckhardt, al Geymüller e al Fabriczy, che del palazzo desse almeno i disegni il Brunelleschi medesimo.

La morte d'Andrea, avvenuta nel 1445, e quella dell'artefice sommo, che seguì l'anno di poi nel sepolcro il ricco e potente mercante, non dovettero interrompere o almeno ritardare il proseguimento delle due fabbriche poiché sappiamo come Jacopo d'Andrea insieme ai fratelli commettesse a Giuliano di Leonardo da Maiano di continuar la Cappella, e da solo gli facesse tirare innanzi ed abbellire il palazzo.

Veramente Angelo Poliziano nel latino solenne e paludato del suo *Coniurationis pactianae Commentarium*, compilato proprio nel 1478, accusa Jacopo, in tra le altre scelleratezze, di aver ruinato dai fondamenti la dimora paterna per farsene fare una nuova; ma l'accusa sembra priva di fondamento, e il Del Badia ha congetturato acutamente che la rimproverata distruzione consistesse soltanto nel quasi completo rifacimento di una casa che Jacopo comprò nel 1462 e nel 1470 incorporò al palazzo incominciato dal padre, racchiudendola entro le medesime linee architettoniche. Forse quell'accostarsi e ristringersi delle finestre della facciata alla sinistra della porta centrale dipende da questa aggiunta di Jacopo.

Certo egli curò l'ornamentazione del palazzo. Per lui, forse sui disegni lasciati dal Brunelleschi, Giuliano da Maiano girò attorno alle bifore elegantissime — che si ripetono anche al primo piano dei tre lati del cortile — girò a tutto sesto un sottil tronco d'alloro baccato; e nel mezzo degli archi, attorno ad un leggiadrissimo rosone, fece scolpire tre vele gonfiate dal vento a ricordo dei veloci vascelli che avevano recato dai mari lontani, ad Andrea, così smisurate ricchezze. Per lui, Giuliano adornò i meravigliosi capitelli del cortile coi delfini gentilizi affrontati ad un vaso da cui esce una fiamma; forse in memoria delle leggendarie e ben note gesta gerosolimitane di Pazzino.

Per lui Luca della Robbia trasse dalle sue fornaci affocate gli splendori delle armi dei Pazzi, dei Serristori e di Renato d'Angiò, chiusa ciascuna entro una fresca e pingue ghirlanda di frutta.

Jacopo dunque per lunghi anni attese ad abbellire il suo palazzo, poco magnificamente e generosamente però, se si ha da credere ancora al Poliziano, che nel rammentato commentario accusa il Pazzi di aver defraudato gli operai di gran parte della loro mercede e di essersi approfittato della loro miseria. Accusa che troverebbe forse una conferma dal fatto dell'essersi Giuliano da Maiano dichiarato creditore di lui il 9 di giugno del 1478, un mese, cioè, dopo la misera e sciagurata fine di Jacopo.

Il palazzo non era dunque compiuto almeno nella decorazione del cortile che apriva sui tre lati, sopra gli elegantissimi archi del terreno, solo le bifore leggiadrissime del primo piano, mentre dal quarto lato — chiuso solo da basso con una muraglia ornata di finti pilastri e finti archi — entrava libera la luce; e non era compiuta forse in tutto la decorazione interna, già splendida, del resto, per le magnifiche armi robbiane murate nelle volte di uno dei saloni terreni, quando si svolse dinanzi alla sua chiusa porta una scena selvaggia.

Credendosi che un imperversare di dannosissime pioggie fosse causato dall'aver ricevuto sepoltura in Santa Croce il corpo di Jacopo, ch'era morto appiccato alle finestre di Palazzo Vecchio invocando il demonio, segretamente fu quel corpo sotterrato lungo le mura. Ma la ragazzaglia, pallesca per fantasia di disordini e di tumulti, dissotterrò quel corpo martoriato, e trascinandolo pel capestro che ancora gli era rimasto avvolto al collo, lo portò fino a via del Proconsolo. E qui, battendo col capo del morto sulle chiuse imposte della porta, si dette quella ciurmaglia a gridare: « Aprite ad Jacopo de' Pazzi! Aprite al padrone di casa! » Forse da una stanza remota sentì quegli urli bestiali la donna di lui, Maddalena d'Antonio di Silvestro Serristori, che due anni più tardi spirava nella cercata pace di Monticelli.

Quel cozzo della testa dell'appiccato fu pel palazzo come una maledizione. Confiscato con gli altri beni de' Pazzi, non tornò più alla famiglia anche quando si acquetarono le ire; e fu di cento padroni. Più lungamente l'ebbero i Cybo, e poco mancò che il cardinale Giovambattista non vi uccidesse il duca Alessandro per vendicare l'onore del fratello Francesco, figlio di Innocenzo VIII, e marito, sembra, troppo compiacente e arrendevole di Ricciarda Malaspina. Dal 1547 al 1549 fu preso in affitto dagli ufficiali del Monte di Pietà per uso del *Presto*. Poi, dalla fine del cinquecento ad oltre la metà del settecento l'ebbe e l'abitò un ramo degli Strozzi, dai quali passò per meno di un secolo ai Quaratesi. Dal 1843 ad oggi ha cambiato ben spesso e di padrone e di destinazione. Anche prima d'allora ha veduto trasformarsi ed alterarsi le vaste sale, chiudersi per gran parte gli archi del cortile, acciecarsi le bifore, aprirsi invece qua e là nuove finestre a romperne la bella armonia. Poi si è veduto strappare anche ogni ornamento che fosse possibile divellere, fino alle tre armi robbiane, delle quali l'angioina è ora al South Kensington Museum di Londra, e quelle dei Pazzi e dei Quaratesi in salvo, fortunatamente, nel palazzo Serristori sui Renai; mentre gli intagli delle bifore andavan sfiorendo, e i capitelli leggiadri eran costretti e nascosti entro il mattone e il cemento.

Tutti ricordano a che cosa fosse ridotta negli ultimi tempi la dimora del magnifico Andrea, tra un cinematografo che non trascurava ogni più chiassoso e ingombrante mezzo di pubblicità ed una accozzaglia di ufficii e di fondachi che affollavano di cartelli multiformi la facciata, di casse e d'attrezzi l'androne e il cortile.

Ma ecco, ora è un anno, la Banca di Firenze proporre il ripristino della magnifica dimora gentilizia, al patto però che le sia concesso di coprire con un lucernario il cortile, per farne la sala delle operazioni bancarie.

L'offerta, a malgrado del patto proposto, era degna di discussione. Si sarebbe destinato il palazzo ad un uso migliore di quello che allora non si facesse; si sarebbe ridonato al piano terreno l'antico aspetto; si sarebbero riaperti gli archi del cortile, e restituiti alla luce i leggiadrissimi capitelli mezzo murati; si sarebbero ripristinate le bifore acciecate, e richiuse le finestre praticate arbitrariamente nella muraglia.

Dall'altra parte, dopo aver restituito il cortile al suo antico aspetto, gli si sarebbe tolto il giuoco della luce, tanto più meraviglioso in questo cortile quasi tutto aperto su di uno dei lati, e gli si sarebbe tolta la sua ragion d'essere, poiché un lucernario, anche impostato all'altezza del tetto, avrebbe fatto di un cortile una sala.

Ma tra lasciare il palazzo nell'abbandono e nel disordine in cui era e coprirne il cortile, la Commissione provinciale dei monumenti e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti accettarono la proposta della banca, escludendo però un disegno di lucernario impostato sotto il cornicione del primo piano, ed approvando un disegno di lucernario impostato sotto il cornicione del secondo piano. Tra i due mali fu scelto quello che sembrò il minore.

Sembrò infatti da escludersi il lucernario che quasi poggiando sugli archi, avrebbe spezzato quell'assieme architettonico che è costituito dagli archi stessi del piano terreno e dalle bifore — simili a quelle esterne — del primo piano; assieme architettonico originario, sempre apparente e visibile pur tra le manomissioni secolari subite dal cortile.

E appunto per conservare questo assieme sembrò da preferirsi il lucernario impostato sotto il cornicione del secondo piano, per quanto l'impostarlo in tal luogo portasse a rialzare fino a quel punto la parete che s'offre di contro all'entrata del cortile, e che si leva fino al primo piano soltanto.

E come rialzarla? Qui sta il problema che fa anche di questa seconda copertura un male, sebbene un male minore.

Scartata l'idea di proseguire la parete in muratura aprendovi delle bifore, non rimane che di proseguirla con una grande vetrata. È l'unica soluzione possibile, forse; e tanto migliore quanto più la vetrata sarà semplice e disadorna. Da quel lato, nel pensiero dell'architetto del palazzo non doveva esser che luce; e una vetrata può essere luce soltanto.

Non si tratta, del resto, di un intero lato da tutelare con vetri; il piano terreno di quel lato esiste, e il primo piano richiede una vetrata ampia sì ma non tale da ridurlo una specie di Palazzo di Cristallo.

Ora la polemica s'è acquetata. La Banca, che arbitrariamente aveva cominciato ad impostare il lucernario là dove le era stato negato, sembra disposta ad ottemperare sollecitamente al voto di due Commissioni che han dalla loro una legge, un regolamento e la pubblica opinione.

E speriamo che qui abbiano fine una buona volta le peripezie di questo disgraziato palazzo.

*

LATICLAVI

Quella naturale ignoranza che tutti o quasi tutti gli italiani hanno di molte delle loro cose e di molti dei loro uomini ci ha fatto scorrere parecchi giornali delle più lontane regioni per erudirci intorno agli eminenti meriti dei cittadini che la volontà sovrana ha chiamato recentemente agli onori del laticlavio ad esercitarvi quell'azione moderatrice che è propria, secondo il patto fondamentale del Regno, della nostra Camera vitalizia. Vi abbiamo imparato varie notizie che non sapevamo; e abbiamo subito ingoiata una domanda troppo precipitosa e forse troppo imprudente che già si stava articolando sulle nostre labbra: quella che Don Abbondio pose già a se stesso a proposito di un filosofo greco. Le notizie biografiche sono così concordi nell'additare, pur nella loro forma un po' troppo melanconica di epigrafe funeraria, le qualità preminenti dei nuovi eletti, che, non potendo credere al fatto di una loro unica derivazione autobiografica, abbiam dovuto concludere che quei meriti erano universalmente noti, da un pezzo, da un capo all'altro della penisola e che avevano diritto ad essere ufficialmente riconosciuti. Ora noi, poiché l'affermazione ci viene unanime da tante parti, sappiamo finalmente il valore che ha in uno il suo « spirito alacre », la sua « intelligenza pronta » e il suo « animo mite », in un altro l'essere « colto, erudito, amante delle cose belle, assiduo frequentatore dei teatri, e nei salotti un amabile *causeur* », in un terzo la qualità di « grande ufficiale della Corona d'Italia e commendatore mauriziano », in un quarto, l'essere oltre che legato da vincoli di parentela con molte delle più nobili famiglie siciliane « anche genero dell'on. di San Giuliano, ministro degli affari esteri », in un quinto l'essere « fratello di Carlo, il defunto autore della *Storia Civile del Risorgimento* che finora, nonostante le sue non piccole mende, è il primo e il miglior tentativo ricostruttivo di quel periodo », in un sesto — latinista — l'essere autore « perfino di una Storia del Giappone ».

Se ci mostrassimo scontenti di queste nomine avremmo probabilmente contro tutta la pubblica opinione italiana, vista la concordia degli apprezzamenti sul valore di ognuno dei nuovi senatori; e non vogliamo essere eterni brontoloni lamentando l'esclusione di qualche nome (e a Firenze ne potremmo citare più d'uno) che nel campo dell'attività dello spirito, ha una risonanza non italiana, ma europea. Sono esclusioni che si spiegano con la « ragion di stato » alla quale noi viviamo un poco estranei. Ad ogni modo non possiamo non riconoscere che una ragione di

compiacimento ci viene sinceramente da qualche nomina: da quella di un nostro illustre collaboratore, Giuseppe De Lorenzo, da quella dell'avv. Alfredo Frassati, il giornalista insigne che è esaltato non propriamente dalla politica militante, ma che è invece il genuino rappresentante della forza morale di questi fuggevoli fogli di carta stampata, che sanno essere suscitatori, come è stata appunto *La Stampa* nel periodo di preparazione della guerra libica, di mirabili energie nazionali.

Né alcuna discussione faremo sui socialisti che entrano in una Camera, che non è come in Francia, elettiva. Se alcuno pensasse che si tratta di continuare una certa opera che si è chiamata di addomesticamento, costoro si possono ricredere. Il prof. Francesco Lorenzo Pullé li ha già disingannati con una sua frase che è diventata oramai più famosa di alcune sue opere, alle quali, del resto, si deve credere esser dovuta la sua nomina: di quel suo *Atlante linguistico* dell'Italia, per esempio, affidatogli dallo Stato, e che non raccolse, nel Congresso delle Scienze tenutosi nella nostra città cinque anni or sono, precisamente le lodi dei più illustri glottologi qui convenuti, i quali votarono, se ben ricordiamo, un ordine del giorno, monito al governo, perché affidi le grandi imprese scientifiche solo a chi dia sicura garanzia di saperle condurre a buon fine.

Non sappiamo bene che cosa il prof. Pullé farà e dirà al Senato. Probabilmente egli si troverà in presenza di uomini che non cadranno dalle nuvole a sentir risuonare di qualche audacia verbale le pareti di palazzo Madama, e s'accorgerà che molti di quei vecchioni che hanno consuetudine di studî e di pensiero possono essere anche più avanti di lui....

Ignotus.

I nomi delle strade di Firenze

Una pubblicazione ufficiale d'indole amministrativa che s'inspiri a criteri storico-artistici, non è cosa di tutti i giorni. Il pubblico colto dei fiorentini e di quanti amano questa nostra città, saluterà pertanto con viva compiacenza questo, che appare ultimo atto dell'amministrazione comunale testé disciolta: la pubblicazione cioè del nuovo *Stradario storico amministrativo della città e comune di Firenze*, distribuito proprio il giorno medesimo in cui il Sindaco dimissionario rassegnava nelle mani del rappresentante dell'Autorità tutoria il mandato affidatogli. Un bello e grosso volume decorosamente stampato e opportunamente arricchito di piante e carte topografiche raccoglie ordinatamente esposte e riassunte le notizie di ciascuna delle 1032 vie, piazze e canti cittadini, offrendo per ciascuno a fianco del nome vigente, un sobrio cenno sulle sue origini, le denominazioni precedentemente in uso, nonché i confini stradali e la relativa numerazione, la circoscrizione mandamentale ed ecclesiastica alla quale la via stessa appartiene. Prescindendo da queste ultime indicazioni che hanno un carattere prevalentemente amministrativo, l'opera presenta un vero interesse storico, in quanto essa vale a chiarire le origini del nome attuale e a conservarci memoria di quelli caduti in disuso. La relazione premessa alle tabelle, — nella quale i componenti la commissione che sotto la presidenza dell'assessore prof. Orazio Bacci attese alla redazione dell'opera, dà ragione del lavoro compiuto, — vale ad attenuare la necessaria aridità dell'elenco, fornendoci utili notizie sugli antichi limiti e su la graduale estensione della città: sul come sorsero ed ebbero poi sanzione ufficiale gli antichi nomi delle nostre strade, taluni dei quali di origine remotissima, sui criteri che guidarono l'amministrazione civica nella scelta delle nuove denominazioni, rese necessarie dall'apertura di nuove vie. Il volume si scorre così con vero interesse e diletto, non meno che con sicuro profitto, e le molte notizie ch'esso racchiude e che vogliono avere il pregio dell'autenticità, della chiarezza e della precisione, non solo rispondono ai bisogni del lavoro amministrativo, ma « soddisfano la curiosità popolare e giovano alle ricerche degli studiosi illustrando e diffondendo memorie d'antiche vicende e costumanze e principalmente delle corporazioni artigiane che fecero un giorno la gloria e la forza della nostra città ».

Un tal lavoro non era invero del tutto nuovo fra noi. Prescindendo dalle molte notizie sulle nostre antiche vie e sui loro antichi nomi che si trovano sparse in molteplici opere di eruditi nostrani, o da quelle che l'Ademollo pose insieme a tante altre di ordine storico, a corredo della sua *Marietta de' Ricci* e che più tardi il Passerini, con la sua riconosciuta competenza, verificò e largamente corresse, o da quelle diffuse in tante altre pubblicazioni speciali, in guide e in effemeridi, abbiamo un vero e proprio stradario, che potremmo chiamare storico etimologico nel volume della sua *Firenze illustrata* che sino dal 1886 un vecchio ricercatore di antiche memorie fiorentine, Emilio Bacciotti, dedicava alle vie e piazze cittadine e nel quale, in mezzo ad un'eccessiva sovrabbondanza di notizie inutili od estranee al soggetto, raccolse e ordinò quanto già sull'argomento delle denominazioni stradali era andato pubblicando sino dal 1844 nel suo *Fiorentino Istruito*.

Un erudito di particolare autorità e competenza, il compianto archivista Iodoco Del Badia, aveva, sino dal 1876, in unione a Cl[illegible] Lupi, offerto un saggio di quella che avrebbe dovuto essere una compiuta illustrazione storico-artistica delle vie di Firenze; ma il saggio si limitò a considerare sei sole strade, né so quale sorte toccasse mai all'ingente materiale da quell'infaticabile ricercatore adunato e continuamente arricchito, fino agli ultimi giorni della sua vita. Agli studiosi delle patrie memorie non sono poi ignote le due opere inedite sulla toponomastica cittadina, l'una conservata nella Riccardiana e dovuta ad anonimo autore secentista, l'altra altrimenti più pregevole, opera dell'erudito Fullini, che si conserva nella Nazionale. Queste due fonti che non appariscono fra quelle consultate dai compilatori del nuovo stradario, contengono talvolta, è bensì vero, notizie strane ed inaccettabili sulle origini dei vecchi nomi delle vie fiorentine, ma esse valgono tuttavia ad attestarci come non da oggi l'argomento avesse la virtù di appassionare gli eruditi.

Questo interessamento doveva naturalmente accrescersi negli ultimi tempi, sia pel nuovo impulso che ebbero le ricerche storico-locali, sia anche pel fatto che le denominazioni stradali, sottratte all'arbitrio del pubblico che le alterava e variava a suo piacimento, acquistavano oramai valore di documentazione ufficiale. La necessità che, nei riordinamenti imposti da ragioni di ordine pratico o dalle trasformazioni edilizie della vecchia città, fosse rispettata la tradizione storica, o che nell'applicare le denominazioni alle nuove vie che continuamente si aprono, si procedesse con retto criterio di scelta, conferivano ormai al problema della nomenclatura stradale un'importanza crescente. Non sempre, purtroppo, i diritti della storia e del buon senso furono, in questa, come in altre occasioni, rispettati. La tendenza, manifestata già prima del 1859 ma che dopo il 27 aprile di quell'anno ricevette nuovo e più vigoroso impulso, di far servire, cioè, i nomi delle vie come atto d'ossequio a sovrani e principi, o ad onorare personaggi ritenuti meritevoli, indusse talvolta, con poco opportuno consiglio, a cambiare le vecchie denominazioni. A porre un freno alla troppa facilità con cui si assegnavano alle vie cittadine nomi di personaggi più o meno illustri, una deliberazione consiliare del 21 giugno 1887, che non trovo ricordata nella prefazione al nuovo stradario, prescriveva che non prima dei 20 anni dalla morte il nome di un personaggio potesse essere scelto a battezzare una strada. Tale provvida limitazione, il cui rispetto ci avrebbe salvato da certi inconsiderati sfoghi di entusiasmo intempestivo (la famosa via Ferrer informi!) non fu osservata che per brevissimo tempo e cadde presto nel dimenticatoio per opera di quelli stessi che l'avevano approvata. Ma non sarebbe stato forse del tutto inutile e inopportuno rievocarne almeno il ricordo in questa occasione.

E riferendomi sempre all'introduzione, dove assai a lungo si parla delle linee perimetrali delle vecchie mura, sarebbe stato, a mio credere, utile cosa fornire qualche cenno sul riordinamento edilizio iniziato nella prima metà del secolo XIX nel cuore della città, continuato con la costruzione di nuovi quartieri entro il perimetro delle vecchie mura negli ultimi anni del Granducato, ripreso su più vasta scala da Firenze italiana, prima, durante e dopo la Capitale. Avviene di questo come di tante altre cose che si curano più gli avvenimenti remoti di quelli a noi più vicini e dei quali non si sa spesso dove rintracciare con facilità notizie sicure.

Una, forse, eccessiva preoccupazione di ricordare nomi più antichi, anche se di dubbia importanza storica, a preferenza di nomi più largamente usati o talvolta anche storicamente più notevoli, appare, del resto, scorrendo le colonne ove son riferite le antiche denominazioni. Si direbbe che le portate dell'antico catasto quattrocentesco e altri documenti d'archivio fossero state le fonti specialmente prescelte per rintracciare questi vecchi nomi, soggetti allora a variazioni continue e che in troppo minor conto fossero tenute le piante cittadine pubblicate a partire dallo scorcio del secolo XVI, dove ai nomi delle strade è data una consacrazione più efficace e durevole. Così ad esempio per la *Via degli Arazzieri*, che ebbe questo nome sin dalla metà del secolo XVI, da quando cioè Cosimo I allogò nello spedale dei Pretoni ivi esistente i fabbricanti di arazzi da lui chiamati a Firenze, si ricorda un antico nome di *Via del Cafaggio di San Marco* che ignoro se avesse mai una consacrazione letteraria (nome recentemente raccomandato anche, non so con quanta storica opportunità, in un cartello indicatore) mentre non si ricordano i nomi di *Via degli Armaioli* che essa ebbe dai ripulitori di armi che vi tenevano le loro botteghe, né quello di via de' Pretoni indicato ancora nella bellissima pianta dello Zocchi del 1786 pure allegata al volume. Similmente della *Piazza della SS. Annunziata* troppo nota con questo nome da secoli, si ricorda un antico nome di *Piazza De' Servi di Maria* (anch'esso senza una vera ragione recentemente riportato su di un cartello quando il nome de' Servi vive ancora nella prossima via) mentre non si ricorda che l'attigua *Via della Sapienza* si chiamò anche *Via de' Leoni* dopo che furono quivi trasportati per volere di Cosimo I i leoni della Repubblica che già erano dietro il Palazzo della Signoria, nome che la pianta dello Zocchi e varie altre pure registrano.

E giacché sono a parlare delle strade di questi paraggi mi permetto rilevare come la *Via Sant'Anna* aperta nel 1828, non avesse nome da una principessa lorenese congiunta del granduca Leopoldo Secondo (così è detto nello stradario), ma come, analogamente all'adiacente via San Leopoldo (l'attuale Via Cavour), s'intitolasse dalla Santa Patrona della granduchessa Anna Maria Carolina non avendo voluto il Granduca che le due strade allora aperte s'intitolassero dal nome proprio e da quello della Granduchessa come la comunità cittadina aveva proposto. Me lo apprende Giuseppe Conti bibliotecario del comune, nella sua *Firenze Vecchia* dove pur si trovano raccolte tante notizie di vita cittadina sugli ultimi decenni del granducato tratti dagli atti inediti della civica amministrazione.

Con proposito lodevolissimo si volle, ogni volta che fu possibile, indicare la data della deliberazione o del provvedimento che impose il nome oggi adottato. Talvolta però quella utile indicazione fu dimenticata. Così per la *Via Gino Capponi* non sarebbe stato, credo, inutile ricordare che la deliberazione consiliare che impose questo nome all'antica Via San Sebastiano è del giorno medesimo (4 febbraio 1876) della morte del grande scrittore e patriotta o che l'antica *Via Lungo il fosso di San Gervasio* s'intitolò dal nome del sommo inventore della pila *Viale Alessandro Volta* quando appunto per quella strada passò la prima ferrovia elettrica inaugurata in Italia (1890).

Finalmente a proposito di *Via Venezia* noto come nello stradario si dica che la strada aperta al tempo della pace di Villafranca s'intitolò come segno di cordoglio e di speranza della città che rimaneva ancora sotto il dominio austriaco, mentre si dice che la deliberazione relativa è in data del 24 ottobre 1866!

Ma queste ed altre piccole inesattezze od omissioni che ad una attenta lettura dello stradario possono resultare, nulla tolgono al pregio dell'opera come quelle che sono da ritenere inevitabili in un lavoro sì denso di fatti e di notizie e che ben merita, amo ripetere, tutto il plauso degli studiosi e degli amatori della nostra città.

Prima però di chiudere queste mie brevi note su di un argomento che tanto interessa i fiorentini, non meno che gli abitatori di tutte le nostre antiche città, vorrei richiamare l'attenzione della pubblica opinione sulla convenienza di un provvedimento inteso a limitare il troppo facile arbitrio con cui le civiche amministrazioni usano variare i nomi delle vie. Contro la tendenza a queste variazioni non v'è chi non protesti, per rispetto alla storia, non meno che agli interessi dei cittadini; salvo poi a ripetere l'errore quando l'opportunità si presenti! Non sarebbe forse opportuno che l'autorità governativa intervenisse per limitare e porre un freno a questa mania novatrice che lede tanti pubblici e privati interessi?

Né quanto io domando è da considerare esagerata pretesa. Nello stesso modo che soltanto una sanzione legislativa può cambiare il nome di un villaggio o di una borgata; nella maniera stessa che non è lecito a nessun cittadino alterare il proprio nome e si richiede il consenso dell'autorità governativa quando riconosciute necessità lo impongano, altrettanto dovrebbe farsi per i nomi delle strade, i quali, torno a ripetere, possono molte volte avere anche un interesse storico, ma presentano sempre in ogni caso un interesse legittimo e rispettabile per gli abitanti, che non può venire disconosciuto o manomesso. Si crede forse di non avere apportato nessuna offesa a questi interessi colla triplice variazione di nomi che in pochi mesi ebbero fra noi la *Via Roma* o la *Piazza Torino*?

Non disconosco che in taluni casi il provvedimento sia necessario, ma la richiesta sanzione governativa dovrebbe appunto valere a limitarne il numero, sottraendo le denominazioni stradali al troppo facile arbitrio delle amministrazioni che le scelgono spesso ad occasione di dimostrazioni partigiane. O non sarebbero sufficienti le strade nuove che continuamente si aprono a dare, all'occorrenza, libero sfogo a questi sentimenti? Quello che interessa è che un nome una volta imposto venga rispettato come è necessario il rispetto ad una qualunque convenzione stabilita da parte di una società civile. Lancio per quel che vale la mia proposta senza troppa speranza di vederla raccolta!

Attilio Mori.

FRANCESCO ACRI

Francesco Acri è di quegli uomini che si commemorano e meritano d'essere commemorati non tanto per quel ch'essi fecero quanto per quel ch'essi furono; e non perché quel ch'egli ha lasciato scritto non abbia, se pure scarso di volume, un grande valore, ma perché le qualità, l'orizzonte, la *forma* infine individuale e originale del suo spirito valevano anche più dell'opera sua. Fu in lui infatti una tal quale lentezza forse di concezione, certo di esecuzione, accresciuta da una sua costante preoccupazione stilistica, da una cura talvolta anche eccessiva della forma, e persino di quanto è in questa di più estraneo e indifferente al pensiero, e da quel suo temperamento contemplativo, piuttosto di appassionato vagheggiatore delle grandi idee, piuttosto di squisitamente sensibile e consapevolmente umile adoratore dei sublimi misteri adombrati nei libri eterni dell'umanità e nel cuore dell'uomo, che non d'ardito costruttore o d'elaboratore minuto o di sintetizzatore assiduo ed efficace di verità filosofiche. Ciò spiega perché gli scritti dell'Acri si succedessero tutti, e tutti di poca lena, a molta distanza l'uno dall'altro, contribuendo così a far dimenticare, quasi, il nome di lui, per lungo periodo di tempo, oltre la cerchia dei suoi personali conoscitori ed ammiratori: ciò spiega, inoltre, come anche l'opera sua più estesa e comprensiva e di più larghe linee, ch'è la *Teoria delle idee*, dallo stesso Acri intitolata *Abbozzo*, sia, nonostante il filo da cui è legato il tutto e l'organicità del pensiero che vi si manifesta, non già un lavoro organicamente pensato e connesso, ma un insieme di pensieri via via svolgentisi l'uno dall'altro o richiamantisi a vicenda secondo che all'uno o all'altro si rivolge liberamente la meditazione e, starei per dire, l'imaginazione del filosofo.

Ma da che acquista particolarmente rilievo e colore d'originalità la figura dell'Acri? Non dal contenuto del suo pensiero, che nulla di sostanzialmente nuovo ha aggiunto, meno le particolari critiche e le particolari divergenze, alla filosofia italiana del Gioberti e del Rosmini e alla tradizione del pensiero cattolico; non dalla sua posizione di combattimento, logicamente necessaria, e che fu comune a tutti gli spiritualisti o idealisti cristiani della generazione sua e di quella che la precedette, contro il materialismo e il positivismo — materialismo ancor questo, secondo l'Acri, ma solo « scrudito in certe *diplomatiche* frasi » — e contro l'hegelismo. Sebbene, peraltro, appunto in codesta battaglia a ferri corti contro gli hegeliani di Napoli egli abbia avuto occasione d'esercitare, oltre al suo vigoroso acume critico, un altro aspetto caratteristico e simpatico del suo spirito: un *humour* composto e sottile che non aveva la virulenza e la crudeltà o la sfacciataggine schernitrice della polemica e dell'ironia del Fiorentino, dello Spaventa, dell'Imbriani, ma che era artisticamente superiore e facea meno sanguinose, ma più sensibili ferite. Basterebbe citare — ed è sempre così gustoso a rileggere! — quel suo *Sogno di Francesco Acri*, nel quale egli finge di ritrovarsi in una casetta di Napoli ad assistere, non veduto, a una conversazione, di cui lui fa le spese, tra il Fiorentino, lo Spaventa e l'Imbriani, e che degenera poi in una baruffa in famiglia, finché lo Spaventa, rabboniti gli altri e invitatili a bere alla salute loro e dell'Hegel, aggiunge: « Ragazzi, è vero che noi siamo i rappresentanti dell'IDEA, io dell'IDEA *in sé*, Imbriani qua dell'IDEA *fuor di sé*, alienata; e tu, Fiorentino, dell'IDEA *per sé*, ma corbellerie se n'è fatte, e non istiamo ad abbaruffarci per vedere chi le ha fatte più grosse. Un'altra volta convien pigliarsela con quei che si sa che non rispondono, come il Fornari, il Conti, il Mamiani ecc. ».

Ciò che costituiva la vera superiorità, la vera originalità, la vera attrattiva, dello spirito dell'Acri era il sentimento vivo, profondo, vissuto dei problemi filosofici e del divino mistero, nel quale, come in oceano sconfinato, essi confluiscono e si perdono, e insieme la compenetrazione del bisogno speculativo col bisogno estetico, il facile e naturale dirompersi o rifrangersi, in lui, dei concetti in imagini vive e concrete e in colori di poesia — egli ha fatto anche, in un certo punto, una riabilitazione del linguaggio imaginoso come necessaria espressione del pensiero filosofico — sicché, insomma, per questa sua particolare virtù di godere e di far godere la filosofia come bellezza, egli è non soltanto un pensatore platoneggiante, ma uno spirito platonico. Certo, non sempre spontaneo e legittimo è in lui il connubio del concetto e dell'imagine: questa è talvolta cercata e curata, insieme colla parola e col ritmo, per desiderio d'effetto stilistico, e alla genuina potenza dell'arte sottentra un vero virtuosismo tecnico che stanca colla pioggia delle parole scelte e colorite o collo sfilare abbondante delle imagini. Ma, di regola, la sua prosa è un esempio interessante di prosa filosofica ed artistica insieme, d'un buon sapore arcaico che ben risponde al giro generale del suo pensiero. E basta leggere, a convincersene, il suo lungo discorso *Della relazione fra la coscienza e il corpo secondo le dottrine chiamate positive*, ove codesta mirabile virtù d'espressione imaginosa, concreta, stilisticamente pura, e in sostanza, scientificamente esatta, è adoperata a descrivere la struttura complicata del sistema nervoso e le azioni reciproche tra l'anima e il corpo.

S'intende dunque come dell'Acri il filosofo preferito fosse Platone, della cui mente egli, cattolico, ha scritto che fu « quaggiù men legata dalla nube del corpo ». E s'intende anche com'egli potesse, forse solo, darci quella traduzione ch'egli ci ha data — purtroppo per dodici soli fra essi — dei dialoghi platonici, italiana, chiara, elegante, viva, e sincera, perché nata da congeniale simpatia e da intimo ripensamento, quanto quella del Bonghi è, a parte le infedeltà e le scorrettezze, involuta, stentata e secca, rivelante la trasposizione meccanica dall'una all'altra lingua più che la trasfusione dall'una nell'altra anima.

Ma sarebbe ingiusto il sostenere, come da taluno si tende a fare, che sola la traduzione di Platone sia, delle scritture dell'Acri, destinata a sopravvivere come suo titolo d'onore. Poiché, intanto, ricostruttore e critico penetrante egli fu, quando volle, di sistemi filosofici. E a lui dobbiamo una *Nuova interpretazione dello Spinoza* (pubbl. in *Dialettica turbata*, Bologna, 1911, pp. 132-243), destinata a correggere e a combattere, spesso vittoriosamente, quella del Fischer e degli hegeliani nostri che sostanzialmente vi si attenevano, lo Spaventa e il Fiorentino; a lui ancora la dimostrazione forse più chiara, più efficace, più incisiva dell'erroneità e dell'arbitrarietà di certe interpretazioni dello Spaventa, per il quale il Galuppi era un Kant inteso grossamente e il Rosmini un Kant inteso finamente, allo stesso modo che la prima forma del Gioberti era uno Spinoza inteso grossamente e la seconda uno Spinoza inteso finamente.

Di simili tentativi d'intedescare o, in genere, di straniare il pensiero filosofico nostro l'Acri non voleva sapere. La tradizione cattolica era per lui, come per il Gioberti, tradizione italiana, che gli consentiva di risalire a Platone non solo attraverso il platonismo dei Padri della Chiesa, ma, soggettivamente, e intimamente, in virtù delle qualità e delle attitudini mentali rifiorite, dal suolo dell'antica Magna Grecia, in questo figlio della Calabria del secolo XIX. Era stato a perfezionarsi a Berlino alla scuola dell'aristotelico Trendelenburg. Ma neppur quest'insegnamento lo persuase, e non mancò di criticare e di respingere, insieme con quelle dell'Herbert e dell'Hegel, la dottrina del Trendelenburg, ricercante nel *moto* la comune essenza e la ragione della reciproca rispondenza e compenetrazione tra realtà e pensiero. Tenendosi vicino al Rosmini e al Gioberti, l'Acri pone l'intuizione d'un Ente assoluto come lume necessario onde alla mente si rischiara e diventa intelligibile qualsiasi oggetto. Ma, a differenza del Gioberti, egli non crede che noi quasi vediamo in ogni oggetto particolare, in quanto è da noi inteso, lo stesso atto creativo di Dio che la propria natura universale e infinita determina e individualizza nell'essere singolo creato; crede invece che l'intuizione di Dio è soltanto, per noi, il mezzo traverso il quale l'intelligenza trasforma la percezione in idea. E, d'altra parte, nega, contro il Rosmini, che dall'idea dell'essere astratto la mente possa giungere a quella di Dio, *Ente* reale e assoluto. Il quale è dunque, come tale, presente *ab origine* alla mente umana e la riempie tutta di sé, anche quando non vogliamo riconoscerlo. Una posizione, dunque, intermedia tra i due grandi filosofi italiani. Ma non perciò noi vediamo e conosciamo Dio in sé: bensì ne intuiamo o intravediamo l'idea in mezzo ai fantasmi delle cose, velata da questi: « videmus in aenigmate »; che son le parole poste dall'Acri come titolo al suo più importante volume (Bologna, 1907). E viceversa nessuna idea, di nessun genere, intende e possiede veramente l'intelligenza umana; poiché ogni idea ha infiniti rapporti con le altre e infinite note in sé, sicché solo nel sistema assoluto della Mente divina può trovare il suo reale significato, mentre per ciascuno di noi ne assume uno sempre parziale e sempre diverso, secondo la *processione* d'idee di cui entra a far parte. Gli uomini, dunque, s'intendono solo apparentemente, perché il sapere loro è d'ombre fuggenti. E le conseguenze morali sarebbero gravissime se non intervenissero la rivelazione e la grazia a fissare per tutti il valore delle idee attinenti al bene e a dar loro un'identica efficacia sugli animi umani.

Un vero scetticismo, come si vede, si sviluppa dal misticismo platoneggiante dell'Acri. « Ogni scienza è cotesto: coscienza d'infinita ignoranza ». Ma è scetticismo pieno di godimento, perché è sostanziato di fede e di speranza che vanno oltre l'intelletto e si nutrono d'amore. « Il tremore viene dal dubitoso intelletto, la speranza e la fede dal cuore musico ed umile ». È il misticismo, scettico, platonico e cristiano insieme, del Petrarca delle opere filosofiche? È il grido di Jacopone da Todi, anelante con gaudio a Dio nel disprezzo d'ogni bene e d'ogni conoscenza terrena? Forse. Ma qui lo scetticismo ha ben altra consapevolezza e motivazione filosofica ed è poi mitigato e addolcito ancora, oltre che dalla certezza di Dio e d'un mondo sovrannaturale, da quell'abito invincibile di dilettarsi nella contemplazione delle idee e d'ascoltarne entro se stesso la musica e di coglierne per il mondo i riflessi, sia pure enigmatici, di Dio.

Tale fu Francesco Acri. Lo dissero retore, perché studiò con un discepolo del Puoti e fu poi discepolo in filosofia di Vito Fornari, e fu invece spirito amante della bellezza e artista della parola. Lo dissero frate e nessuno ebbe più di lui vivo ed alto il sentimento dei problemi filosofici, sebbene ponesse la religione al di sopra della filosofia, nessuno ebbe più augusto concetto della dignità del filosofo. Ché filosofare fu per lui, come per Platone, uno staccarsi colla mente e liberarsi dal velo tenebroso del corpo, cioè una preparazione alla morte. La quale — egli ha scritto — « è in uno spogliarsi che il mondo fa delle parvenze che dà lo spirito; è nel disparire del mondo, nell'abbuiarsi, nel ritirarsi nella sua potenza. Onde non lo spirito conviene dire che muoia al mondo; ma sibbene, più propriamente, che il mondo muoia allo spirito ».

Con questo concetto della morte e con questa aspettazione ha compiuto la sua giornata terrena Francesco Acri, sereno tra i suoi fidi come Socrate nel suo divino *Fedone*.

Giovanni Calò.

SANTA FRANCESCA

Io la chiamo così. Il suo vero nome è un comune e prosaico nome moderno: Anna Bulca. La sua casa è un comune e prosaico appartamentino moderno, al terzo piano d'un casamento di grande città. È regolarmente inscritta nello Stato Civile in qualità di « maritata »; vive in ottima armonia con suo marito, ha quattro figli, e fa la sarta.

Tutto questo non toglie che la sua figura si scolpisca da sé in linee di assoluto anacronismo sul grigio sfondo senza rilievi della uniforme vita contemporanea. Basta vederla, per comprendere d'un tratto che essa appartiene ad un altro secolo: o antichissimo, e già affondato nel gorgo degli evi morti: o ancor da venire: poiché ciò che fu, sotto altra veste ritornerà.

Per questo io la chiamo « Santa Francesca », quantunque ella non vada in chiesa pei riti. Nessuno che la guardi può, del resto, dissociare la sua immagine (a parte, si comprende, i caratteri femminili) da quella dell'ascetico Frate Minore. Forse, chi sa?... In virtù della misteriosa legge di trasmigrazione, una scintilla dell'anima del gran Santo è passata in codesta donna che mal vive e mal s'adatta nella brutale cornice dell'epoca nostra.

Piccola di statura, la sua eccessiva magrezza, tutta nervi, la fa sembrare più alta. Estate e inverno, il suo vestire, nella casa, è invariabilmente composto di una tunica di grossa tela greggia, annodata alla cintura e sulle spalle da lacci di cordone nero. Si può pensare che sotto quella tonaca ella nasconda il cilicio; e si serva dei duri cordoni pendenti lungo il suo fianco per infliggersi la disciplina, a guisa di un'antica Flagellante.

Bruna, pallida, di lineamenti minuti, affinati dalla continua inquietudine del pensiero, mobilissimi; un poco emaciata; con neri occhi, umidi di un fluido perenne, e una pesante treccia nera attortigliata alla diavola sulla nuca, può aver quarant'anni: ma è senza età, come tutte le fisonomie ove la psiche ha il sopravvento. Per la via, porta sulla tonaca greggia un mantello nero: sulla treccia a rocchio un cappello floscio, un feltro senza forma, che si adatta a cappuccio intorno al viso. Ai suoi piedi s'intrecciano le cinghie dei sandali: ella non si è mai rassegnata a calzare un paio di scarpe.

Il suo spirito ha la tempra adamantina che nell'êra delle catacombe l'avrebbe resa martire accanto a Calisto e a Cecilia; nel secolo di San Francesco, l'avrebbe fatta Clarissa. Curar malati, assistere invalidi, aiutar miserabili, convertir delinquenti, combattere ingiustizie, vivere di azione e di meditazione nel medesimo tempo, di pane e d'acqua, di poco sonno e molta estasi, senza casa e senza terra: tale sarebbe l'ideale di codesta donna, costretta dalla necessità del suo tempo e della sua vita ad abitare un appartamentino con caloriferi e bagno, a servirsi della luce elettrica, a studiar figurini di mode, per rivestire di costosi ed eleganti cenci, drappeggiati secondo l'ultima foggia venuta da Parigi, le cinguettanti bambole che la pagano.

Ella odia la moda: pure è questo il suo solo mezzo di sostentamento: per un miracolo di elasticità, di adattabilità, ella è riuscita ad essere un'ottima sarta; ma nessuno la vedrà mai vestita d'altro abito che non sia la sua tonaca greggia annodata dal nero cordone. Le sue clienti possono ben passare, secondo i capricci dell'instabile Divinità femminile, dalle pastoie alla guaina, dal *kimono* giapponese alla mezza crinolina di velo trasparente, dalla gonna spaccata in basso alle fasce « baiadera »: ella resta, per conto suo, nella diritta e povera semplicità del saio francescano; e le sue giovani figlie e il suo piccolo ultimogenito splendono di sana bellezza in uguali succinte vesti di tela azzurra, talva o [illegible]sca, listate alla greca, in leggeri sandali, in larghe cinture, nudo il collo, nudi i garretti e le braccia, tagliati alla « scozzese » i folti capelli.

Abolito il busto. Abolito tutto ciò che lega il corpo, impedisce il libero movimento, costringe in noi qualcosa, sia carne, sia spirito. Nella casa di Anna Bulca non si beve che acqua, non si mangiano che pane e legumi, non vi sono che i mobili strettamente necessari: aperte le finestre, anche di notte, a ricevere l'aria: aperti i cuori, come le finestre.

I letti?... Semplici brande. Il bucato?... Vien fatto in casa, dalle figliuole, nella stanza da bagno. I lavori domestici son ripartiti fra loro, in costante letizia. Esse si chiamano con nomi di uguale armoniosa brevità: Pia, Lea, Zoe. La maggiore, di sedici anni, nel suo costume quasi attico, ha l'aria d'una statuetta di Tanagra, incoronata d'una gran zazzera bionda, che arriva solo alla nuca. Respira, parla, si muove con la sicura franchezza che sola può avere una creatura felice, nella quale nulla è compresso. Lea e Zoe, brune, sottili, più somiglianti alla madre, hanno pallidi visetti intensi, di future lavoratrici del pensiero.

Il pensiero semplicista, nella nuda e infinita bellezza del suo ardore di fraternità umana, alimenta codesta casa, codesta famiglia, d'un fuoco inesauribile. La scintilla parte da lei, da Santa Francesca. Gli altri non fanno che mangiare della sua carne, bere del suo sangue, ardere della sua fiamma: amore, amore, amore.

Sono poveri; ma aiutano altri più poveri di loro. Non lavorano per arricchire; ma semplicemente perché è giusto lavorare per vivere. Alle pareti delle poche stanze stanno, inchiodati od appesi, in stampe senza vetro e in confusione caratteristica, i ritratti di Leone Tolstoi, di Augusto Bebel, di Enrico Pestalozzi, di Massimo Gorki, di Gesù Cristo. Dell'idea socialista Anna Bulca non ha saputo intuire che l'essenziale purezza del sentimento di solidarietà fraterna, uguagliante in doveri e in diritti ogni uomo all'altro uomo: le sfugge completamente il significato economico, e ha una smorfia di sdegno ogniqualvolta le si parla di capi socialisti che abitano in palazzi lussuosi e vanno a spasso in automobile. In fondo, è un'anarchica platonica. Dice, sempre: « Noi siamo nati senza vesti, senza casa, senza denaro ».

Il denaro, per lei, è una cosa mostruosa, che non dovrebbe esistere, che è il punto di partenza o il punto d'arrivo d'ogni più bassa viltà. Nel proprio spirito incolto ma geniale, per mezzo d'una maravigliosa parabola che scavalca i secoli, ella ha ravvicinato Tolstoi a Cristo, Marx a San Paolo, i profeti contemporanei, tuonanti nei comizi operai, agli apostoli di Palestina e agli anacoreti della Tebaide.

V'è, innegabilmente, un poco di confusione in tutto questo; ma essa non se ne avvede, e vive quasi sollevata dalla terra, cinta di un'atmosfera quasi lirica.

Adattando una gonna di velluto a foggia di doppia conchiglia, o una floscia blusa dalle enormi maniche sulla personcina di qualche graziosissima pupattola a molle, che non ha mai pensato perché Dio le abbia concesso l'anima, Anna Bulca vede nel proprio spirito l'umanità che gira il mondo in tunica e sandali, tanto che basti per coprire il pudore e difendere dal freddo. Vede l'infanzia e la giovinezza crescer libere da ogni vincolo fisico e morale, che ne imbavagli la gaudiosa e casta espansione. Vede una società senza ambizioni e senza menzogna, e quasi senza bisogno di leggi, nella semplicità dei più puri costumi. Vede campi e campi e campi, con piccole case uguali a capanne, e gente contenta che lavora il proprio podere. Ognuno è fratello; l'artista crea l'opera pel mondo e non pel danaro, per la bellezza e non per la gloria. Così assoluto è il sentimento della fraternità, che le madri confondono i propri figli coi figli altrui....

Ella mi dice, qualchevolta, fissandomi con quegli occhi accesi che rendono il suo volto simile ad una torcia di notte:

« Io me ne andrò bene, un giorno, di qui; quando le mie figliuole saranno grandi, e non avranno più bisogno di me. Me ne andrò, con mio marito, al mio paese, laggiù in Italia. Abiteremo una casina da niente, un rifugio che basti per posarvi il capo; e coltiveremo il nostro campo. Io camminerò a piedi nudi nella guazza e mi nutrirò di radici e di frutti. E farò la sarta pei poveri, vestendo loro e i loro bambini a mio modo, come vado vestita io, *e per nulla*. Sarà questo il mio modo di pregar Dio, di fare il bene, e di essere felice.... ».

— E.... Ver?... — io le domando, allora.

— Ah, Ver!... Ma Ver starà con me, se lo vorrà. È mio, Ver. Diventerà pittore di terre con alberi, di cieli con nubi. Non è vero, Ver, che tu vuoi diventar pittore?... —

E si prende fra le braccia il bambino, il suo ultimo nato, un robusto paggetto biondo di cinque anni, bellissimo. Ah, che potente riproduttrice della razza, che magnifica femmina da figli è questa Santa Francesca del secolo ventesimo!...

Il piccolo Ver, ridendo con tutti i candidi denti, scuotendo tutte le ciocche dorate, le si attanaglia alle reni colle gambette nervose. — Sì, sì, sarò pittore, mamma!... ma sempre con te!... —

Io guardo il gruppo in silenzio. La donna abbrancata coi visibili ed invisibili lacerti dell'essere alla creatura più bella di lei, che essa ha portata e generata in una specie di esaltamento religioso, tendendo verso una forma di perfezione che la sua breve povera vita non potrebbe da sola raggiungere, mi colpisce come un simbolo: la santità non è nella rinuncia, ma nella procreazione. Penso che tutte le madri dovrebbero assomigliare a codesta inconscia portatrice di fiaccola; e che, se così fosse, le generazioni a venire sarebbero, a grado a grado, purificate.

Ma non lo dico ad Anna Bulca. Dico, dolcemente:

— Santa Francesca, io pure verrò con voi, fra qualche anno, a zappare il campo e l'orto. Ma c'è tempo!... Intanto datemi qualcosa da fare. Sono stanca di scribacchiar versi e prose, curva sullo scrittoio della mia camera d'albergo. Vorrei cucire, per riposarmi. —

E Anna Bulca, tutta commossa, mi mette fra le mani una gonna già imbastita. Le cinque o sei operaie del laboratorio agucchiano, tranquille, con noi, felici nel cuore di questa uguaglianza, che fa a loro sembrar più bella la fatica. Io, mentre le dita infilano agilmente punti su punti, recito a Ver, per la centesima volta (ma egli non ne è mai stanco) una mia vecchia poesia ove si parla d'un bambino povero e abbandonato, che diverrà un uomo grande e benefico, perché possiede l'amore.

Santa Francesca non cuce più. Si è lasciata scivolare in terra, e se ne sta ginocchioni, simile ad una antica monaca in estasi, nella sua tunica greggia, nella sua magrezza palpitante, nel suo viso ascetico ove gli occhi ardono di una fiamma fissa.

Siamo in Zurigo, anno di grazia 1913. Si potrebbe essere a San Damiano o alla Porziuncola, fra le rose di Santa Chiara e le « sirocchie rondini » del Fraticello d'Assisi, nell'anno di grazia 1224.

Ada Negri.

Un neo-senatore
Giuseppe De Lorenzo

Come possiamo chiamare questo nuovo senatore? Un solitario, nella scienza, nell'arte e nella vita, uno di quelli che egli rappresenta con tanta efficace semplicità in un capitolo del suo ultimo libro, soli nella moltitudine, desiderosi della folla per sentirsi più soli, e che raggiungono la pienezza dell'esser loro nei supremi ardimenti. Anch egli è *in tristitia hilaris, et in hilaritate tristis*. Conosce le più alte cime delle Alpi, e ha ripetutamente visitato e studiato i nostri vulcani (i suoi studi più accurati sono di vulcanologia), e conosce anche il silenzio degli abissi del mare. Vestito col pesante abito del palombaro, ha due volte percorso le profonde valli subacquee del golfo di Napoli, tra i fiori che vedono la luce del sole come un lontano crepuscolo. E come delle montagne, conosce le più alte cime dello spirito poetico e filosofico; e d'ogni poema, come d'ogni sistema sa scoprire l'essenza, e in ogni pagina vedere la parola eterna. Né solo è uno degli uomini più colti che io abbia conosciuti; ma, oltre a quella parte delle sue conoscenze nelle quali si è specializzato, egli è sicuro e preciso sempre, e non ignora quasi alcuna importante manifestazione della straordinaria attività della cultura contemporanea, dalla filosofia alla politica, dalla scienza alla poesia, e nessuna forma della attività artistica del nostro tempo, nei romanzi, nelle liriche, nelle arti plastiche, nella musica. È un taciturno che chiude un mondo nel suo silenzio.

La sua conoscenza della terra è lontana da ogni superbia; è un atto d'amore e di religione, che lo spinge in ultimo a chinarsi reverente dinanzi al regno inaccessibile delle Madri, e a ridere di chi crede di esservi penetrato. E come egli ha l'ardore inestinguibile della ricerca, ha il più vivo sentimento del mistero. Non conosco chi come lui sia stato commosso dalle divinazioni scientifiche d'Emanuele Kant, specialmente nella conoscenza della terra, e dalle intuizioni dello Schopenhauer, relative alla essenza arcana dell'universo. E conosco assai pochi che essendo giunti ad arricchire il loro spirito di tante difficili dottrine, siano rimasti così semplici e quasi infantili nella vita. Questo scienziato, entrando nella grave aula di palazzo Madama, reca adunque fra i colleghi, per la maggior parte venerandi, un'anima fresca, serena di fanciullo, una curiosità instancabile, e un ardore che, benché celato nell'intimo spirito, ivi non può essere a tutti comune. Egli, che conosce e ricorda le parole eterne del genio, non sa infatti dimenticare la vecchia nonna, seduta nell'angolo del focolare, nella casa paterna, e nel parlarne ridiventa com'era allora e si commuove e fa commuovere.

Come nel rammentare la casa e il paese nativo, egli è quando gli appare la vita della natura. L'ho veduto in riva al mare, fra gli alberi, dinanzi a gruppi di rocce, e posso dire che prima che parlasse l'intelletto sapiente si era sempre svegliata e manifestata l'anima semplice. Ciò spiega il perché della sua vivissima ammirazione per il popolo giapponese, il più vicino alla fresca e serena giovinezza delle cose. Il Giappone e più ancora l'India, i luoghi nei quali la poesia e la filosofia rivelano la divinità presente e vivente in ogni forma, sarebbero per lui una seconda patria, s'egli non fosse riuscito a placare il suo spirito d'artista nella visione dei luoghi più vicini a noi, nei quali la natura, prima dominatrice dell'uomo, è poi trasformata nell'opera del genio umano. Egli entra in Senato dopo avere avuto la visione di quel miracolo che è lo Stato antico, che deve apparire più bello a chi conosce l'ordine monumentale della scienza, ispiratrice del mondo moderno. La contemplazione dello Stato ateniese è simile a quella d'un tempio di cui il portico monumentale eretto nel V secolo deve condurci alla visione del mondo. Ivi giunti, ove domina Athena, non si può salire più oltre. Mi piace che Giuseppe De Lorenzo entrando in Senato porti negli occhi e nell'anima questa perfetta armonia. Ma riuscirà egli a vincere la sua indole taciturna? e che cosa diranno i suoi colleghi nell'ascoltare il suo primo discorso? e di che cosa parlerà?

In questi giorni nei quali le famiglie del Museo e della Università di Napoli e del nostro *Marzocco* sono in festa per la sua nomina, io lo immagino, l'amico nostro, chiuso nel silenzio del suo studio all'ultimo piano del palazzo universitario, dove giunge lontano il rumore della città, lo vedo fra i suoi libri, meditare in silenzio le opere future. E, come se il laticlavio non lo riguardasse, lo vedo pensare al suo solo mondo spirituale, nell'oblio di tutto ciò che può anche lontanamente sembrare una cosa vana. E non riesco ancora a concepire la sua figura fra quelle dei solenni consessi. Pure, come tutte le cose si trasformano e si rinnovano, anch'egli saprà prestissimo diventare un altro uomo. Il quale, del resto, se sarà nell'aspetto esteriore e in qualche abitudine un po' dissimile da quello di prima, sarà in fondo il medesimo filosofo e artista dall'anima infantile. Potrà egli essere utile allo Stato per questa e con questa sua qualità fondamentale? L'ardore della sua fede, sino ad oggi non manifestata se non nelle pagine scritte e nei colloqui con gli amici, varrà ad ispirargli la parola eloquente che trascina? Io se riesco, finalmente a figurarmi Giuseppe De Lorenzo fra gli altri senatori, non credo possibile la sua nuova vita, se non a patto di considerare l'istituto senatoriale, come strumento capace di concorrere alla trasformazione dello Stato in opera d'arte, come nell'epoca di Pericle e come nel quattrocento fiorentino. E mi piacerebbe ch'egli avesse questa grande fede, come l'ha nella scienza e nell'arte, e non si stancasse, neppure avendo la certezza che la realtà fosse lontana come un sogno quasi irraggiungibile.

Angelo Conti

Le *Memorie* di Lockroy

La schiera dei vecchi giornalisti avventurieri, che dal giornalismo fecero le loro scorribande nei paesi più strani e lontani e negli avvenimenti più tumultuosi del mondo, brandendo la penna come una spada o come una frusta o come un duro piccone per scavarsi la loro via attraverso la massa grigia e grezza degli uomini e raggiungere, dopo combattimenti e prove d'ogni sorta, il culmine ultimo della loro volontà e della loro fortuna, va diradandosi fatalmente. Anche ieri la morte ha spento una di queste fiamme irrequiete che pur nella memoria serbata del bel tempo antico ardevano d'un entusiasmo non smorzato dagli anni, dai dolori, dalle fatiche. Edoardo Lockroy, il vecchio giornalista che era stato soldato, storico, uomo politico, ministro, è morto a settantatrè anni, dopo un lunghissimo e durissimo periodo di malattia sopportato con lucida e sempre vibrante rassegnazione. Commemorandolo, Alfredo Capus, ha detto giustamente che il Lockroy ha appartenuto ad una generazione d'uomini i quali non preparavano piani e disegni per dar battaglia al mondo circostante ed insinuarsi con meditata abilità tra il groviglio delle contingenze e le file degli utili personaggi per cogliere, poi, in un giorno ben stabilito, quel dato frutto delle loro opere e della loro preparazione che avevano sempre, fin dal primo giorno, preso di mira. Questi son gli uomini d'oggi. quelli di ieri, come il Lockroy, si precipitavano incontro all'ignoto non obbedendo che all'impulso generoso dell'animo, o allo stimolo imperioso della necessità, o al richiamo avventuroso di una nobile causa da difendere e da propugnare contro tutte le ingiustizie in favore di tutte le libertà. Nessuna meditazione, nessuna preparazione, nessuna abilità diplomatica. La loro legge non era che la parola del loro cuore; la loro regola non era che l'avventura più somigliante al loro sogno.

Il Lockroy dette un esempio eloquentissimo della sua appartenenza alla schiera di questi uomini, quando nel 1860 volle seguire con Alessandro Dumas padre, la gesta garibaldina in Sicilia e non solo seguirla, ma prendervi parte animosamente. La rossa gesta che oggi par leggendaria egli la descrisse poi in un libro che gli italiani dovrebbero leggere e rileggere o per lo meno ricordare: l'*Ile révoltée*. È un libro in cui la testimonianza personale del Lockroy acquista valore più grande appunto dallo stato d'animo ardente dello scrittore. Lo stile vi è tutto sprazzo di luce, palpito e veemenza; il quadro vi è straordinariamente commosso ed animato; i personaggi vi sono disegnati con la mano maestra d'un uomo che sapeva di pittura. Figlio d'un artista ed autore drammatico, il Lockroy poteva vantarsi d'aver assistito in Sicilia con Garibaldi, ad uno dei più bei drammi del mondo e di aver soddisfatto sin da giovane

la sua sete di spettacoli. La spedizione dei Mille restò uno dei suoi più vividi e sacri ricordi fino all'ultimo e ne fanno fede le belle pagine che egli ha consacrato a Garibaldi e a Palermo, riveduta dopo trent'anni dalla conquista, nel libro di memorie *Au hasard de la vie* che egli dettò poche settimane prima di morire. Il Lockroy vide Garibaldi per la prima volta a Palermo, dopo la presa della città, quando tra il fumigare delle rovine e gli entusiasmi del popolo liberato l'eroe passava come un angelo e un taumaturgo, assediato a sua volta dall'amore della folla. Ancora dopo tanti anni il Lockroy lo vedeva con evidenza con gli occhi della memoria: «In mezzo a loro, camminava, la sciabola di cavalleria al fianco, un uomo piccolo, quadrato, robusto: torso di lottatore, braccio di marinaio, che s'indovinava tagliato per le grandi fatiche della guerra. Era vestito come i soldati e com'essi portava il feltro grigio sul capo e intorno al corpo un *foulard* color vino ornato di disegni bianchi impressi. Nessun segno distintivo sulla camicia rossa, né galloni né stelle e tuttavia, solo a vederlo, s'indovinava il capo. Meglio che da una manica o da un colletto ricamato il suo grado si conosceva dall'espressione del suo volto. La vittoria per i soldati è come il martirio per i settari, essa pone una luce sulla loro fronte. Quell'uomo, in quel momento, aveva qualche cosa di superiore e di più che umano. Le emozioni stringenti della battaglia, le gioie del trionfo, l'attesa delle lotte avvenire, avevano nobilitato i suoi lineamenti e impresso a tutta la sua persona non so qual carattere augusto....». Il Lockroy fu famigliarissimo col generale a Palermo. Mangiò tutti i giorni alla sua tavola; ne ebbe le confidenze. Una mattina, parlavano, appoggiati entrambi al davanzale d'una finestra del Palazzo Regio, di Napoleone e dell'atteggiamento della Francia. «Je guette le Napoléon comme le chat guette la souris!» disse Garibaldi. Dopo quarantasei anni, rivisitando Palermo e il Palazzo Reale, il Lockroy si è ricordato ancora una volta quella frase, e rivedendo quella finestra e ripercorrendo quelle sale e quelle strade e comparando la calma sorridente d'oggi con la strage, l'entusiasmo, il fumo, le rovine, la rivoluzione di ieri non ha potuto fare a meno di piangere di consolazione...

***

L'uomo che più impressionò Edoardo Lockroy fu, dopo Garibaldi, Ernesto Renan. Il Lockroy accompagnò come umile disegnatore e giornalista il Renan nella sua spedizione scientifica in Siria e ha vissuto in intimo contatto con lo scettico dall'anima di sacerdote, con lo storico dal volto prelatizio e dal sorriso assolutore. Si cercano con avidità nel volume di ricordi, tra le folte pagine in cui si susseguono gli aneddoti, gli episodi, le impressioni della guerra del '70, le pagine lucide dove il Lockroy rievoca l'autore della *Vita di Gesù*. Il Renan era andato in Siria accompagnato dalla sorella Enrichetta, la donna severa e dolce, forte e tranquilla, che lo trattava come un figlio avrebbe trattato la madre. «Egli era — scrive il Lockroy — nelle mani della sorella, quasi come un bambino. Era lei che lo vestiva, lo spazzolava, gli annodava la cravatta, l'aiutava ad alzarsi e lo forzava, nelle ore dei pasti, a mettersi a tavola... Spesso lo rimproverava o lo rimbrottava vivamente. Egli si scusava e domandava perdono, umilissimamente e in modo toccantissimo. Ella rivedeva tutto ciò ch'egli scriveva o se ne faceva dar lettura.... Aveva su tutte le cose opinioni fermissime e non si lasciava andare agli stessi slanci religiosi del fratello.... Lo ammirava molto e aveva concentrato in lui tutta la sua tenerezza....» Di questa tenerezza il Lockroy dice che essa rendeva la sorella un po' gelosa della moglie di Renan. Quando la signora Renan raggiunse il marito e prese lei il posto di Enrichetta nelle attenzioni d'ogni ora, d'ogni minuto, Enrichetta ne soffrì amaramente. Era così legata al fratello che quand'egli era lontano, agli scavi o in escursione, ella si poneva a tavolino a scrivergli lunghe lettere che poi strappava, quando egli ritornava, senza mostrargliele. Renan non si accorgeva forse di tante tenerezze sororali o coniugali intorno a lui. Anche il Lockroy lo vide sempre assorto, meditabondo, o immerso in un pensiero lontano che inseguiva con un sorriso agli angoli della bocca. «Quando gli parlavano, egli incrociava le mani sul ventre e faceva ciondolare il capo, gli occhi al soffitto, e pensando a tutt'altro che a quello che gli si diceva. Poi quando il suo interlocutore cessava di parlare e l'assenza d'ogni rumore lo traeva fuor dal suo sogno, egli si scuoteva come uno che si svegli ed emettendo un grosso sospiro esclamava in tono convinto: — Ah! come avete ragione!» La cosa più curiosa che ci racconta però il Lockroy a proposito del Renan è che il filosofo che aveva già abbandonato la fede, si gettava in ginocchio a pregare con effusione davanti agli antichi altari degli antichi templi che studiava. Così faceva non soltanto dinanzi ai Kurt ed ai Maroniti religiosi per farsi prendere in considerazione da loro, ma anche dinanzi al Lockroy solo. Ritornava davvero seminarista o adorava, anche a quel modo Dio in spirito e in verità? Il Lockroy risponde a queste sue domande dicendo semplicemente che Renan era un'anima molto complessa e che somigliava a suoi libri «dove vi è sempre una pagina per la fede a fianco d'una pagina per il dubbio».

Molti anni dopo il viaggio di Siria, l'umile disegnatore diventato ministro della Pubblica Istruzione doveva egli dare personalmente a Renan la gran Croce di ufficiale della Legion d'onore! Quale mutamento! I due uomini si strinsero la mano e si guardarono sorridendo nel punto culminante della cerimonia. «Ritornando al ministero nella mia vettura a coccarda — dice il Lockroy — io pensavo alla guerra, alle nostre sconfitte, ai nostri amici uccisi sul campo di battaglia, alla capitolazione, ai morti della Comune, agli attentati del 16 maggio e del 24 maggio e mi dicevo che tutto questo era stato necessario perché io potessi dare la croce di grand'ufficiale a Renan». Invero, non era stato un semplice cambiamento, non era stato un passaggio di fortuna che aveva portato il piccolo giornalista repubblicano al potere, erano state una grande guerra ed una grande rivoluzione.

***

Quando si parla di Edoardo Lockroy non si può dimenticare che tra i molti uomini illustri che egli conobbe prima e dopo d'essere al potere, in mezzo a tutte le sue lotte politiche e giornalistiche che lo condussero sino al ministero della marina, fu Victor Hugo. Il Lockroy aveva sposato la vedova di Carlo Hugo, il figlio del poeta, la buona signora che lo ha assistito sino all'ultimo con devozione affettuosissima. Egli entrò così a far parte della famiglia del poeta e vi fu accolto con un amore che non subì mai defezioni. È naturale che il Lockroy conoscesse particolari interessanti della vita intima di Victor Hugo, da lui frequentato quasi ogni giorno, da lui assistito al letto di morte. Anche il volume delle sue memorie ha pagine consacrate al grande poeta ricche di aneddoti e di particolari riferentisi alla vita intima di lui, aneddoti e particolari che purtroppo non sostituiscono quella serie di volumi che intorno all'Hugo il Lockroy diceva che avrebbe potuto e voluto scrivere e ai quali egli — che aveva meditato e cominciato persino un *Saggio su Tucidide* — non si decise a mettersi mai. Victor Hugo — narrava il Lockroy — era stravagante in tutto, anche nel mangiare. Proprio alla sua tavola il Lockroy si lamentava di aver preso una gastralgia di cui aveva sofferto tutta la vita. Ma il poeta, che non beveva del resto mai liquori e non fumava mai un sigaro, era regolatissimo per ciò che riguardava il suo lavoro, a Guernesey come a Parigi. «A Guernesey si levava la mattina alle sei, trangugiava due o tre uova crude, beveva una gran tazza di caffè nero e si versava una gran catinella d'acqua fredda sulla schiena. Saliva poi in cima ad Hauteville-House, in quello che chiamava il suo *lock-out*, una specie di piccola serra in cui, abbigliato di rosso, il capo scoperto, in piedi davanti ad un'asse, in mezzo a quella campana di vetro, scriveva sino a mezzogiorno. Faceva colazione, risaliva a scrivere, e alle tre e mezza usciva in calesse con M.me Drouet che aveva ricevuto da lui un bigliettino dolce, la mattina. Mai, sino al giorno della morte, questo biglietto è mancato e la passeggiata era esattamente la stessa e durava sempre lo stesso tempo: due ore....».

Una volta il Lockroy e sua moglie riuscirono a far venire da loro in Svizzera, il poeta. Nell'albergo loro era disceso anche il maresciallo Moltke che aveva un estremo desiderio di conoscere il poeta del quale aveva letto tutte le opere e pel quale diceva di sentire molta ammirazione. Moltke mandò il padrone dell'albergo a chiedere pochi minuti di colloquio al poeta. Victor Hugo — racconta sempre il Lockroy — riflettè un istante, poi, tranquillamente e dolcemente rispose al direttore dell'albergo: «No, signore, giammai!»

Con questo aneddoto patriottico si chiudono le memorie che Edoardo Lockroy ha lasciate e si chiudono così perché la patria fu con la libertà e la repubblica, l'amore supremo di quest'uomo di cui tutta la vita non è stata che un combattimento e un'avventura, un sacrificio e un lavoro tentati e sofferti pel bene del suo paese e del suo partito. Con lui è morto un letterato difensore strenuo della repubblica, un repubblicano amante affettuoso della letteratura, un soldato in tutti i campi della vita e della lotta: un uomo che sarà ricordato in Francia come un figlio operosissimo e fedelissimo ad ogni prova, e dovrà esser ricordato in Italia come uno degli amici nostri più antichi e più ardenti.

Aldo Sorani.

Campoformido nella filologia e nella storia

Quando nell'estate scorsa i congressisti della «Dante» cullandosi nelle placide acque del Verbano bandivano quella specie di crociata contro le cosiddette insegne straniere, che pompose dalle due sponde li guardavano passare, a Trieste.... succedeva quel che succedeva, e s'iniziava una crociata ben più seria in senso inverso. Là, verso il fronte occidentale d'Italia si bandiva una caccia a fantasmi, perché quelle insegne non sono voci proprie di nessuna lingua, ma larve di sogni e di patemi psichici di quell'alta girovagante società cosmopolita che cercando l'Eden vorrebbe il superumano anche nel linguaggio, mentre non ha neppur il buon gusto di quelli altri nomadi, gli zingari veri, che osservano meglio l'uso delle voci adottive e sanno i canti e le melodie della *pusta*; qua, nelle terre orientali giulie, col furore del cavaliero della *Wildejagd* era una caccia all'anima etnica latina e un attentato contro le più sicure e genuine caratteristiche di essa tradottesi e perpetuatesi nel linguaggio secolare e millenario dei nomi di luogo. Quanto bene avrebbe fatto la «Dante» anche per la coltura nazionale a favorire piuttosto gli studi ai quali l'Ascoli ammoniva, prima di occuparsi di quelle larve e, quel che è peggio, contro l'indole della lingua di Dante, di volerle tradurre!

Intanto nella smania di rivendicazioni a ogni costo da parte dei crociati antilatini il primo a portarne le spese fu quel Campoformido di non lieta memoria per la Venezia. Ci fu chi vedeva in esso un che di *warm*, che scaldava le teste e lo trasformava in un rappresentante teutonico in Italia, in un vassallo del Sacro Romano Impero.

***

Volgendo ora la nostra attenzione a Campoformido dobbiamo osservare che veramente ancora non si è fissata neppur la retta, genuina dizione.

Da quando il Foscolo diresse al Bonaparte quello scritto nel quale lamentava il trattato di «Campoformio» si venne ad arbitrio esprimendo il nome ora con Campoformido ora con Campoformio, e più in questa che nell'altra forma. Nell'ultimo dizionario dei comuni edito dal Vallardi è detto questo e quello «Campoformido o Campoformio» indifferentemente senza accennare alla ragione della variante.

La vera dizione del nome deve essere Campoformido perché il ladino friulano ha *Ciampfuarmid* che risale a un *Campus formidus*, campagna calda, del quale aggettivo la *o* tonica s'è sdoppiata come dal latino «porta» si è avuto *puàrte*, dal latino «fortis» s'è avuto *fuàrt* nel ladino del Friuli. Il *Campoformio* non è altro che dizione veneta, così come nel veneto si ha *pìe*, piede, e nel ladino del Friuli *pìd* con la dentale intatta del *pes* (*ped*) latino; veneto, *dìo*, dito, e ladino del Friuli, *dèt* dal *digitus* latino; ecc.

Quanto al significato della denominazione la posizione bassa di Campoformido nella pianura arsa dal sole, e qualche nome d'appezzamento all'intorno ne dànno perfettamente la ragione.

Il *formidus* come il *formius* latini sono derivati da un *formus* che corrisponde al greco *thermós* e significa caldo, e riviene a una base *ferv* di *fervo*, *ferveo* a cui si collega anche un *forvus*. E poiché queste forme latine sono riflessi d'una base ariana, così avviene che trovano anche nel tedesco un loro corrispondente in *warm*, caldo. Ma non si potrà mai ammettere che nel *formus*, *formidus* vi possa essere la presenza del *warm* tedesco, e ciò sì per ragioni fonetiche evidenti, sì per la legge che regola la presenza di nomi tedeschi al di qua del versante giulio.

Piuttosto si potrebbe rilevare che il *formus*, *formidus* nella bassa età imperiale e nel primo medioevo sono usati frequente nella Gallia e per un momento si potrebbe pensare alla combinazione che il trattato porti la data di un luogo, il cui nome in sé ha elementi costitutivi non estranei alla Francia antica. Ma d'altra parte poi il *formus*, l'aggettivo derivato *formius*, e il *formidus* sono italicissimi tanto che abbiamo Formia presso Gaeta e Formiello, *Surgente a Furmiello*, nel cuore di Napoli.

E in fine nel caso nostro benché *formidus*, *formius* derivati da *formus*, si possano dire forme parallele, non si può ritenere che Campoformido e Campoformio siano doppioni paralleli. È vero che nei documenti del XII e XIII secolo abbiamo accanto a *campusformidus*, *campusformosus*, anche *campusformius*. Ma ciò attesterà soltanto la presenza, il fenomeno d'un venetismo precoce spiegato dal fatto che nella trascrizione di documenti in Friuli erano sovente adibiti notari o amanuensi veneti, e che molti atti passavano nelle città venete vicine. Resta sempre il *Ciampfuarmid* del ladino friulano ad attestare che la forma genuina del nome è *Campusformidus* e che quindi è venuto all'italiano Campoformido, donde la posteriore risoluzione veneta di Campoformio.

***

Questo per la retta dizione del nome. Ma ora dal punto di vista storico, è poi vero che il trattato si fece proprio a Campoformido? Campoformido è un villaggio abbastanza grosso, ma non abbellito da ville, senza delizia di soggiorni, abitato solo da coloni, lavoratori. Un senso di malinconica monotonia d'intorno prelude al paesaggio delle bassure: soltanto distese di piani e lungo la via ampia e diritta stuoli e stuoli d'oche. A pochi chilometri più giù invece v'è Passariano che ha la delizia della villa dell'ultimo doge, della villa Manin. Qui prese residenza il Bonaparte e qui si firmò il trattato.

Ma i preliminari d'esso si fecero un po' a Passariano, un po' a Udine, un po' lungo la via Udine, Campoformido, Passariano.

È interessante apprendere dalle memorie locali con quanta festività seguivano fra le due parti le conferenze, gli accordi pel trattato che doveva dar in mano allo straniero la gloriosa Repubblica.

Il diario del conte Caimo che si conserva manoscritto in parecchi grossi volumi nella Comunale di Udine ne illustra specialmente quello scorcio, quell'interregno tra un antico dominio nazionale e l'avvento d'un dominio straniero.

Cominciamo dalla mattina del 31 agosto 1797 a vedere le buone disposizioni del Bonaparte verso i plenipotenziari austriaci. «La mattina — dice il diario — arrivò in Udine da Passariano il generale Bonaparte in carrozza a sei cavalli con il generale Bertiè, il generale Clarch e altra carrozza a sei cavalli con dei ufficiali, due corrieri innanzi a cavallo e dieci soldati a cavallo di scorta. Visitò Degholmann a casa Mantica, in casa Trento il Maresciallo Merfeld e in casa Antonini il marchese Del Gallo da cui ebbe un lauto e magnifico pranzo».

Omettendo altre gite che attestano tuttavia un andirivieni continuo fra Passariano e Udine, notiamo le più salienti e saporose, quelle seguite da pranzi e da festeggiamenti.

Il giorno 29 settembre «alle ore 21 arrivò in arcivescovado il generalissimo Bonaparte da Passariano con alcuni ufficiali. Poco dopo passò a casa Antonini ove unito alli ministri austriaci tenne lungo congresso sin dopo le ore 24. Poi ebbe lauto pranzo dal march. Del Gallo di 25 coperti, indi ritornarono in congresso, poi partì per Passariano».

Ci avvicinamo al giorno fatale per la Venezia: le festività fra il Bonaparte ed i plenipotenziari austriaci diventano più intime e sulla scena fa capolino anche la Beauharnais. Così troviamo che il giorno 8 ottobre «verso le ore 24 di sera arrivò dal march. Del Gallo la moglie del Gen.mo Bonaparte da Passariano colla Bertiè ed altri. Il marchese diede un prelibato pranzo, al quale furono gli altri tre ministri austriaci, tre dame, la Trento, la Mattioli, la Pezzi, con della ufficialità francese e la sera Dama Bonaparte partì alle ore 7 dopo aver goduto in teatro la tragedia intitolata *La morte di Cesare* rappresentata da varii ufficiali francesi. Poi fu dato un ballo dal generale Friand con invito a tutte le signore e signori della nobiltà e gente pulita, al quale furono venti dame. Dopo un'ora di ballo vi fù bel supè (*sic*) colla tavola a ferro di cavallo in scene di squisite vivande. *La spesa fu saldata dal governo centrale* perché ad esso il generale mandò tutte le polizze di spesa».

Il giorno 9 ottobre vediamo invece recarsi i ministri austriaci a Passariano. Eravamo al principio della fine: *fervet opus* allora, si capisce. «Alle ore 20 partirono da Udine per Passariano li quattro ministri austriaci al congresso col generalissimo Bonaparte ove ebbero un lauto pranzo e la mattina susseguente ritornarono in Udine alle ore 14 senza riposo, avendo travagliato a tavolino tutta la notte».

E alla fine purtroppo arriviamo al giorno 17 ottobre. Ma qual fine, quanto strascico di dolore essa portava! Da allora si può dire si spargessero da quel dolore i semi per la rivendicazione, per il risorgimento nazionale. Se al momento poteva ad alcuni parere un beneficio la cessazione della guerra, non portava certo letizia l'idea di esser asserviti al giogo straniero. Pertanto «alle ore 22 e mezza, del 17 ottobre, dopo il pranzo dal conte Cobentzel partì egli e il Deghelmann per Passariano dal generalissimo e li 18 alla mattina alle ore 19 fecero ritorno tutti li quattro ministri austriaci in Udine, dopo aver essi unitamente al Bonaparte, sottoscritta la pace alle ore 10 di Francia, sono ore 4 del dì 17 corr. nel palazzo dell'ex Dose Lodovico Manin e nipoti; sulla carta pubblica fu messo averla segnata non in Passariano, ma nella villa di Campoformido, ove era anco allestita e preparata una camera occorrendo, ma che poi come si disse non fece di bisogno. Al momento del ritorno in Udine dei ministri austriaci, si divulgò subito per la città sì bella nuova e tosto tutti esultarono, non per altro i democratici che restarono malcontenti, e così il governo centrale composto di tanti giacobini che non vollero sul momento prestarvi fede».

E per suggellare l'opera il giorno 18 ottobre «alle ore 24 di sera arrivò da Passariano al grandioso pranzo di quaranta coperti del conte di Cobentzel il generalissimo Bonaparte colla moglie, la Bertiè e molta ufficialità di stato maggiore».

Così *inter pocula* finiva il grande atto!

Naturalmente si pensò tosto ad innalzare una statua alla Pace. Si bandirono concorsi per epigrafi. Ne furono presentate nove, ma nessuna brilla per genialità. Si capisce, era la tenebra della schiavitù che cominciava a scendere e a gravare sugli spiriti. Paiono gli animi all'unisono con quella disposizione che sentiva il Manzoni allorché per l'Arco della Pace in Milano proponeva: «I negozianti milanesi eressero per quanto poca volontà ne avessero».

Convien rilevare che codesta pace apportò tutt'altro che la pace agli animi nel luogo dove essa fu stipulata.

V'è bensì qualche panegirista, ma panegirista a freddo.

Il diarista di Sacile, per esempio, si compiace dello spettacolo delle truppe napoleoniche che addì 15 marzo 1797 si dirigono verso Udine: «Martedì 14 mattina — egli scrive — giunse il celebre Bonaparte con molta truppa, ed avanti questi giorni i francesi spinsero i loro posti avanzati fino a Pordenone. Il quartier generale fu stabilito a Sacile.... La marcia era aperta dal generale Bonaparte che con un superbo drappello di ufficiali precedeva l'esercito, alla testa del quale compariva poi il Bernardotte magnificamente vestito in abito di scarlatto con fascia celeste. Seguia una bellissima compagnia di granatieri, poi i dragoni e cacciatori a cavallo, indi tutte le altre brigate in vario modo disposte con le loro bandiere spiegate e bande militari. Lo spettacolo fu veramente pomposo e tale che qui più non si vide il simile».

Ma se ne accorse presto dei danni che alla patria apportava quella teatralità. Oltre che le forniture per spese di guerra dovette il paese pensare al mantenimento anche dei prigionieri austriaci.

Erano troppo recenti e troppo diffusi i ricordi del terrore provato al passaggio dell'esercito verso Leoben perché così presto si potessero dimenticare, anche a prescindere dal significato di quella pace.

Dappertutto la gente del contado cercava di asserragliarsi entro la città al passaggio dell'esercito. Donne e fanciulle si rinchiudevano entro i monasteri o fuggivano sui monti a nascondersi entro i boschi. I poveri carradori che erano costretti a trascinar le vettovaglie fin nella Carinzia perdevano carri, animali e la vita. I fornitori perdevano le sostanze loro poiché i francesi si accontentavano di dire *je payerai*, ovvero, *nous payerons sur les premiers fonds*. Con rara audacia in qualche luogo si volle mantenere l'antico stemma dei leoni di San Marco. A settembre in nessun luogo fungeva da stemma più il leone, ma si vedeva sostituito il vessillo bianco, verde, rosso. A tutto ciò si univa il senso di raccapriccio prodotto dai fatti di Verona, dalle *Pasque Veronesi*.

A tale stato di eccitazione non fu indifferente la musa. Subito dopo il trattato di pace il conte Pietro di Maniago interprete dei sentimenti delle popolazioni giulie, prima del Monti, componeva un canto che è tutto un'esecrazione pel Bonaparte e un'elegia per la gloriosa Regina dell'Adriatico.

Così incomincia il canto:

> Ecco il gigante spettro
> che superbo passeggia
> tra ruine ed orror gl'itali campi,
> ecco l'idra rapace
> che rovescia e distrugge
> i diritti della guerra e della pace,
> mentre dal labbro infame
> esso ovunque serpeggia
> mortifero veleno, ma dolce a bere
> e a popoli diversi
> [illegible] fiata amistà di strazio e morte.

Il canto del Monti, sebbene artisticamente superiore a quello del Maniago, non fu dunque un fenomeno poetico, una manifestazione isolata, ma, come si vede, preceduto da un concorde senso di malumore di tutti quelli che più vicini stavano a Campoformido.

Bruno Guyon.

MARGINALIA

★ Le antologie del Pascoli e una causa civile. — La causa promossa da Maria Pascoli contro il senatore Luigi Morandi che ha accusato il poeta, pur senza indicarlo esplicitamente, di plagio e di contraffazione avrà luogo quanto prima. Qualche giornale ha già accennato all'argomento e alla natura del processo che sta per svolgersi; ma noi, avendo esatta notizia degli argomenti di cui si varrà la sorella del poeta contro il Morandi, possiamo intrattenerci sull'interessante e doloroso argomento con maggior precisione.

Ecco qui come stanno le cose. Il professor Morandi in una nota apposta ad una pagina della prefazione della sua antologia intitolata: *Letture educative facili e piacevoli proposte alle scuole*, pubblicata nel 1912, parlava di un altro compilatore di antologie e « non era un ignoto » il quale si era permesso appropriarsi « più di trenta passi » tolti dall'antologia sua, « spesso alterandone e guastandone i titoli tanto per non parere ». Tra questi passi portati via dalla raccolta del Morandi v'erano alcune ottave d'un poemetto sconosciuto del Cocchi che da lui erano state scelte con un lavoro di più giorni; non solo, ma il copiatore s'era « appropriato » la scoperta d'un errore di stampa che guasta uno dei più bei luoghi dei *Sepolcri* del Foscolo; e avvertiva che se di tutto questo non si fosse accorto troppo tardi avrebbe « tradotto davanti ai giudici il contraffattore » facendogli pagare migliaia di lire di spese e danni....

Chi avrebbe mai supposto che il copiatore, il contraffattore fosse Giovanni Pascoli? Chi avrebbe potuto sia pur lontanamente concepire che il senatore e professor Morandi volesse alludere ad un così insospettabile uomo come il Pascoli? G. S. Gargàno, che si occupò dell'antologia del Morandi nel *Marzocco* del 6 ottobre 1912, lesse la nota; ma non la intese come un assalto al poeta, appunto perché non gli balenò neppur per la mente che quelle accuse potessero essere rivolte a Giovanni Pascoli. Invece il Morandi non si contentava di far quelle accuse nell'edizione delle prime mille copie della sua raccolta; ma nel settimo migliaio, le ribadiva ampliando e rimaneggiando la nota.

Ora, la sorella del poeta insorge giustamente contro un simile assalto, poiché è certo che le accuse del Morandi si possono riferire solo alle antologie pascoliane *Fior da Fiore* e *Sul Limitare*.

Le ragioni che ella porta a discolpa del compianto poeta potrebbero sembrare inutili a chi sa e comprende quanta genialità ed originalità il Pascoli abbia mostrato nelle sue antologie, a chi ricorda benissimo che il Pascoli ha dato alle sue raccolte di letture latine ed italiane — come ha chiaramente ed efficacemente dimostrato il Rabizzani nel numero unico del *Marzocco* uscito in commemorazione del poeta — un'impronta tutta sua. Ma queste ragioni dovranno convincere i giudici che plagio o contraffazione da parte del Pascoli non sono neanche per ombra esistiti

Innanzi tutto il senatore Morandi rivendica a sé l'idea di dare saggi ai giovinetti dei capolavori delle letterature straniere e di qui prende le mosse per querelarsi della riproduzione, dalla sua, nella raccolta del Pascoli del canto popolare boemo tradotto dal Teza mentre questo è forse il solo scrittore straniero della sua raccolta, ma pubblicato già in un volume di traduzioni del Teza a Milano, editore Hoepli, nel 1888, e riprodotto come nell'antologia del Morandi, in quella del Federzoni (Bologna, 1896); mentre è tutta del Pascoli l'idea di non limitare la scelta alla letteratura italiana. Ancora: il Morandi accusa il Pascoli di aver copiato dalla sua antologia alcuni *pensieri* del Gabelli, mentre questi *pensieri* sono in un libro pubblicato più anni prima e il Morandi ne ha trascritto lunghe e variatissime pagine, mentre il Pascoli ne ha colto pochi pensieri significativi, dichiarati e lumeggiati efficacemente. Ancora: Giovanni Pascoli ha scrupolosamente riprodotto solo ciò di cui aveva ottenuto il permesso dagli aventi diritto. Ma non poteva il poeta vietarsi di riprodurre cose venute in pubblico dominio, solo perché su di esse era caduta la scelta del Morandi ed egli non ha mai riprodotto, ad eccezione di poche righe del Bonghi, se non cose di cui era venuto a conoscenza per tramiti diversi da quello del Morandi. Oltre a ciò il poeta seguiva criteri differenti e spesso opposti a quelli del Morandi nel suo lavoro di scelta, di sfrondatura e di coordinamento. Se il Morandi ha scoperto che in un verso dei *Sepolcri* ci dev'essere un *e* invece d'un *i* questo non significa che oggi non si debba riprodurre quel verso così corretto e questo non implica affatto che il Pascoli dovesse a tal proposito citare il Morandi, perché il Pascoli non faceva opera di filologo o di critico storico. L'*appropriazione della scoperta* si sarebbe avuta solo nel caso che il Pascoli avesse attribuito a sé la scoperta.

Che il più originale degli antologisti italiani abbia da passar per *copiatore* e *contraffattore*, in applicazione di un *copyright* che in materia di antologie dovrebbe ad ogni modo essere invocato con qualche discrezione, è quello che Maria Pascoli non può ammettere e che non possono ammettere tutti coloro che sanno quale opera di poesia il Pascoli abbia compiuto anche compilando le sue raccolte. La sorella del poeta chiede che il tribunale dia un giudizio solenne che affermi questo dovere di discrezione e, a tal uopo, obblighi il Morandi a togliere la nota accusatrice dalle nuove edizioni del suo libro e a tale giudizio dia la più ampia pubblicità.

Tutti gli spiriti equi e quanti sono persuasi della suprema originalità delle raccolte pascoliane non dubitano un momento che la pietosa sorella del poeta abbia fatto bene ad assumerne questa estrema difesa e che essa abbia a riuscir pienamente vittoriosa.

★ La questione del Palazzo de' Pazzi e gli « Amici dei Monumenti ». — Sulla questione del Palazzo dei Pazzi, di cui ci occupiamo in altra parte del giornale, gli « Amici dei Monumenti » hanno formulato il seguente ordine del giorno che fu immediatamente trasmesso al Ministro Credaro:

« La Commissione incaricata dagli Amici dei Monumenti di riferire sulla questione artistica sorta a proposito del cortile del Palazzo de' Pazzi;

Mentre riprova che si chiudano con lucernari cortili monumentali, i quali solo dall'aria libera e dalla piena luce derivano la loro bellezza, anzi la stessa loro ragione d'essere;

Fa voti che, ove, allo stato degli atti, si reputi oggi inevitabile la copertura del cortile con un lucernario, l'Autorità competente provveda perché questa copertura avvenga con la minore possibile offesa all'estetica del monumento, escludendo però in ogni caso l'impostazione del lucernario quale è stata oggi iniziata, sia pure in via di esperimento.

Ed augura che si trovi una conveniente soluzione per superare la grave difficoltà creata dalla minore altezza della parete in uno dei lati del cortile ».

A questo proposito il sig. Michele Campana scrive nel *Nuovo Giornale* di giovedì che gli « Amici dei Monumenti » « mettono troppo spesso il naso nelle questioni che non li riguardano ». Lo stesso articolista, tre o quattro mesi or sono, in occasione di un voto per l'integrità di Piazza delle Erbe, lo aveva fieramente avversato, ricordando una sua invocazione al piccone demolitore. Come si vede il sig. Campana, quando c'è un parere degli « Amici », è sempre di parer contrario. A Verona è picconiere, a Firenze è più realista del re, perché dimentica che proprio il geniale architetto a cui sono affidati i restauri del Palazzo aveva fatto sua l'ultima parte dell'ordine del giorno incriminato. Ma per quanto grande possa essere il rispetto che il sig. Campana professa « per le esigenze moderne » ecc. ecc., ci pare che almeno questa volta abbia esagerato. Se gli « Amici dei Monumenti » non debbono « mettere il naso » nella questione che, toccando uno dei più bei palazzi fiorentini, ha richiamato e fatto discutere l'applicazione della legge per la tutela delle antichità e belle arti, dopo di aver provocato l'intervento di due consessi, provinciale l'uno, governativo l'altro e fatto versare fiumi d'inchiostro nella stampa cittadina e non cittadina, parrebbe che d'ora in avanti dovessero rinunziare a metter naso o bocca — a scelta — in qualsiasi controversia, anzi rinunziare addirittura alla loro *amicizia*. Forse il sig. Campana desidera questo, e sui desideri come sui gusti non si disputa. Soltanto qualche incontentabile, dopo di aver ottenuto il silenzio perpetuo degli « Amici » potrebbe domandarsi come e perché il sig. Campana debba, non diremo mettere il naso, ma interloquire in una questione che, per quanto sappiamo, esula dalla sua particolare competenza. Se il cortile del Palazzo de' Pazzi è lontano dai monumenti e dai loro « Amici », è anche più lontano dalle scienze agrarie, commerciali e discipline affini. AD. O.

★ Aneddoti della vita di Sterne. — Si narrano molti aneddoti intorno al reverendo Lorenzo Sterne, di cui si celebra in questi giorni il centenario. Il vicariato di Sterne non lo teneva occupato altro che la domenica mattina. Egli celebrava l'ufficio divino con la più grande esattezza e la sera andava a predicar nella parrocchia di Stillington. Il suo canonicato gli dava però altre cure che egli adempiva con lo scrupolo più attento. Egli si trovava un giorno in un caffè di York con altri ecclesiastici. Uno straniero abbastanza anziano vi entrò e cominciò a declamare vivamente contro la religione bestemmiando come un turco contro la chiesa e il clero in generale. « Non sono che ipocriti, gridava, che cosa ne pensate voi, signor Sterne? » Questi senza far mostra di rispondere direttamente prese la parola e disse: « Ho a casa mia un cagnolino spagnuolo che è graziosissimo; è il miglior cane che vi sia in tutta la provincia; ma è d'un carattere così selvaggio, così feroce e si slancia su tutti con tanta ferocia che io ho deciso di farlo annegare ». Lo straniero comprese l'allegoria e si ritirò senza dir nulla. Quando Sterne seppe che era stata pubblicata una superba edizione di Rabelais in-folio morì dalla voglia di possederne una copia; se la procurò e da quel momento abbandonò tutte le cure del suo canonicato e non si curò più altro che di Rabelais e delle opere sue. Quando fu diventato celebre e si recò a visitare Parigi, ebbe ricevimenti trionfali in Francia e condusse una vita assai mondana ed allegra. Una sera egli si trovava presso uno dei suoi amici. Era il 29 del mese e questo amico non si sentiva così gaio come al solito. Sterne se ne accorse e gli disse: « Non bisogna, caro mio, che i pensieri della fine del mese ci impediscano questa sera di vuotare le solite bottiglie di *champagne*! » e gli diede subito la sua borsa. La sua figura era così originale che eccitava il riso a guardarla. Ei vestiva oltre a ciò in una maniera speciale che lo faceva ancor più notare per la strada. Passando un giorno sul Ponte Nuovo si arrestò ad un tratto per ammirare la statua di Enrico IV e fu subito circondato da una folla di persone che cominciavano a guardarlo con aria di curiosità. « Ebbene, sono io — disse egli — e voi non mi conoscerete di più continuando a guardarmi. Piuttosto imitatemi! » e si mise in ginocchio davanti alla statua del re. Egli era maritato, ma sua moglie era di un carattere così differente dal suo che dovettero separarsi ed ella si ritirò in Francia in un convento. Avevano una figlia che ella educò e che aveva sedici anni e mezzo quando egli morì. Questo avvenimento le fece ritornare in Inghilterra. Era già qualche tempo che le loro pensioni non erano pagate esattamente ed esse accusavano Sterne di avarizia. Ma quando arrivarono s'accorsero qual'era la causa dei mancati pagamenti. Non trovarono nulla nella sua successione e dovettero contare soltanto sulla stima e sull'amicizia che gli ammiratori avevano avuto per lui. Ricevettero da molte parti dei doni, frutto di collette d'amici e ricavarono qualche soldo da un'edizione speciale delle opere che si fece dopo la morte dello scrittore. Si dice che il cadavere di Sterne, prima sepolto modestamente in un cimitero, sia stato poi un giorno rapito e venduto al gabinetto anatomico di un celebre chirurgo il quale avrebbe tagliuzzato il corpo dello scrittore e avrebbe tratto fuori il suo cervello per conservarlo. È una leggenda che corse poco tempo dopo la fine di Sterne, ma che non sembra avvalorata oggi da molte prove.

★ Chesterton e le donne romanziere. — Occupandosi dell'ultimo libro di Chesterton sulla *Letteratura dell'età vittoriana* la *Current Opinion* scopre che il paradossale scrittore è un ardente campione delle donne scrittrici di romanzi, per quanto egli sia tutt'altro che un modernista in fatto di femminilità e di diritti femminili. Una delle cose più importanti nello sviluppo del romanzo moderno è appunto, secondo il Chesterton, la conquista che le donne hanno fatto di questo campo. Jane Austen, è assai più forte di Walter Scott e non ha alcuna delle debolezze di Scott. Carlotta Bronte dedicò il suo romanzo *Jane Eyre* a Thackeray e Chesterton giunge a sostenere che se *Jane Eyre* non è forse un libro migliore della *Fiera delle vanità* è tuttavia un assai miglior romanzo. Il Chesterton non crede affatto, per dare un altro esempio, alle voci mormoranti che i romanzi di Giorgio Eliot siano in realtà stati scritti da Giorgio Lewes. « Io non idolatro Giorgio Eliot — dice il Chesterton — ma sono sicuro che un uomo come il Lewes, il quale ha scritto libri che fanno dormire come l'oppio più forte, non avrebbe mai potuto scrivere un romanzo così divertente come il *Mulino sulla Floss* ». La verità è — soggiunge il Chesterton — che il romanzo moderno è una cosa nuova; non nuova nella sua essenza, ma nuova nel senso che lascia andare nel dimenticatoio molte delle cose che sono vecchie. Esso si occupa ora specialmente di quel regno dell'osservazione e della finzione umana che è quasi del tutto femminile; cioè si occupa delle personalità, degli individui e della loro vita privata. Sono ora le donne appunto quelle che si sentono più accese di curiosità per tutto ciò che si riferisce alla natura umana, ai suoi vizi, ai suoi difetti, alle sue rivendicazioni e anche alle sue virtù. Le donne sono quelle che seguono con più curiosità le curve e le deviazioni del grande fiume della vita e poiché questo nuovo romanzo, questa nuova forma di arte, ha bisogno specialmente di simpatia, sono ancora le donne quelle che vi riescono di più perché esse soffrono di più con coloro che soffrono, gioiscono di più con coloro che godono, sentono insomma tutto quello che vi è maggiormente da sentire nella vita. Tuttavia, il Chesterton confessa che l'influenza delle grandi romanziere dell'età vittoriana non è stata sempre buona. Ma questa era più una colpa del romanzo che delle scrittrici. Il romanzo dell'età vittoriana doveva piacere alla classe borghese e alla vecchia aristocrazia del tempo e non doveva urtarne la viziose suscettibilità e non doveva abbandonare l'argomento purificante e il tono morale, per quanto Dickens e Thackeray descrivessero passioni vergognose e additassero molti vizi e molte piaghe. Il doversi mantenere in questo che può chiamarsi, come lo chiama il Chesterton « compromesso vittoriano » costituisce uno dei più grandi difetti del romanzo femminile del tempo della regina Vittoria. Ma una scrittrice come Jane Austen è una donna che bisogna ammirare per lo meno per il suo completo senso comune. Nessun'altra scrittrice dopo di lei ha avuto più senso comune. Dopo di lei vengono le sorelle Bronte le quali hanno questo merito: di avere dato ai loro personaggi maschili una mascolinità forse anche soverchia, proprio come Giorgio Eliot, secondo il nostro critico, aveva fatto gli uomini un po' troppo femminili. Tutte queste scrittrici, poi, sentirono come poche altre donne lo spirito d'inquietudine che fu precipuo dell'irrequieta età a cui appartennero, e questa inquietudine contribuì a dare al romanzo la sua forma attuale.

★ La famiglia di Lamennais. — Vi è un autore in Francia — leggiamo nella *Rassegna Nazionale* — che si è dedicato si può dire quasi esclusivamente allo studio di Lamennais, scrutando ogni fibra dello scrittore, del filosofo, del novatore che lasciò così profonda impronta di sé. Questo autore è Cristiano Maréchal che ha ora pubblicato due grossi volumi su Lamennais e la sua famiglia; opera poderosa che denota un forte ingegno nell'autore e una profonda cognizione del suo soggetto. Per bene comprendere Lamennais è infatti necessario conoscere le origini della sua famiglia, nonché l'ambiente in cui vissero gli antenati dell'autore delle *Parole di un credente*. Era questa una famiglia di marinai e di commercianti insieme, stabilita da lunghi anni a San Malo, ove aveva saputo prendere una posizione importante. A prova di tale asserto il Maréchal riporta parecchie lettere del nonno materno e del padre di Lamennais dalle quali si vede in qual conto fossero tenuti dal governo del Re di Francia. È curioso constatare come persone pie, quali gli appartenenti a questa famiglia, avessero così poca simpatia per gli ordini religiosi da dichiarare « non convenire essi più al secolo presente ». Entrambi gli ascendenti del Lamennais si dimostrarono invece pieni di carità per i poveri. Soprattutto il padre di Lamennais, che rappresentava a San Malo il governo del Re, si occupava con grande zelo ed abnegazione affinché tutti i disgraziati della sua città fossero soccorsi. Quanto alla madre di Lamennais, Graziosa Loria, essa era donna di molto ingegno; quando leggeva, e leggeva molto, prendeva nota di quanto le sembrava potesse tornar utile ai suoi figli. Aveva così tracciato a loro riguardo un piano di educazione che non poté effettuare che in parte, essendo morta dopo dodici anni di matrimonio. Lamennais aveva allora cinque anni, sicché della madre rammentava solo di averla veduta col rosario in mano, o suonando il violino. Leggendo il commento della madre di Lamennais sul *De Profundis* vi si trova quella ricchezza di espressioni, quella vivacità e forza di sentimento che dovevano essere le caratteristiche del figlio. Orbato così presto della madre, Lamennais restò affidato prima alle cure di uno zio, e poi a quelle di una vecchia fantesca che a stento riuscì a insegnargli a leggere. Il ragazzo era irrequieto, fantastico e malaticcio; insofferente di ogni freno non poté adattarsi a frequentare la scuola. Ebbe per precettore un abate, ma la Rivoluzione, che risparmiò la famiglia Lamennais, lo mandò in esilio. Suo zio, che aveva allora assunto un altro nome, si occupò di lui e in qual modo Lamennais approfittasse delle lezioni dello zio è quanto il Maréchal narra nel volume *La giovinezza di Lamennais*. In questo volume noi vediamo accuratamente analizzato il lavorio interno che condusse il Lamennais a farsi sacerdote; decisione sulla quale influì pure il fratello suo Giovanni Maria. Il Maréchal conclude nei suoi studi che si deve alle idee ataviche se l'abate Lamennais fu ricondotto dopo un lungo giro agli errori filosofici che aveva per tempo condannati, « tanto è vero che la nostra formazione primiera lascia in noi impronte spesso incancellabili e che la materia religiosa politica o sociale la libertà non può essere considerata che come strumento dissolvente e critico ».

★ La fede di Pierpont Morgan. — In America non hanno ancora finito di parlare di Pierpont Morgan, il grande miliardario, ed uno degli argomenti che suscitano ancora infinite discussioni è il suo testamento in cui egli ha fatto una delle più calorose sue professioni di fede. Il testamento è stato ripubblicato in questi giorni ed eccita soprattutto molti dibattiti il periodo che si riferisce alla virtù che il Morgan credeva insita nel sangue sparso da Cristo per l'umanità. Questo periodo suona precisamente così: « Io affido la mia anima nelle mani del mio Salvatore, nella piena fiducia che avendola egli redenta e purificata col suo preziosissimo sangue, egli la vorrà presentare senza macchia davanti al trono del mio Padre celeste. Ed io invito i miei figli a mantenere e a difendere, in ogni caso ed anche a costo di sacrifizi personali, la benedetta dottrina della completa espiazione del peccato a traverso il sangue di Gesù Cristo, una volta e per sempre offerto per l'umanità ». Coloro i quali non avevano mai sentito parlare di una fede di Morgan e che anzi avevano sempre sostenuto e sostengono ancora che non vi può essere alcuna riconciliazione tra la fede cristiana e l'alta finanza, leggono e rileggono stupiti questo periodo del testamento del grande miliardario; ma alcuni uomini di religione dichiarano, e si può dire rivelano, invece, che Pierpont Morgan rimase sempre un uomo religiosissimo anche tra la più furiosa battaglia dei suoi affari. Morgan infatti era uno dei membri e dei maggiori sostenitori della chiesa protestante episcopale di San Giorgio in New York e si occupava moltissimo della chiesa. La sua fede — dice il rettore della chiesa stessa nell'*Outlook* — era sempre viva anche negli ultimi suoi giorni ed egli assisteva a tutti i servizi religiosi della domenica ed era naturalmente quello che dava il buon esempio della beneficenza quando passava il collettore di danaro per le solite collette ecclesiastiche. « Nessuno dimenticherà — dice il rettore — che il Morgan non solo interveniva agli uffici religiosi, ma cantava ad alta voce, e in modo che la sua voce si distinguesse perfettamente, salmi ed inni religiosi, con accompagnamento dell'organo o senza. L'organo però gli piaceva assai ed egli si divertiva e si entusiasmava come un fanciullo quando poteva sentire suonare l'organo per sé solo. Allora faceva chiudere le porte ed io restavo con lui, in una solitudine che rendeva più viva la nostra fede ». Un altro prelato, il vescovo Greer, assicura che il testamento di Morgan, con quel suo religiosissimo inciso, è un particolare veritiero della sua autobiografia. Esso può considerarsi come una rivelazione completa dell'uomo, « una rivelazione che può essere più utile di molti sermoni ». Anche per questo altro prelato, Morgan era soprattutto profondamente e sinceramente religioso. La sua fede in Cristo era una delle migliori ragioni della sua vita e lo aiutava e lo confortava nei moltissimi e svariatissimi affari che egli doveva accertare ed organizzare senza mai prendere un momento di riposo. Ma non tutti sono così lieti della religione di Morgan; altri uomini autorevoli ed altri giornali la prendono chiaramente in canzonatura e affermano sarcasticamente che Cristo non vorrà fare certamente l'esecutore testamentario di Pierpont Morgan per quello che riguarda la sorte futura dell'anima sua.

★ Un impostore dell'antico regime. — Una strana figura alla Corte francese e nella migliore società di Francia era un individuo che si chiamava da sé il conte di Saint Germain ma intorno alla cui famiglia e alla cui origine nessuno sapeva nulla. Egli era stato condotto in Francia e presentato a Corte dal Maresciallo di Belle Isle che lo aveva conosciuto in Germania verso il 1740. Era immensamente ricco, possedeva gioielli meravigliosi e proclamava di avere la potenza di farseli da sé accrescendone il loro valore e il loro peso e togliendone via tutte le macchie. Ma la cosa più straordinaria era che egli pretendeva, se non di essere immortale del tutto, di poter vivere molte centinaia di anni. È una delle cose più stupefacenti che la credulità umana anche nella migliore società ed anche a Corte accettasse per buone tutte le frottole di questo gentiluomo il quale era riuscito perfino a conquistarsi la fiducia di Madame de Pompadour e del re stesso che lo ospitavano spesso a Versailles. Il conte era d'aspetto intelligentissimo, vestiva semplicemente ma con estremo buon gusto, dimostrava una cinquantina d'anni e la sua sola stravaganza erano gli splendidi diamanti che portava agli anelli e di cui aveva tempestato il suo orologio e la sua tabacchiera. Egli asseriva con la maggior sicurezza del mondo che aveva vissuto nei giorni di Cristo, che era stato mischiato ai più importanti eventi della storia, che aveva conosciuto i più illustri personaggi di tutte le epoche e descriveva sempre ad una attenta e credula cerchia di amici e di ammiratori a qualche pranzo o a qualche riunione mondana i dettagli di qualche evento storico lontanissimo. Nei ricordi della marchesa di Créquy si legge che una delle amiche del conte era una certa Madame d'Urfé la quale si compiaceva sempre di trovarsi in relazioni con ciarlatani e negromanti alla ricerca della famosa pietra filosofale. « Ella aveva costanti ed intime relazioni, scrive la marchesa, col conte di Saint Germain che era stato contemporaneo di Gesù Cristo, dell'imperatore Tiberio, di Erode tetrarca di Galilea, del quale diceva di possedere una ciocca di capelli. Egli aveva veduto Ponzio Pilato prima a Gerusalemme, poi a Grenoble, dove era stato ospite e da dove poi era stato bandito; ma egli era una tale insipida e insignificante persona prima della pubblicazione dei quattro evangeli che aveva di lui soltanto un ricordo confuso ». La marchesa si diffonde a raccontare qualche aneddoto del potere che esercitava il conte di Saint Germain sulla credulità universale. Ma ben presto il conte sentì che questo suo potere andava dileguando e diminuendo. Dopo avere stupefatta per qualche tempo la Francia, per paura di una rovina finale, e dopo aver tentato qualche frode abbandonò la Corte francese e cominciò a viaggiare in Inghilterra, in Italia e finalmente in Germania dove prese dimora sotto la protezione del principe di Hesse Cassel e dove morì nel 1784. Si suppose che egli fosse una spia impiegata da vari governi e lo si suppose per spiegare in qualche modo l'origine delle sue grandi ricchezze e soprattutto per spiegare con ragioni politiche il profondo mistero che circondò sempre la sua vita e la sua personalità. Non si seppe mai infatti nemmeno quale fosse la sua patria. Negli ultimi anni della sua vita fu ritenuto di origine portoghese.

★ Il vetro nell'antichità. — Bisogna sempre risalire alla civiltà egiziana quando si vogliono ricercare le origini di una industria. Non v'è dubbio, ad esempio, che gli egiziani abbiano conosciuto il modo di fabbricare il vetro soffiandolo, poiché certi bassorilievi rappresentano appunto questo processo di fabbricazione. Il vetro ha ricevuto fin da questa antichità applicazioni multiformi. In un'epoca in cui la terra, cotta a bassa temperatura, era porosa, il vetro forniva vasi impermeabili per la conservazione dei liquidi, vasi in cui il solo inconveniente era la fragilità. Le paste vetrose ricevettero moltissime applicazioni in Egitto. Se ne facevano smalti fusibili, gli occhi delle statue, gli amuleti, tutte le decorazioni da incrostarsi nella pietra, nel legno o nel metallo e le paste vetrose erano tagliate come gemme e montate nei gioielli. Il museo del Louvre conserva due braccialetti d'oro decorati con incrostazioni di paste di vetro e i pettorali d'oro scoperti dal Mariette nelle tombe regali sono decorati allo stesso modo. D'altronde l'impiego del vetro per gli occhi delle statue di pietra e di bronzo dava loro un carattere di vita che distingue l'antica arte egiziana. Lo stesso processo è stato applicato dai greci, dal VII al V secolo, alla statuaria così pel marmo come pel bronzo. Il museo dell'Acropoli conserva statue di marmo di cui le occhiaie sono vuote appunto per ricevere la capsula di bronzo nella quale il metallo e lo smalto imitavano la costruzione dell'occhio umano. Le energiche teste di Grifone scoperte ad Olimpia hanno anch'esse occhi di smalto giallo che contribuiscono a dar loro una espressione singolare. Una delle qualità essenziali del vetro è la sua plasticità ad una temperatura prossima alla fusione e gli egiziani ne hanno approfittato per creare una quantità di altri oggetti decorativi. Essi fecero specialmente delle fiale di forme eleganti e variate, di una colorazione veramente seducentissima. Una delle forme più usate era quella del flacone allungatissimo arrotondato o terminato in punta alla parte inferiore e che aveva bisogno di un sostegno; un'altra forma è quella del vaso col piedistallo fornito di piccole anse; un'altra ancora è quella della coppa o del vaso a collo rovesciato. Le collezioni del Museo del Louvre e del Museo Britannico sono ricche di oggetti di vetreria che testimoniano di una abilità poco comune, perché la plasticità del vetro non esiste che durante un tempo brevissimo ed è durante questo tempo che debbono

essere eseguiti gli ornamenti a meandri e a spirali. Tutto questo lavoro suppone una grande abilità manuale e nello stesso tempo una conoscenza tecnica assai profonda della colorazione delle paste vetrose. È probabile che i metodi usati in Egitto siano stati seguiti prima dagli assiri e fenici, poi dai greci e forse si deve ai vetrai d'Alessandria, celebri sotto l'Impero Romano, l'invenzione dei vetri doppi o placcati che permettevano di ottenere effetti analoghi a quelli degli intagli delle agate e delle cornaline. Nelle isole greche vicino alla costa asiatica gli scavi di cimiteri mettono sempre a nudo fiale di vetro elegantissime di forma e ricchissime di colore. E se le loro variazioni di colore sono qualche volta dovute all'essere rimaste molto tempo sotto terra, il loro merito è prima di tutto la bellezza della loro forma che denota il sentimento artistico dell'operaio. Alcune di queste fiale sono di una leggerezza incredibile, e sono anche leggerissimi i vasi greci che erano adoperati per i profumi, od erano destinati a contenere mazzi di fiori.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Propaganda elettorale femminile.

Signor Direttore,

Abbiamo letto nell'ultimo numero del *Marzocco* l'articolo di Amelia Rosselli su « La propaganda elettorale femminile » e ci permettiamo di rispondere con poche osservazioni pratiche.

Non sta a noi difendere il Comitato Romano pro suffragio femminile, che, del resto, se (come afferma la sig.ª Rosselli) non costrinse nessuna delle sue socie a sostenere un candidato piuttosto che l'altro, si è mantenuto nella più stretta correttezza politica: ma ci pare strano che la sig.ª Rosselli, la quale si interessa al *nuovo movimento*, non abbia notizia di ciò che fu fatto altrove, p. es. a Milano dove le suffragiste hanno seguita la tattica approvata nel recente congresso mondiale di Budapest: cioè ognuna ha potuto liberamente lavorare per quel candidato che corrispondeva alla sua coscienza politica. Sarebbe ingenuo pensare che qualcuna aiutasse quei candidati, che promettevano bensí grandi cose per la nazione, ma dimenticavano solo che la nazione è composta di uomini e di donne. Non è da meravigliarsi se maggiore è stato il numero delle donne che hanno lavorato pei candidati socialisti, perché, di fatto, il solo partito socialista si è finora curato di questa *massa* femminile *da educare* e ha cercato di educarla nel suo interesse.

Invece di fare la morale alle suffragiste (che pel fatto stesso di essere tali mostrano di avere già una individualità politica) dovrebbe farla la sig.ª Rosselli ai partiti dell'ordine e del patriottismo. Questi non si sono ancora accorti che la donna non è più, neppure in Italia, *chiusa nel cerchio della vita famigliare* (l'opificio e il lavoro dei campi, la scuola e le professioni l'hanno da un pezzo tolta dal sacrario!): e le hanno chiesti solo sacrifici, ma non hanno pensato, per compenso, neppure di educarla alla conoscenza precisa dei suoi doveri e dei suoi diritti, forse pel timore che fra i diritti trovasse quello di voto.

Sarebbe lungo discutere partitamente tutte le argomentazioni della sig.ª Rosselli: solo vogliamo farle osservare che quando la donna italiana sarà chiamata a partecipare alla vita politica, sarà chiamata come donna e come italiana, proprio come gli uomini ai quali nessuno chiede di essere italiani prima di esser uomini.

Con ossequio

per il Comitato Lombardo
pro suffragio femminile
I. PASINI, *presidente* — B. BAER, *vicepresidente* — dott. M. ANCONA — M. GALLI — dott. P. TARUGI, *consiglieri*.

Milano, Piazza S. Sepolcro 9.
19 novembre 1913.

Sempre a questo proposito dalla signora Anita Dobelli Zampetti, autrice dell'ordine del giorno che ha regolato la condotta del Comitato romano « pro suffragio femminile », riceviamo e pubblichiamo:

Comincio dallo sgombrare il terreno, rilevando alcuni errori su cui non voglio tornare in seguito, ma che pure, per la storia e il significato del movimento attuale, hanno una certa importanza.

Ne rilevo un primo: di *fatto*. Noi Consiglio direttivo della sezione romana, non dichiarammo di aiutare quei candidati o quei partiti che *promettevano* sostegno e appoggio alla « pro suffragio femminile », bensí quelli che erano *già* venuti a noi coi fatti: i partiti, coll'includere nel loro programma il voto alla donna: i candidati coll'*aver dato* voto favorevole alla Camera nella discussione del progetto di legge sul suffragio cosí detto universale.

Altro errore: di *data*. Il nostro ingresso nella storia non è segnato dall'arresto di qualcuna fra noi rea di distribuir manifesti per la strada; data da un fatto molto più importante: dalla seduta del giugno 1912, in cui l'on. Giolitti pose la questione di fiducia sull'emendamento a noi favorevole, dichiarando financo che avrebbe ritirato il disegno di legge sul suffragio universale se la Camera avesse votato in nostro favore!! E nessuno meglio di noi sa *quante* e *quali* diserzioni furono provocate alla distanza di sole ventiquattr'ore, da questa dichiarazione del Presidente del Consiglio.

Terzo errore: di *interpretazione*: e questo riguarda la parola *apolitico* aggiunta al nostro Comitato. Essa ha per noi il solo anzi l'unico significato (ben chiarito nei nostri congressi) di ripugnanza a lasciarci asservire, o assorbire, o anche semplicemente incorporare in sé, qualsiasi, partito: non già astensione né tampoco indifferenza alla vita politica. E l'articolo 2° del nostro statuto chiarisce ancor meglio il concetto: « Il Comitato P. S. F. non aderisce a nessun partito politico: ma le socie e i soci sono *invitati* a inscriversi nei partiti che più rispecchiano le loro idee (quindi, *nessuno* escluso) e a farvi attiva propaganda pro suffragio femminile ».

Dunque? Lo sappiamo che molti son convinti esser meglio cercare il raggiungimento di uno scopo come il nostro coi mezzi di persuasione delle masse e del Parlamento: ma in pratica questa tattica si è dimostrata non solo insufficiente, ma di una ingenuità fenomenale, per quanto possa esser ritenuta nobile e elevata. E in politica ognun sa che non vi sono rovine più irreparabili di quelle prodotte dalle ingenuità, sia pur sublimi.

E quando la Rosselli afferma: 1° che la donna non ha bisogno dell'esercizio del voto per ottener riforme in sua difesa (a proposito, la Lega per i diritti della donna, si è fermata, per ora, alla discussione del 1° articolo del suo statuto); 2° che se anche ottenesse tale esercizio sarebbe incapace di ben usarne, perché ha poca educazione sociale essendo imprigionata nel chiuso cerchio della vita famigliare, e quindi non in contatto colle grandi correnti della vita nazionale, e si dovrebbe perciò prima educarla *teoricamente*: noi obbiettiamo pel primo punto, che nei paesi, retti a regime parlamentare con suffragio universale (?) chi non è elettore non conta niente, non ottiene, anzi non può neppure domandar nulla, o, chiedendo, riceve incoraggiamenti, promesse, parole, parole e.... basta; e pel secondo punto rispondiamo che sarebbe bene metter una buona volta la donna in contatto vivo e vero delle grandi correnti della vita, perché son le condizioni sociali che formano le mentalità, e non queste quelle. Se no saremo sempre allo stesso punto.

Per i risultati pratici, poi, *non* crede la Rosselli che masse femminili già educate alla vita pubblica, dalle operaie alle docenti libere e ufficiali di Università, avrebbero dato per la vita del paese risultati infinitamente migliori di quelli che ha potuto dare una massa di cui non pochi componenti, pur essendo uomini, erano tanto a *contatto colle grandi correnti della vita nazionale*, com'ella dice, da chiedere a noi se dovevano votare per il papa-re o se c'erano ancora Garibaldi e Vittorio Emanuele.

Ma questi son piccoli rilievi: per noi l'accusa più grave è quella, per quanto fattaci tanto garbatamente, *di elasticità di coscienza politica*.

Potrei obbiettare che la politica non è *logica* ma *opportunità*: che non è soltanto *teoria* ma *pratica*, e che *pratica* in politica vuol dire *tattica*, e quindi, per forza di cose, al momento dell'azione, *orientamento*. Per agire basta avere uno scopo determinato, e noi l'abbiamo: la conquista del voto politico e amministrativo. E in più abbiamo tutto un determinatissimo programma di azione: correggere la falsa valutazione che lo Stato fa della funzione sociale della donna e, dalle riforme economiche a quelle dell'istituto della famiglia, attuare tutto un rivolgimento che porti alla redenzione sociale della donna. Aspirazione questa tanto nobile e alta da *poter* essere, mi sembra, almeno per noi, il perno di tutta una lunga azione politica.

Ora se dovessimo aspettare a muoverci che il programma nostro avesse l'unanimità dei partiti, dovremmo attendere forse qualche secolo; e perché poi? Quale riforma sociale ha mai avuto unanime il consenso, in politica? Neppure la più umana — e che pur consentiva con tutte le opinioni, e rispondeva ai precetti di tutte le confessioni —: l'abolizione della schiavitù!

Il fatto si è, invece, che noi stiamo facendo tutt'altro che dell'opportunismo; stiamo lottando tenacemente, fieramente per *affermazione di esistenza* di un nuovo partito: quello Pro-suffragio femminile.

Noi abbiamo amici e nemici in quasi tutti i partiti e, senza ombra di dubbio, abbiamo bisogno dell'appoggio di tutti gli amici nostri; inoltre abbiamo della libertà un concetto tale che rispettiamo tutte le opinioni, purché sincere, tutti i partiti, purché onesti, tutte le fedi e tutte le convinzioni purché tali veramente, e non maschere o trappole. Ma per noi, *Consiglio Direttivo*, sarebbe errore imperdonabile, se non colpa, dimenticare le direttive *generali* di un partito e le sue responsabilità collettive, per riflesso dell'azione meritoria ma *singola* quindi isolata, di uno o di pochi fra i suoi membri.

Nei momenti in cui è doverosa un'azione decisiva del corpo direttivo — come per esempio fu per le recenti elezioni — questo deve considerare unicamente, — nella scelta di un partito o di un candidato da appoggiare —, se nel loro programma politico v'è o no la capacità organica di contenere o accettare il nostro; o, tanto meglio, se — com'era il caso — lo contiene già.

Chi sceglie un partito o un candidato non ne accetta mica implicitamente *tutte* le idee; poco importa se in alcuni punti dissente: l'essenziale è di aver comune la linea direttiva *generale*, di esser certi che fra l'una e l'altra non vi sieno *repugnanze*.

Quanti aggruppamenti politici diversi non vede formarsi una Legislatura sotto la stretta di fini comuni, e la necessità di un lavoro che può esser proficuo solo se fatto in comune? Ora, — purché questi gruppi non rappresentino ibridi connubi, non dimentichino repugnanze sostanziali —, nessuno pensa o crede, per quanto lontani dalle determinazioni specifiche dei loro partiti, che i singoli membri, o spontaneamente o richiesti, abbian fatto rinuncie di carattere politico.

Da tutte queste considerazioni risulta evidente che è logico se fin da ora la genesi del movimento suffragista e la natura delle direttive democratiche abbian suggerito questo piuttosto che altro orientamento: mentre è altresí evidente che nei programmi dei partiti conservatori cosí come sono oggi, non solo non c'è posto per il nostro programma d'azione, ma v'è per qualcuno di essi — il nazionalista per esempio — l'assoluta ripugnanza, quindi l'incompatibilità. Noi siamo assetate di giustizia, comprese di profonda reverenza per la nostra missione sociale, impazienti di ogni indugio frapposto all'azione nostra *diretta*, sdegnose di quelli ostacoli che ci si presentano subdolamente, o ipocritamente mascherati di preoccupazioni per la nostra dolce e debole femminilità, tanto più che tali preoccupazioni non hanno tolto al legislatore di acquetar la sua timorosa coscienza col dare al protettore monopolio maschile il diritto di togliere alla donna fin l'ultimo centesimo del suo guadagno. Noi siamo compagne di lavoro, di lotta, di speranza, ma anche di *fede*. Ora la nostra fede nella redenzione sociale della donna ci orienta verso quelle mentalità superiori, larghe, verso quei cuori generosi, quelle coscienze convinte e leali che tale problema hanno studiato o per lo meno affrontato con desiderio di bene. Per noi è dovere, se non l'unica via da seguire, stringere alleanza con quelli che lavorano per noi, che accettano senza sottintesi né restrizioni tutto il nostro programma: con tutti coloro che mirano al miglioramento, anzi alla *purificazione della vita sociale*.

Cosí se qualcuno dei candidati o dei partiti da noi appoggiati è anti-libico (poiché questa è l'accusa su cui Amelia Rosselli insiste) è anche innegabile che questa della guerra libica è una sola delle tante gravi quistioni politiche, ed è *transitoria*, e non è affatto più importante delle questioni sociali, che sono *immanenti* e *permanenti*: è una quistione che non intacca quel nucleo di tendenze e di aspirazioni conformi, necessarie al lavoro comune di cui parlavo più sopra.

Neghiamo perciò che il riconoscere alle minoranze il diritto di esistere, pur dissentendo da loro sia lo stesso che « isolarsi e disinteressarsi della vita della nazione »: neghiamo che operare *con* e *per* chi è — per prova — disposto a difendere tutto il nostro programma, a dare ad esso l'appoggio suo costante e continuo in tutte quelle contingenze in cui il problema femminile si affacciasse al Parlamento, in uno dei suoi tanti aspetti, sia lo stesso che « abdicare ad ogni fede propria » (cito sempre parole di Amelia Rosselli) perché l'individuo o il partito dissente in un solo particolare di vita politica. Neghiamo infine che chi dissente sull'opportunità o meno (e lo che scrivo non sono mai stata anti-libica) di una guerra *coloniale*, diserti la causa *nazionale*, e che quindi A QUESTO PROPOSITO, la donna italiana « debba imparare che a ogni suo più geloso, più sacro diritto, sovrasta il diritto della nazione cui appartiene ». E lo neghiamo, perché — secondo la nostra convinzione — la donna, l'operaia della specie non solo, ma la natural protettrice delle nuove generazioni, deve imparare invece che se l'ideale patriottico nazionale è puro e bello, quello *umanitario* è anche più bello e più puro: e che se ella *può*, volta per volta, o subire o accettare la dolorosa necessità di guerre che la vita delle nazioni ancor oggi sembra esigere, *deve cercare* con tutte le sue forze che la civiltà cammini *davvero* sulla via della redenzione sociale, sí che i sanguinosi conflitti divengan sempre più radi perché più evitabili per mezzo di provvedimenti che rispettino tutte le dignità e anche tutte le suscettibilità nazionali; ma che sian provvedimenti di giustizia, non di violenza.

E poiché questi sono i nostri convincimenti, ne risulta che non sarà mai per opera della Pro-suffragio-femminile che la donna diverrà — come si mostra di temere — *strumento cieco dei vari partiti*.

ANITA DOBELLI ZAMPETTI.

Roma, novembre 1913.

Ed ecco la risposta della nostra collaboratrice:

Replico brevemente. A dire il vero io, nel mio articolo, mi occupavo del solo Comitato romano, a proposito del cui atteggiamento son sorte appunto in occasione delle recenti elezioni tante polemiche nei giornali; ma poiché entra nel dibattito anche il Comitato milanese, risponderò a entrambi. E prima di tutto dirò che, evidentemente, ho avuto il torto di considerare il lavoro di propaganda delle suffragiste da un punto di vista più largo di quello dal quale lo guardano le suffragiste stesse, milanesi e romane, che lo limitano al lavoro personale, individuale di donne coscienti quali sono — e chi ne dubitava? — esse e le loro compagne di fede. Ma io ho detto e ripeto che perché tale lavoro sia davvero proficuo e porti al suo fine, bisognerà, prima o poi, che vi partecipi anche la grande massa femminile, la quale, non essendo tutta ancora negli opifici o nelle scuole o nelle professioni, è pur sempre incosciente (se pure vogliamo ammettere che il solo fatto di essere operaia o lavoratrice dei campi significhi aver chiara coscienza dei complessi diritti e doveri sociali, superiori a quelli di classe). Cosí essendo, data cioè la poca o punta educazione politica della massa, è chiaro che sarà difficile farla lavorare per quei candidati che corrispondono alla sua coscienza politica, se questa coscienza essa ancora non possiede.

Ho detto e ripeto che prima d'iniziare questo più largo e necessario lavoro di propaganda occorre appunto educarla, la coscienza politica femminile, e che questa educazione s'ha da fare sopra una base più larga e complessa che non sia quella del solo suffragio femminile, che rispetto alla vita politica della nazione, volere o no, è un particolare; come lo è ogni altra questione che pure, per coloro che la sostengono, sembra ed è vitale.

Ed era precisamente per combattere l'idea di una educazione fatta *in pratica* con l'esercizio del voto, che additavo il triste spettacolo offerto recentemente dalla massa maschile, la quale, sebbene composta di lavoratori, e quindi secondo qualcuno evoluta; sebbene a contatto con le grandi correnti della vita nazionale, ha mostrato di non essere davvero preparata a esercitare con dignità il nuovo suo diritto. Lo so che sbagliando s'impara: ma in politica questa teoria è pericolosa.

A proposito poi di quanto scrive la signora Dobelli circa l'ingenuità di chi spera che si possano mai ottenere le invocate riforme in favore della donna senza ricorrere all'esercizio del voto, sono ben lieta di riportare una frase assai significante del discorso della Corona per l'apertura dell'odierna legislatura, che dice testualmente cosí: « *Nel campo della legislazione dovrà iniziarsi la riforma del codice civile per dare alla donna il posto che le spetta nella famiglia* ».

In quanto finalmente a quelli che la signora Dobelli chiama i miei tre errori di *fatto*, di *data* e d'*interpretazione*, risponderò: primo: che il dire (se ho ben capito l'obiezione della signora Dobelli) che il Comitato romano lavorava per quei candidati che promettevano sostegno e appoggio al suffragio femminile, non mi pare costituisse un errore, visto che il Comitato stesso dichiara che il suo programma era di aiutare la riuscita dei candidati che GIÀ *erano venuti ad esso coi fatti*, e che per conseguenza suppongo dovevano dargli sicuro affidamento di appoggio efficace.

Secondo: che la mia frase riguardo all'ingresso delle suffragiste nella storia, non credo possa essere stata da nessun altro, all'infuori della signora Dobelli, presa in senso diverso da quello che precisamente aveva, di benevolo scherzo cioè a proposito delle prime martire del loro apostolato.

Terzo: che in politica non si possono fare cosí sottili distinzioni; appunto perché la politica non è *teoria* ma *pratica*, e che *pratica* vuol dire *tattica*, e tattica *orientamento* (son parole della signora Dobelli) ne viene di conseguenza che quando si sostiene un candidato o un partito per quella data idea che c'interessa, in pratica vuol dire asservirsi a quel partito, far nostra la bandiera di quel candidato. E allora, sempre in pratica, può anche avvenire di essere accusate di *elasticità di coscienza politica*: la parola può dispiacere, lo capisco, e non rispondere alle intenzioni; ma il fatto rimane.

Del resto mi compiaccio di rilevare che tanto il Comitato romano quanto quello milanese sono d'accordo con me nel dire che la donna, quando sarà chiamata alla vita politica, lo dovrà essere come italiana oltre che come donna.

Io, per me, continuo bensí a credere che la loro tattica presente abbia a svegliare, in chi dorme ancora, più la donna che l'italiana, ma se avverranno le due cose insieme, come mi auguro, non mai come in questo caso sarà giusto dire che il fine giustifica i mezzi.

AMELIA ROSSELLI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Tre illustri toscani, i quali ebbero non piccola parte negli eventi che riunirono il granducato alla patria italiana, nacquero tutti e tre nel 1813, e, compiendosi perciò il lor centenario in quest'anno, furono insieme ricordati in Palazzo Vecchio il 29 maggio scorso, data della gloria toscana di Curtatone.

Li commemorò allora il cav. uff. Agostino Gori con un discorso che ora ci viene per le stampe e che di Giuseppe Montanelli, di Leopoldo Galeotti e di Adriano Mari, descrive ed illumina i tempi e le figure in una sintesi compiuta e non priva di interesse storico anche per i non toscani.

Ché se il nome del Montanelli, per essere egli stato col Guerrazzi e col Mazzoni a capo del Governo provvisorio, figura già da tempo nei testi di storia patria ancor che elementari, il buon senso del Galeotti e l'integro carattere del Mari non sono a tutto il popolo italiano abbastanza noti, né abbastanza ricordata è l'opera loro di patriotti ardenti e fattivi. Molto opportunamente e molto bene lo ha fatto ora il Gori, corroborando la sua parola con i dati e i documenti più importanti di quegli anni fortunosi, ma soprattutto studiando le tre figure negli episodi e negli aneddoti più interessanti. Chi potrà per esempio trattenere il sorriso nel leggere con quanta bonarietà si svolgevano, quasi in famiglia, le discussioni del Parlamento toscano, bonarietà che al presidente della Camera permetteva di rivolgersi al Mari, per rimproverarlo delle continue interruzioni, cosí: « Aspetta Marino, non aver furia.... Lasciali discorrere, e parlerai di poi »? E come non commuoversi alla lettura di quanto Giuseppe Verdi scriveva il 21 giugno del 1859 da Busseto intorno al Montanelli, quando seppe esser questi a Piacenza soldato semplice tra i volontari Cacciatori delle Alpi?

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	*L.* 5.00	*L.* 3.00	*L.* 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 49 — 7 Dicembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Pangermanismo accademico

Dicono che i fatti umani non si ripetano mai identici. Se si ripetessero, troppo facili diventerebbe l'arte del profeta e dell'uomo politico. Eppure in quel paese di tutte le meraviglie che è l'Austria si danno anche di queste ripetizioni senza varianti, di queste simmetrie assolute: gli ultimi casi di Graz ripetono gli altri non dimenticati del 1907, anche di Graz, e quelli del 1908 di Vienna. Nella questione universitaria italiana dell'Austria pare che la incerta vicenda delle contingenze abbia assunto la fissità delle leggi fisiche. Il fenomeno può essere riprodotto ogni volta che si vuole, come una dimostrazione sperimentale. Se non si riproducesse, vorrebbe dire che le circostanze sono cambiate. Ma non sono cambiate: la storia austriaca gode di questo miracolo delle ripetizioni identiche perché non è storia, cioè trasformazione, ma immobilità.

Quindi è anche prevedibile. Ed oggi, dopo l'inaugurazione sanguinosa dell'anno accademico di Graz, possiamo prevederne un'altra non meno sanguinosa l'anno prossimo, o anche prima, a Graz stessa o a Vienna, in qualunque università tedesca dall'Austria dove gli italiani dichiarino semplicemente di non trovarsi in perfetta delizia scientifica e nazionale. A questa dichiarazione gli studenti tedeschi non possono rispondere che a randellate. E così gli italiani hanno ottenuto, con loro danno, ma hanno ottenuto la dimostrazione del loro teorema: la impossibilità della loro convivenza con gli studenti tedeschi del medesimo Stato a cui essi appartengono. Ci dovrebbe essere anche in Austria qualcuno capace di capire una dimostrazione così evidente.

Ma allora — mi è stato domandato da qualcuno meno edotto del meccanismo della vita austriaca — com'è che questi giovani italiani e tedeschi convivono normalmente vicini di banco a Graz o a Vienna? È giusto La convivenza è materialmente possibile fin tanto che gli italiani appaiono in silenzio nelle aule e, ascoltando le comuni lezioni in tedesco, possono magari sembrare degli studenti tedeschi di più. A questo grado di tolleranza — bisogna riconoscerlo — gli studenti tedeschi dell'Austria sono sempre arrivati verso i loro ospiti italiani. Ma appena i loro ospiti hanno declinato la loro qualità di italiani, è parso che tradissero l'ospitalità e sono stati puniti come tutti sanno.

Il *furor germanicus* di Graz e di Vienna appare anche meno giustificabile delle più antiche violenze di Innsbruck. Quando, nel 1904, il Governo austriaco si era deciso ad aprire per gli italiani in lingua italiana una facoltà giuridica a Wilten — il sobborgo di Innsbruck — gli studenti tedeschi potevano avere — salve le forme — qualche pretesto a inalberarsi: sorgeva un istituto italiano nel capoluogo tedesco di una provincia bilingue: gli italiani abitavano geograficamente vicini; quella loro conquista accademica poteva esser fatta passare come il primo segno di un avanzamento nazionale italiano fuori dei confini.

Ma per Graz e per Vienna la logica comune dei sentimenti umani rimane incerta davanti alla psicologia tedesca. Gli studenti italiani che vogliono o debbono rimanere in Austria si sono concentrati a Graz e a Vienna non per altro che per ragioni di minor distanza dai loro paesi: nessuno potrebbe consigliarli ad iscriversi a Praga o a Cracovia per non turbare con la loro presenza il carattere puramente tedesco delle università di Graz e di Vienna. A Graz poi — ultimo avanzo di una serie di diritti universitari che sono stati loro tolti ad uno ad uno — hanno la possibilità di sostenere in lingua italiana alcuni esami giuridici — il professore interroga in tedesco e lo studente può rispondere, ma non è sicurissimo di farsi capire, in italiano.

Eppure tutte le violenze tedesche giuocano sulla difesa del carattere tedesco minacciato nelle loro università dagli italiani.... che per l'appunto non domandano che di andarsene.

* * *

I fatti si svolgono sempre nello stesso ordine. Prima che si apra il nuovo anno scolastico, gli italiani dell'Austria si permettono di ricordare che un altro anno è passato senza che la questione della loro università sia avanzata di un passo. Lo ricordano legalmente in comizi, nelle loro città, a Trieste, nel Trentino, in Istria. A quest'agitazione prendon parte, com'è naturale, coloro per i quali l'università di Trieste non è un bisogno ideale ma una necessità pratica e immediata: gli studenti. L'anno scolastico incomincia: gli studenti riprendono la via di Graz e di Vienna e non possono riprenderla se non con l'animo di chi ritorna in esilio: andare all'estero può essere un divertimento, ma quando si è sicuri che, seccati dell'estero, si ritorna a casa propria.

È naturale che in questa condizione di spirito gli studenti richiedano l'adempimento del loro diritto dove di questi diritti si ha speciale ragione di discutere. In Austria, dove le libertà pubbliche sono considerate sempre come degli abusi, le università godono di qualche privilegio che le immunizza. All'Università dunque si dovrebbe poter dire, con qualche autorità e dignità, ciò che altrove o non si può dire o, se è detto, non par nemmeno degno di essere ascoltato. Così l'agitazione per l'università italiana logicamente si trasporta dalle città italiane dell'Austria a due sue università tedesche. Teoricamente parrebbe che i tedeschi potessero fare soltanto una cosa: unirsi agli italiani per chiedere con essi al Governo la risoluzione della questione italiana, che oltre tutto garantirebbe una più assolutamente pura germanicità dei loro atenei.

Gli italiani non hanno mai sognato questa ideale alleanza. Cominciando ad agire, da soli e per conto proprio, hanno invece sempre e prudentemente dichiarato che essi non agivano contro i compagni tedeschi né in disprezzo della nazione tedesca, ma unicamente contro il governo. Gli studenti tedeschi hanno risposto sempre nella maniera meno intelligente: *A Graz e a Vienna non si discutono questioni italiane.*

Gli italiani non potevano obbedire. Rispondevano ai tedeschi con logica e con fierezza, come nella dichiarazione di Graz del 1907, che è mirabilmente tipica:

« Finché una nazione non tedesca dell'Austria non ha una propria università, gli studenti di questa nazione hanno nelle università che *sono costretti* a frequentare i medesimi diritti goduti dagli studenti di quella nazione a cui appartengono le singole università. Quindi hanno anche il diritto di fare dimostrazione su suolo accademico. Gl'italiani dichiarano che la loro questione non è di carattere politico, ma una questione di coltura. Le dimostrazioni non sono dirette né contro gli studenti, né contro i professori, ma unicamente contro il governo. Gli studenti italiani non si curano dei propositi degli studenti tedeschi: nella coscienza dei loro diritti essi non li temono. I popoli del mondo civile giudicheranno se hanno agito correttamente gli studenti italiani o i tedeschi: gli italiani che combatterono per un bisogno imprescindibile di coltura o i tedeschi che a questa nobile lotta ostilmente si opposero ».

Dichiarazioni analoghe sono state fatte anche questa volta. Anzi gli italiani hanno cominciato chiedendo alla loro causa la illuminata simpatia dei tedeschi. Il Rettore dell'Università, Seuffert, ricevendo una deputazione di studenti italiani, ha dichiarato volentieri che per lui l'università italiana a Trieste è una necessità di Stato. Si è cominciato dunque in una forma calma e intelligente. Anche qualche altro tedesco, oltre Sua Magnificenza il Rettore, deve aver capito la logica, più ancora che delle argomentazioni, della posizione italiana.

La calma apparente continua ancora un poco fra gli studenti delle due nazioni. Si parlamenta tra delegati con quella cerimoniosità rituale che è nei costumi universitari tedeschi. Sberrettate ed inchini. Si stipula perfino la tregua di un giorno per lasciare che i tedeschi « dimostrino » qualche cosa che interessa particolarmente loro. La mattina dopo gli italiani, incolonnati per entrare nell'Università, ne trovano impedito l'accesso dai tedeschi. Uno studente italiano grida: « Italiani, sebbene sudditi di questo Stato, e come tali aventi questo diritto si vieta a noi italiani d'entrare all'Università.... ».

La dichiarazione non lascia a desiderare dal punto di vista del diritto austriaco. Avrebbe potuto far aprire pacificamente le file degli studenti tedeschi, ma anche austriaci, di Graz....

* * *

Invece quei mille giovanotti non si sono sentiti punto austriaci ma tutti e soltanto tedeschi. Per merito loro, la questione che poteva parere questione interna di uno Stato, forse meno, questione interna di un'università, è diventata d'un colpo — anzi di molti colpi ma di bastone — un conflitto assai significativo di due nazioni, quasi di due razze. L'Austria, provvisoria combinatrice e moderatrice dei loro bisogni e delle loro aspirazioni avversarie, è scomparsa. Si sono battuti per antipatia di razza germani e latini. Il ferito più grave per l'appunto è stato un tedesco dell'Impero, un certo Niemann di Hannover: se è stato molto battuto, vuol dire che molto si è battuto. E costui ha accusato gli italiani di averlo ferito di coltello. Da tutte e due le parti si è venuto a dare alla lotta un carattere simbolico....

E quando la lotta è finita e accorrevano gli improvvisati portaferiti, mentre il rettore appariva in alto della scalinata a vedere che cos'era successo, i tedeschi gravemente hanno intonato non il *Gott erhalte* ma l'inno di tutta la patria, la *Wacht am Rhein*: la Murr è stata confusa col Reno. Gli italiani hanno risposto con un altro inno che i giornali austriaci non hanno potuto nominare; ma non è improbabile che fosse l'inno di Garibaldi. La scena ha una grandiosità che non hanno certo le solite gazzarre universitarie.

Ma la scena non può essere piaciuta in nessuna delle sue parti a nessun vero austriaco, nemmeno se di nazionalità tedesca. Troppo pangermanistica. I tedeschi dell'Austria, quando sono un po' seccati degli slavi, dichiarano volentieri che essi fanno grande stima della grande e antica coltura italiana. E la dichiarazione al di qua del confine è accettata con credula simpatia, e fa sognare di fedeli alleanze tra italiani e tedeschi contro lo slavismo in Austria e fuori dell'Austria.

La realtà dei fatti ci mostra invece che il governo austriaco quando vuol negare qualche cosa ai suoi sudditi italiani, prima può trincerarsi dietro l'opposizione degli slavi, e dopo può ricorrere anche a quella tedesca: oggi può assumere faccia panslavista, domani faccia pangermanica.

Dunque la causa è perduta? Dunque gli italiani debbono rinunciare alla speranza se non alla lotta? Non potrebbero nemmeno se dovessero. Ma possono anche continuare, perché sanno che il governo austriaco pangermanista e panslavista, secondo il bisogno, quando non vuol fare una cosa, non è né l'uno né l'altro quando vuol farla. Bisogna trovare un modo per cui sia costretto a farla. Bisogna che tutta l'Italia, non solo quel tanto d'Italia che è in Austria, trovi il modo di costringere chi può a volere che l'università sia data a Trieste. E allora si potrà rinunciare senza troppo rimpianto all'illusione che che di questo diritto riconosciuto alla nostra coltura si rallegri la coltura germanica.

Giulio Caprin.

LA COLLEZIONE AYNARD

Mentre i giornali annunziano i resultati delle vendite, io sfoglio malinconicamente il magnifico catalogo della collezione Aynard, che è costata cinquanta anni di pazienti ed amorose ricerche e che tra il primo e il quattro dicembre è andata dispersa.

Pochi mesi or sono Édouard Aynard gioiva della gioia del collezionista di gran stile per aver ritrovato una superba Vergine ridente al suo bambino, e che il Kleinclausz, recentemente, nella *Revue de l'Art Ancien et Moderne* attribuiva almeno alla bottega se non alla mano di Claus Sluter, il poderoso creatore del *Pozzo dei profeti* a Digione. Oggi, dopo che l'Aynard è morto tragicamente ai piedi della tribuna nella Camera dei deputati, oggi neppure la deliziosa Madonnina è rimasta nel sontuoso palazzo che apre la ricca facciata settecentesca di fronte al parco della Tête-d'Or a Lione. Questa e gli altri oggetti — precisamente trecentosessantasei — dopo un breve soggiorno nelle sale della Galerie Georges Petit, sono andati dispersi, e i più sono già per varcare l'Oceano. E Lione, dopo aver perduto la collezione del pittore Révoil, ora al Louvre; quella Carrand, ora al Bargello; quelle Chalandon, Chabrière-Ariès e Rougier, passate a Parigi, è stata privata ora di quella che era più celebre e che meglio aveva contribuito al successo della Esposizione retrospettiva del '77 e di quella del 1894 pure a Lione, e della più famosa « Exposition des Primitifs français » del 1904, a Parigi.

La collezione Aynard era giustamente rinomata tra gli studiosi e gli amatori, perché messa assieme lentamente, pazientemente da un fine conoscitore, il quale se anche si era lasciato sedurre da ogni forma d'arte, e pura — diremo così — ed applicata, aveva sempre scelto con gusto squisito, ed aveva dato la preferenza ai così detti *primitivi*, così intimi, così adatti a dar gioie serene ad un collezionista appassionato.

Ne aveva d'ogni paese e d'ogni scuola, ma specialmente italiani. Ricorderò, tra l'altro, una deliziosa *Madonnina* nella quale il borgognone Jean Malouel sullo scorcio del secolo XIV aveva ripetuto le malinconiche grazie lorenzettiane; una *Natività della Vergine* ove il catalano Louis Borassa, sui primi del secolo seguente, aveva profuso le eleganze mondane e civettuole, forse d'importazione francese, che in quel tempo anche i fratelli Sanseverino facevano, con altri, conoscere in Italia; un'altra delicatissima *Madonnina*, della scuola quattrocentesca di Bruges, una bambinetta dai capelli sciolti giù per le spalle, e che si stringe al petto e sogguarda timidamente il suo bambino vivace aprir le braccine e afferrarsi con le manuccie ai suoi capelli.

Poi, tra le cose italiane — anche tralasciando quelle soltanto attribuite ai grandi maestri — una *Madonna* di Lorenzo Monaco proveniente dalla collezione Toscanelli e molto vicina a quella di San Romolo a Lastra a Signa pubblicata recentemente dal *Marzocco*; una tavolina ottagona dell'Angelico, ove San Pietro e San Paolo presentano un donatore al putto divino che si sporge verso di lui dalle ginocchia della Madre assisa in trono, mentre dall'altro lato un magnifico San Giorgio tutto chiuso nella sua armatura, guarda lontano, mentre nel fondo verdeggia un fresco boschetto, dal quale sembrano sbucar fuori quattro angeli a fare omaggio al Figlio e alla Madre; una tavolina rettangolare, parte certo di qualche predella, sulla quale Fra' Filippo Lippi ha narrato candidamente così come San Benedetto consigliò al semplice Mauro di salvare l'amico Placido annegante in un minuscolo lago; sei tavolette, con le storie del Battista, condotte da Giovanni di Paolo con quella grazia un po' asciutta e malescia, che è la sua caratteristica. Queste già hanno raggiunto la massima cifra della prima giornata di vendita: centosessantamila lire su di un totale di un milione e trecentomila.

Veramente avrei creduto che la somma più cospicua fosse toccata da una piccola tela di circa settanta centimetri per cinquanta, e recante una di quelle strane e misteriose allegorie di cui si compiacque Sandro Botticelli dopo che l'aspra voce del Savonarola gli ebbe fatto abbandonare i sereni e lieti sogni pagani. V'è raffigurato Cristo sulla Croce, al piede della quale si stringe disperatamente la Maddalena, tutta distesa per terra, ravvolta il corpo convulso in un ampio manto mosso a grandi pieghe. A destra un angelo tiene per una zampa una volpe e la colpisce violentemente con una bacchetta. Nel fondo appare Firenze con le sue cupole e le sue torri. Dal cielo, ove sta l'Eterno col libro aperto, cadono scudi crociati, e dalla paurosa nuvolaglia, che si addensa a diritta, dei diavoli lanciano sulla terra accese torcie, che suscitano incendii, mentre da lato all'angelo alte si levano dal suolo le fiamme. L'Horne, che ha dedicato a quest'opera una bella pagina del suo classico libro sul Botticelli, vi scorge come un commento pittorico del grido savonaroliano. « Oh Firenze, pei tuoi peccati, ti accadranno terribili avversità ».

Purtroppo questo dipinto che tanto interesse avrebbe per la nostra città dalla quale certo è uscito, e forse neppur da molto tempo, non vi potrà mai tornare.

Vicino al Botticelli sta Piero di Cosimo con un busto di un San Giovannino che si potrebbe chiamare il fratello della Simonetta di Chantilly. Piero di Cosimo al quale dubiterei di assegnare un tondo con la Vergine e il putto, come ha fatto il Berteaux nel catalogo della vendita, per quanto egli sia stato onestamente guardingo e ritenuto nelle attribuzioni.

Poi, dopo questi fiorentini ed altri pochi italiani, si passa a scuole le più varie e diverse, con un tenebroso *Cristo alla colonna* di Rembrandt, un luminoso paese del Ruysdael, una gustosa *Danza rustica* del Teniers; con spiritosi ritratti del Coypel, del Nanteuil, del Largillière, del Greuze, del Boucher; i quali tutti insieme con Ingres e Delacroix, con Corot e Rousseau, fino a Puvis de Chavannes e Carrière, formano un bel gruppo di pittura francese.

Degli altri, numerosissimi oggetti, che diverranno famosi a seconda del prezzo raggiunto, ricorderò tre arazzi della Serie di Alessandro, intessuta da artefici fiamminghi pei re di Borgogna; tra le sculture, un curioso bassorilievo in marmo con la Vergine e Gesù adolescente, attribuito ad Agostino di Duccio, un tondo del Bambaia facente parte del monumento a Gastone di Foix, una placca in bronzo con la Madonna allattante il bambino assegnata a Donatello, un'altra Madonna col bambino, in terracotta, che ha la severa grandiosità di Jacopo della Quercia cui è attribuita; infine un modellino, pure in terracotta, della statua equestre che il Bernini eseguì per Luigi XIV e che fu poi trasformata in un Curzio Rufo e collocata nel parco di Versailles, dove anche oggi si trova.

E poi ancora, per continuare l'arida enumerazione, sculture in legno italiane, francesi, fiamminghe e tedesche del quattrocento e del cinquecento; bronzi antichi e del rinascimento; placchette e medaglie del Pisanello, di Matteo de' Pasti, del Riccio e del Moderno; avorii gotici francesi; smalti e miniature, quelli limosini — uno porta il nome di Nardon Pénicaud — queste fiamminghe e francesi; vetri, gioielli, numerosissime ceramiche persiane, di Damasco, di Rodi, ispano-moresche, italiane; e mobili cinquecenteschi di bellissime forme.

Forse dopo la vendita Kann non si era avuta a Parigi una vendita di uguale importanza, anche perché nella collezione Aynard avevano trovato un rifugio che si riteneva sicuro molte opere già appartenenti a famose raccolte, da quelle Toscanelli, Borghese e Castellani, a quelle Spitzer, Cernuschi, Cronier, Didier Petit.

Della cinquantenne operosità intelligente e amorosa di questo raccoglitore non rimarrebbe quindi memoria se non nel catalogo di vendita, se Édouard Aynard non lasciasse un più sicuro ricordo di sé nei restauri dell'abbazia di Fontenay, da lui posseduta, nella collezione di ceramiche e di bronzi orientali, ch'egli mise assieme pel Museo di Lione, e per l'altro Museo, pure a Lione, da lui creato, ed ove è conservata la più completa e ricca raccolta di stoffe orientali che forse l'Europa possegga.

Ma intanto vien fatto di pensare che la nuova legge francese sulle Antichità e Belle Arti, ispirata a quella italiana, non poteva avere un inizio più malinconico.

Nello Tarchiani.

"INTERNAZIONALIZZAZIONE"

Quando si discute delle relazioni tra Chiesa e Stato, mi torna sempre a mente un grazioso aneddoto. Mio nonno era un uomo di molta dottrina; ma per lui la religione cattolica e il più intransigente legittimismo politico erano legati d'un nodo indissolubile. Tutta la politica italiana dal '48 all'invasione delle Marche e dell'Umbria — egli morì prima del '70 — per lui era un sacrilegio. Nel testamento ch'egli fece a novant'anni, aveva scritto fra le altre questa curiosa testuale disposizione: — Lascio cinquanta scudi indivisi, onde i miei figliuoli, il giorno del trionfo della Santa Chiesa, partecipino alla gran festa. — Ripensandoci, gli nacque qualche dubbio e volle il parere d'un teologo di gran fama, che era in quel tempo al mio paese. Il teologo era, per fortuna, uomo di molto ingegno e di molto buon senso; tant'è vero che pochi anni dopo, come segretario d'un Cardinale, si portò in modo, durante il Concilio Vaticano, che non ottenne mai la porpora che gli sarebbe toccata per un alto ufficio che aveva esercitato. Il teologo venne e il nonno gli diede a leggere quel paragrafo del suo testamento. Egli lesse, sorrise, ed esclamò: — Ma, caro dottore, come ha potuto immaginare che la Chiesa trionfi il tal giorno d'un tale anno? Il trionfo della Chiesa c'è sempre in un senso, e non ci sarà mai in un altro —. E continuò dimostrandoglielo col Vangelo e con la Storia; e con parole così alte che mio padre, che era presente, non poteva ricordarle senza commuoversi. E quel buon vecchio non solo si persuase, ma disse: — Ero arrivato a novant'anni senza capire che cosa è la Chiesa —.

M'era sempre parso ingenuo il mio nonno, tanto più perché in famiglia quei cinquanta scudi diventarono proverbiali. Mio padre diceva qualche volta: Se viene il giorno del trionfo della Chiesa, i cinquanta scudi non li avrò disponibili.... Sì, era ingenuo quel brav'uomo. Ma ogni volta che si torna a discutere della Chiesa e dello Stato, mi accorgo che accade qualcosa di simile, benché senza i cinquanta scudi.

Un brav'uomo anche quel monsignore Anastasio Rossi, arcivescovo di Udine, ed il suo è stato un discorso onesto e sincero. Da troppo tempo i portavoce della Suprema Autorità andavano dicendo che le condizioni di libertà e di indipendenza della Santa Sede non poteva fissarle che il Pontefice in persona; ma così il Pontefice come i suoi portavoce non sapevano mai risolversi a dir qualcosa di preciso e di concreto. Monsignore Rossi ha avuto almeno questa buona volontà, e l'ha espressa in una forma elevata e serena, senza intemperanze, mostrando d'accorgersi che siamo nel secolo ventesimo, che l'Italia è una gran nazione come l'Austria e la Francia, che è inutile e ridicolo aspettare quel che non può tornare. Monsignor Rossi ha studiato la realtà a occhi aperti ed ha im-

parato la lezione che, da molti secoli, l'esperienza insegna su questo vecchio tema; cioè che il potere civile dei Pontefici Romani è andato sempre scadendo via via che il potere spirituale veniva a farsi più rigido e autoritario e a impersonarsi non più nella Chiesa o nei Vescovi, ma in loro. E quando arrivammo al momento supremo che un Papa nel 1870 si proclamò infallibile e « Dio in terra » (la frase è autorizzata), in quello stesso anno allo stesso Papa fu tolta l'antica corona di Re dal nuovo Re di una nazione appena nata, ancora debole e incerta; e nessuno si mosse in aiuto, nessuno si scosse né alle fiere proteste né alle sacre maledizioni. Da allora son passati più di quarant'anni, che oggi valgono per un secolo. Che i papi siano stati anche principi civili, e abbiano fatto la guerra, pare un fatto non di quarant'anni fa, ma vecchio di secoli, direi quasi preistorico. E questo intimo sentimento di tutti gli spiriti anche i più uniti alla Chiesa è tale, che perfino un Vescovo davanti ad altri Vescovi in una solenne assemblea se n'è dimostrato, con prudenza e discrezione, compreso. Ma il merito è specialmente di quel gran medico che è il tempo.

Anche monsignore Rossi ha un merito, quello di non chiudere gli occhi per non vedere. Ma fuori di questo, poiché non si può dubitare della sua buona fede, dobbiamo dire che è ingenuo quasi quanto il mio nonno. Egli ha guardato alla *realtà delle cose presenti*, ma ha del tutto dimenticato le passate. Egli dice in sostanza: — Non si ha libertà della Chiesa, senza la libertà del Pontefice. Questa libertà, perché non risulti illusoria, deve essere reale ed effettiva, manifesta ed insospettabile, piena e completa, stabile e intangibile e perciò « suffragata da una malleveria o caparra di carattere internazionale, interessando questa libertà i cattolici di tutte le nazioni ». Questa malleveria o caparra sarebbe il succedaneo del potere temporale, oggi come oggi non più possibile, ma che è stato per secoli la forma storica onde s'è attuata la libertà e l'indipendenza del Papa. —

In verità è difficile immaginare un caso più tipico di ingenuità o di distrazione. Il ragionamento del prelato non fa una grinza così astratto com'è; ma diventa quasi comico se lo paragoniamo con quello che ci racconta la storia; e sia pure la Storia del Pastor, che è cattolico e gesuita! Se il ragionamento fosse giusto, dovrebbe condurre a questa conclusione; che la Chiesa per secoli ha goduto d'una libertà reale effettiva manifesta insospettabile piena completa stabile e intangibile, e l'ha perduta soltanto dal 20 settembre 1870. Noi vorremmo domandare all'Arcivescovo di Udine se avrebbe il coraggio di esporre, documentare e sostenere questa tesi. Non dico che ripensandoci arriverebbe fino a menar buona al principe di Bismarck la famosa frase irriverente ma storicamente precisa: — Il potere temporale è come un collare per un cane cattivo: se glie lo leviamo, dove lo acciufferemo per tenerlo fermo? — Ma arriverebbe senza dubbio alla conclusione del teologo di mio nonno, cioè che il trionfo della Chiesa, nel senso puramente spirituale e cristiano della frase, è per i cattolici stabile, continuo ed effettivo: nell'altro senso, che lo farebbe dipendere da accordi di natura umana e politica coi poteri civili, il trionfo della Chiesa non c'è stato mai e non ci sarà mai. Tutto il Medio Evo fino a Dante ha sviscerato in ogni senso la quistione, senza resultato. Oggi, non dico ogni filosofo della storia, ma ogni uomo di buon senso, questa quistione l'ha appaiata con quella del moto perpetuo o della quadratura del circolo.

* * *

Internazionalizzazione d'una legge delle guarentigie? È una parola impronunziabile per noi. E mons. Rossi è ingenuo anche qui, anzi qui più che mai. O forse no. È che a una conclusione pratica vuole arrivare, mentre il problema del moto perpetuo non ammette conclusioni pratiche, e neppure novità di arzigogoli. Anche la caparra o malleveria internazionale è una proposta vecchia; ed è di tutte la più inutile. Mons. Rossi parla all'Italia perché il Papa è in Italia. Ma egli sa che se tutte le nazioni ce lo invidiano per l'onore, nessuna lo vorrebbe ospite per gli oneri: sa come cadde subito, e perché, dopo la morte di Pio IX, la proposta di tenere il conclave fuori d'Europa; sa che tutte senza eccezione le nazioni cattoliche, e prima di tutte la sorella che ci vuol tanto bene, accetterebbero con entusiasmo di farsi mallevadrici della libertà del Papa, perché questa « malleveria o caparra internazionale » sarebbe per l'Italia quel tal collare che ricordavo. Una volta si parlava d'una striscia di terra fino al mare. Non era neppur quella un'idea felice. Ma (mi si conceda questa mostruosa ipotesi che non si avvererà) se un giorno l'Italia da qualche forza ineluttabile fosse costretta a scegliere tra la proposta di cedere al Papa qualche chilometro quadrato di terra e l'altra di lasciarsi legare mani e piedi da una legge di caparra internazionale, a voti unanimi sceglierebbe il primo male come infinitamente minore.

Il primo marzo del 1889 — ventiquattro anni fa — un altro Vescovo italiano pubblicò un suo scritto col titolo *Roma e l'Italia e la realtà delle cose*. Sarebbe utile un confronto tra l'opuscolo di mons. Bonomelli e il discorso di mons. Rossi. E la conclusione sarebbe che non siamo andati avanti di un passo in ventiquattro anni; poiché il venerando Vescovo di Cremona, benché disposto ad ammettere tutte le concessioni compresa la striscia di terreno, non disse una sola parola della « internazionalizzazione ». Il progresso se mai sta in questo, che a monsignor Bonomelli toccarono gli scherni dei settari, gli insulti dei clericali e la condanna della Sacra Congregazione dell'Indice. Oggi invece si discute più pacatamente e più serenamente. Si discute anche di ciò che non è da discutere, ma da respingere nettamente e risolutamente.

O. R.

L'annessione della Savoia alla Francia

Un mese circa prima della morte del Conte di Cavour, in una celebre tempestosa seduta del primo Parlamento Italiano, Garibaldi avventò contro il primo Ministro una valanga di parole roventi, accusandolo di aver tradito gli interessi supremi della patria accordando alla Francia la cessione della Savoia e di Nizza. E la stessa accusa, poco meno che di tradimento, lanciò venti anni dopo Giosue Carducci, in quel suo discorso per la morte di Garibaldi, che vale almeno quanto un poema altissimo. Tutta la democrazia, anzi, che non ha mai avuto molte simpatie per il Cavour, ha fatto propria l'accusa garibaldina, anche perché, effettivamente, quando si discusse al Parlamento Subalpino il trattato franco-piemontese del 24 marzo 1860, la Sinistra democratica cercò in tutti i modi di far naufragare il già concluso trattato rimproverando al Ministro eccessiva precipitazione, leggerezza colpevole e supina acquiescenza ai voleri dispotici di Napoleone III. Parve, inoltre, anche fuori del Parlamento, che il Cavour si fosse impegnato troppo e troppo leggermente con l'imperiale amico, poiché Napoleone non aveva affatto compiuto tutto il dovere volontariamente impostosi nel colloquio di Plombières, ma aveva ferito sì crudelmente le speranze d'Italia e del suo grande statista, con l'interruzione brusca della campagna vittoriosa, dopo Solferino e San Martino, che il Cavour, fuori di sé per il dolore e il rancore, mancò quasi di rispetto al suo re e presentò le sue dimissioni, irrevocabilmente.

Il Conte si difese com'egli solo sapeva e poteva, e nella stessa risposta data al generale Garibaldi, pur nello spasimo atroce di tutto il suo essere, fu così sincero e fiero e rassegnato insieme, che, veramente, molti pensarono che egli non avesse affatto commesso alcun atto men che rispondente alle supreme necessità del paese. Nino Bixio sentì tutta la nobiltà magnanima di quel dolore che invano le parole pacate si sforzavano di nascondere, e volle, con rude e commossa e travolgente eloquenza, cancellare l'eco della rampogna del Generale. E gli applausi che unanimi salutarono il discorso di Bixio vollero, per il momento, significare che l'assemblea non aveva la forza di far suo l'atto d'accusa rivolto al Ministro. Ma le cose non furono mai, per allora e per alcun tempo dopo, chiare e illuminate, un po' perché il Cavour portò nella tomba quel che avrebbe certamente detto in tempi più propizi, un po' perché gli avvenimenti che seguirono furono così impensatamente grandi e fecondi che nessuno pensò più alla cessione di Nizza e Savoia. Né gli storici se ne occuparono direttamente ed esaurientemente, perché, com'è noto, l'Italia è il paese nel quale si conosce meno che altrove la storia del Risorgimento, né è possibile conoscerla.

In questi giorni, però, non poteva non destare una certa curiosità un volume di Mr. J. Trésal, savoiardo di nascita, di educazione, di sentimenti, su *L'Annexion de la Savoie à la France* (Paris, Plon-Nourrit, 1913). L'autore, che dov'essere quasi certamente un giovane alle sue prime prove, ha senza dubbio un partito preso: dimostrare che la Savoia fu sempre ed è profondamente francese, e che, quindi, l'annessione alla Francia, nel 1860, deve essere considerata come il compimento di antichi e tenaci desideri, come la logica conseguenza di una situazione che né il Cavour né altri, anche volendo, avrebbero potuto in alcun modo modificare. Egli è, inoltre, cattolico e clericale, e nel Conte di Cavour non vede che l'uomo combattuto dai clericali e dai reazionari savoiardi e piemontesi prima e dopo il '60. Egli è, infine, uno dei più ferventi epigoni del vecchio partito separatista savoiardo, che tante noie procurò al Regno di Sardegna, e tante preoccupazioni creò ai vari Ministeri Cavour. Qualità tutte, codeste, che possono trovare il loro libero campo d'azione nella vita politica quotidiana, ma che non sono veramente né necessarie né utili a uno storico. Sono, anzi, quasi incompatibili con la serenità indispensabile a chi crede che la storia non debba servire che a illuminare uomini e cose morte di quella stessa luce onde rifulsero « nella vita bella ».

Ma, poiché il libro è frutto di ricerche diligenti e fortunate negli archivi di Parigi e della Savoia, e in molti ricchi archivi di famiglie patrizie savoiarde, come quelli dei conti Greyfié de Bellecombe, dei Costa de Beauregard, dei Jacquier-Chatrier, ha un valore intrinseco che le deficienze di metodo e gli errori di visuale non possono in alcun modo attenuare, anche se si pensa alla conoscenza imprecisa e frammentaria delle fonti italiane e alla poca simpatia, dirò così, che il Trésal mostra per l'opera grandiosa del nostro Risorgimento. Due fatti, in verità, balzano netti e precisi da queste ricerche: il primo, che la Francia dal secolo VI in poi, nelle varie annessioni e dominazioni della Savoia, più o meno lunghe e contrastate, gettò profonde radici nel paese e considerò sempre la Savoia come una provincia francese; il secondo, che dopo la caduta di Napoleone si formò, si organizzò, si sviluppò potentemente in tutta la Savoia, più specialmente a Chambéry e ad Annecy, un partito separatista che non faceva alcun mistero dei suoi sentimenti francofili e antipiemontesi, e non tralasciò mai alcuna occasione per dimostrare che la Savoia non aveva alcun interesse a seguire le sorti « italiane » del Piemonte.

Fin dal 1580, un ambasciatore veneto, Francesco Vendramin, presso la Corte di Torino scriveva al suo governo che « le aspirazioni della Savoia, i costumi, la lingua son perfettamente francesi ». E non può mettersi in dubbio che quella qualsiasi cultura savoiarda che fiorì sui primi albori del secolo di Luigi XIV sia stata cultura essenzialmente francese. Basta appena ricordare i due celebri libri di Francesco di Sales, la *Introduction à la vie dévote* e il *Traité de l'amour de Dieu*, che conferirono alla Savoia il diritto di cittadinanza nella storia della letteratura francese. E basta subito soggiungere che questo carattere spiccatamente francese della cultura savoiarda fu riconosciuto ufficialmente da Vittorio Amedeo II quando, nel 1732, decretò che la lingua francese dovesse considerarsi come la lingua ufficiale della regione; e diventò assolutamente prevalente e incontestabile durante il dominio napoleonico. Ciò è tanto vero che, quando, dopo 23 anni di occupazione francese, la Savoia tutta quanta ritornò (era il sesto cambiamento di scena dal medio evo all'età moderna!) al re di Sardegna, col trattato di Parigi del 20 novembre 1815, parve, anche ai migliori amici di Casa Savoia, che la restaurazione fosse assolutamente impossibile, non perché i principii dell'89 fossero penetrati troppo a fondo nell'anima savoiarda, ma perché un trattato non avrebbe potuto rifare le coscienze, stabilire affinità di sentimenti e d'interessi tra regioni che la geografia voleva divise.

* * *

In realtà, non ostante gli sforzi del Piemonte per conquistare la simpatia del vecchio Ducato Sabaudo, parecchie centinaia di savoiardi, tra il 1815 e il 1848, rinunziarono alla cittadinanza, facendosi francesi; e molti di quelli che non poterono allontanarsi dalla patria, attesero in silenzio l'ora delle rivendicazioni. Quest'ora parve giunta nel '48, quando la rivoluzione del 24 febbraio distrusse la monarchia di Luigi Filippo e parve annunziare un nuovo turbine per tutta l'Europa civile. I savoiardi, è vero, avevano gridato: « Viva il Re e lo Statuto! » appena, nel febbraio '48, si era sparsa la lieta novella della promessa di Carlo Alberto di concedere lo Statuto; ma pochi giorni dopo un audace manipolo di operai di Chambéry percorreva le vie della città al grido di « Morte al Re, viva la Repubblica! ». Il grido non ebbe larga eco nel paese, perché la parola repubblica era per i savoiardi, tenacemente conservatori, sinonimo di rivoluzione e di anticlericalismo; ma bisogna ricordare che il 19 marzo di quell'anno cinque o seimila savoiardi residenti a Parigi, andarono in colonna serrata a presentare i loro omaggi al Governo provvisorio.... E ricordisi anche che, alla fine di marzo, diverse migliaia di operai, tra i quali molti savoiardi, cacciati da Lione da quel Commissario generale della Repubblica, Emanuele Arago, per le terribili necessità della vita economica che affamava tutta la Francia, si sparsero qua e là, raggiungendo ai primissimi di aprile il confine della Savoia, decisi, certo, a sollevare un movimento di annessione alla Repubblica. Si chiamavano, com'è noto, *Voraces*; e, giunti a Pont-de-Beauvoisin, quantunque fossero assai diminuiti di numero per le defezioni e gli sbandamenti inevitabili, entrarono in relazione con Anselmo Pététin, commissario del governo di Parigi su la frontiera sud-est, facendogli sapere che la Savoia sarebbe diventata una provincia francese se egli avesse loro dato « quattro pantaloni rossi.... ». I pantaloni rossi non furono dati, anche perché il Commissario non aveva né ordini né pantaloni militari da distribuire; ma per parecchi giorni i *Voraces* tennero in grandi agitazioni il Ducato, indifeso, stranamente, dalle truppe regie assenti. Fu in tutti il sospetto che il generale Olivieri, governatore della Savoia, avesse avuto ordini di lasciar fare agli operai insorti tutto ciò che avessero voluto nell'interesse della Francia!

Per allora, i torbidi finirono con una insurrezione delle forze conservatrici contro le orde sanculotte. Ma, mentre il Cavour preparava, nel glorioso decennio di raccoglimento, le forze indispensabili alla lotta gigantesca che non potevasi, dopo Novara, evitare senza disonore eterno, in Savoia il movimento separatista si accentuava rapidamente. Le elezioni del 27 aprile 1848, segnarono già un passo decisivo sul cammino che i separatisti si apprestavano a percorrere. Le elezioni successive confermarono il piano più o meno cosciente, della grande maggioranza della regione. Lo stesso Costa di Beauregard, amico ed estimatore sincero del Cavour, grande scudiero della Corte sabauda, pur non potendo essere accusato di slealtà verso l'amico e verso il principe, non è certo tra i più fervidi sostenitori della politica piemontese prima del '59. In sostanza, dei ventidue deputati savoiardi i due terzi sono conservatori e clericali; credono che il governo trascuri gl'interessi regionali per gettarsi perdutamente nella grande impresa « italiana », e più o meno apertamente dicono e lasciano intendere che essi non hanno alcun desiderio di appoggiare tentativi nazionali che, senza dubbio, avrebbero finito con l'indebolimento della Santa Sede. Naturalmente, essi sono sempre all'opposizione quando Cavour propone o lascia proporre leggi restrittive della sconfinata potenza del clero; vanno, anzi, in collera cieca dopo le celebri elezioni nel '57, quando la Camera vota l'inchiesta memoranda su le elezioni contestabili per eccessive pressioni esercitate dal clero su gli elettori. Una volta, il generale d'Avernioz si lasciò andare a parole di questo genere: « Avec l'Italie il est très difficile de nous amalgamer. Si vous êtes Italiens, les Savoyards ne le sont pas, je crains bien que les Alpes ne deviennent la séparation entre la France et l'Italie ».

Nessuna meraviglia, quindi, che la notizia dell'attentato di Felice Orsini contro Napoleone III abbia fatto sorgere nei savoiardi separatisti la speranza di un distacco definitivo dell'Impero dal Piemonte. La speranza fu vana: Napoleone e Cavour s'intesero perfettamente a Plombières, tanto bene che il signor Trésal li chiama entrambi, « complici », con parola che sa, inopportunamente, di codice penale. E fu un gran bene per i separatisti, ché il Cavour non ebbe certo a lottare assai con sé stesso promettendo e facendo promettere dal Re la cessione di Nizza e della Savoia. In definitiva il Cavour pensò subito che, dovendo cedere qualche cosa a Napoleone III, sarebbe stato utile sbarazzarsi di una regione che in mille modi e in mille circostanze aveva attraversato i disegni del grande Ministero. Proprio allora, anzi, venne una riprova inattesa. Il 28 luglio 1859, quando l'improvviso armistizio di Villafranca gettava lo sgomento nei cuori italiani, e il Conte di Cavour cadeva in un tragico abbattimento, dodici deputati savoiardi riuniti ad Annecy (tra i quali era il Costa, deputato di Chambéry) votarono un ordine del giorno col quale, in sostanza, si diceva che la Savoia non intendeva affatto sottoporsi alle spese di guerra, in grazia « del sentimento della sua autonomia »!

Ritornato il Cavour al potere e iniziate le trattative diplomatiche per la cessione di Nizza e della Savoia alla Francia (cessione motivata, come si sa, per gli acquisti fatti e in via di farsi dal Piemonte nell'Italia centrale!), si vide subito un fenomeno singolarmente interessante: i fautori del Piemonte in Savoia scomparvero quasi completamente, e i fautori dell'annessione alla Francia crebbero enormemente. Alcuni comuni del Faucigny e del Chablais raccolsero 12534 firme di adesione a un indirizzo per un'annessione di queste due provincie alla Svizzera; l'Inghilterra ostacolò fin che poté il compimento del piano di Napoleone; voci di protesta sorsero, e non potevano mancare, nel Parlamento Subalpino, ma la cessione fu fatta. E il plebiscito, che si svolse in Savoia il 22 e il 23 aprile 1860, dimostrò che il paese era francese, intimamente, e che se non fosse stato ceduto in forza di un trattato, probabilmente sarebbe stato perduto dal Piemonte in modo meno decoroso. Su 135.449 inscritti, votarono 130,839: e di questi soli 235 si pronunziarono in favore di Casa Savoia! Né meno pieno di significato fu il voto del Parlamento Subalpino: 229 deputati furono favorevoli al trattato di cessione, e 33 soli contrari!, non ostante che la opposizione della Sinistra fosse violenta, più veramente contro il Cavour che contro il trattato.

La storia, dunque, rende giustizia al Conte di Cavour. Certo le condizioni stabilite a Plombières erano ben lungi, nel '59 e nel '60, dall'essere rispettate da Napoleone; certo, le pretese dell'imperatore a proposito di un eccessivo ingrandimento del Piemonte — tanto da suscitare timori in Francia! — erano infondate e ingiustificabili, ma è vero altresì che la cessione alla Francia di una città più provenzale che italiana, Nizza, e di una provincia quasi perfettamente francese, e in cui sì forti erano state sempre le opposizioni ai sentimenti italiani, fu il prezzo che la nazione risorgente pagava per la violazione delle Marche e dei diritti della Chiesa. E forse mai come in quella circostanza il Cavour fu più freddo e più sapiente calcolatore della realtà quale era, non quale sarebbe stato desiderabile che fosse. Per questo, le parole di risposta al generale Garibaldi non costituiscono una difesa, ma una solenne dichiarazione di verità. Sarebbe stato possibile italianizzare la Savoia proprio quando bisognava « rendere l'Italia agl'italiani »?

Romolo Caggese

Un crocifisso di provenienza ignota

(Fot. Perazzo)

Diamo qui la riproduzione del Crocifisso in bronzo (alto circa un mezzo metro) sequestrato pochi giorni or sono, insieme con altri oggetti sacri, presso i due arrestati pel furto delle statuette rubate nel giugno scorso nel Duomo di Pistoia e già recuperate.

Questa singolare scultura, per la finezza dell'esecuzione fu giudicata opera fiorentina della fine del Cinquecento e da attribuirsi con molta verosimiglianza al Tacca. La figura, come si vede anche dalla nostra riproduzione, apparisce staccata dalla Croce, e forse ne fu violentemente strappata in qualche chiesa poco conosciuta se, come par probabile, si tratta di un compendio furtivo. E, se ce ne fosse bisogno, basterebbe questo misterioso ricupero per attestare la ricchezza sterminata del patrimonio artistico italiano. Comunque, chi fosse in grado di dare qualche indicazione in proposito, fornirebbe un dato prezioso di cui potrebbero valersi le Autorità competenti.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

GASPARE GOZZI E IL GIORNALISMO

Nel secondo centenario dalla nascita

Il quattro dicembre u. s. ricorreva il secondo centenario della nascita di Gaspare Gozzi e Venezia lo ha solennizzato con affetto e decoro, come risulta anche dalla cronaca dell'odierno *Marzocco*. Più che la cerimonia ufficiale mi ha gradevolmente sorpreso l'entusiasmo con cui la *Gazzetta di Venezia* si è accinta, mediante un numero unico, alla rievocazione di una gloria meglio che cittadina: perché, insomma, il primo a ideare una *Gazzetta Veneta* è stato lui, Gozzi, e i giornalisti d'oggi, a niuno secondi nella generosa gratitudine specie commemorativa, compiono un bello e intelligente gesto nel dimostrare la propria simpatia verso il giornalista di ieri.

Comprendo l'obbiezione. Fra un ieri un po' lontano quel febbraio 1760 in cui la *Gazzetta* cominciò a vedere la luce, e non molto più accosto a noi quel febbraio 1761 in cui l'*Osservatore* le succedette. E poi in cencinquant'anni se n'è fatta della strada, e siamo progrediti un po' tutti, lettori e autori, tipografie e pubblico, giornali e, stavo per dire, notizie del giorno. Lo spettacolo si è messo in regola, alla pari, col cronista che lo descriverà. Ma tuttavia chi ripensi il Gozzi nella vita e negli scritti, nell'animo e nelle avventure, nell'ambiente e nell'efficacia, chi lo analizzi senza preconcetti cattedratici ed accademici dimenticando che il brav'uomo è stato per parecchio tempo nume indigete della lingua italiana nella prima ginnasiale, ecco son persuaso sarà tratto a considerarlo un giornalista autentico, un decano dell'Associazione della Stampa, il Nestore dei pubblicisti nostrani. Tra il giornalismo trattato da lui e quello trattato oggi, tra la sua figura e le figure di parecchi di cui i nomi compaiono, come si conviene in buona grammatica, dopo l'articolo, corrono rapporti di affinità e di somiglianze, di armonie e contrasti che giova porre in rilievo collaborando in tal modo ad accostare la letteratura alla vita, la poesia, se non al pane, alla fame, come suona il detto latino.

La prima iniziativa giornalistica, la *Gazzetta Veneta* è del 1760, la seconda, l'*Osservatore* di maggior pregio e grido, dell'anno successivo. Poche pagine, periodico bisettimanale, uscita mercoledì e sabato, cinque soldi il numero. Il compilatore unico aveva tra i quarantasette e i quarantotto anni. Debbo presentarvelo, perché abbiate un'idea del fisico? Ma egli, con una autointervista larvata nelle spoglie di una confessione biografica, si presenta da sé: «Statura alta, magro, faccia intagliata, malinconica, grandi occhi traenti al cilestro, al moversi tardi, e più tardi piedi... Capelli avea neri, or quasi bigi: direbbe alcuno per li soverchi pensieri, egli pegli anni.... Per natura volentieri presta altrui gli orecchi; parla di rado; talora diresti ch'è mutolo, se non ci fossero il sì e il no voci a lui per la brevità carissime; e per la loro diffinitiva sostanza da lui più spesso che tutte l'altre proferite».

Dunque giornalista silenzioso, flemmatico, categorico, all'inglese. Il chiacchiericcio non è opera sua, il pettegolezzo non entra nei suoi connotati morali. Un connotato sintomatico è la persistenza delle cattive condizioni finanziarie, per tutta una vita così laboriosa. La moglie una poetessa, il fratello Carlo poeta, egli scrittore di versi, sia apologhi, sia capitoli, sonetti, drammi, e l'altra mercanzia di Apollo, in casa un' «amministrazione pindarica», cioè tutto sottosopra con la necessità di un continuo sgobbo al tavolino per riparare non dico al pane dell'indomani ma ai debiti del giorno prima. Egli, povero Gaspare, ne inventa di tutte per raggiungere l'agognato pareggio tra l'entrata e l'uscita e chiudere il bilancio domestico con un sospiro diverso dai soliti: una prima volta (o corsi e ricorsi vichiani!) stipendia una compagnia di comici, che poteva dirsi la Stabile di Venezia e assume l'impresa, nel 1758, del teatro di Sant'Angelo, ma subito nel 1760 lo troviamo in una strada affatto diversa: niente comici, niente Stabile, niente Sant'Angelo, bensì qualche cosa di più sedentario e pacifico, tanto sedentario che si trattava di una cattedra e tanto pacifico che si trattava di lingue morte. Se il palcoscenico lo respinge, una poltrona gli dovrebbe aprire le braccia, anzi i bracciuoli, nell'Università di Padova, dove egli aspira, con molta fiducia nell'appoggio del suo protettore Marco Foscarini, all'insegnamento del greco e del latino. Due letterature rispettabili; senonché egli leggeva il greco nelle traduzioni francesi e il Foscarini si valse di tale appiglio per negargli il pane franco-classico e favorire un tal Sibiliato «ingegno dappoco e animo ancor da meno, chiosa il Tommaseo, ma sapeva forse alquanto di greco». Vedete la modernità della scena: una cattedra, un mecenate, e due concorrenti che fanno a chi meno s'intende della materia di cui vogliono diventare maestri. Per compiere il quadretto, si aggiunga il gesto dell'Algarotti che si rallegra col Sibiliato per aver lasciato a terra il Gozzi, uomo mite sì, bonario e gentile, ma dopo tutto un giornalista che può nuocerti, a cui, per frenare la penna, è utile sian mozzate le penne.

Che cosa farebbe un giornalista oggi, di quelli sul tipo del Gozzi «economicamente» mancati, costretto, secondo che di sé diceva il Burchiello, a far combattere la poesia col rasoio, che cosa farebbe, andate a male le due risorse-principi dirigere una compagnia comica o diventare professore d'Università? Credo non gli rimarrebbe molto da scegliere: pertanto lo consiglierei a rivolgersi ad un libraio («libraio pirata» diceva il Giusti in un quinario con bellissima sinizesi) e proporgli di lavorare per l'incremento della cultura o cittadina o regionale o nazionale col ristampare autori vecchi, tradurre gli stranieri, accorciare le opere lunghe, allungare le opere corte, ecc. Così fece, si capisce, il Gozzi. Egli come traduttore risolse il problema della varietà nell'unità, del complesso nel semplice: dette versioni innumerevoli da ogni lingua antica e moderna compresa la greca, la tedesca, persino l'araba, salvo che, per uniformità letteraria, si valse delle versioni francesi, essendo il francese il suo volapuk il suo esperanto. Ho buone ragioni per credere che il suo esempio come era assai comune tra i contemporanei, non doveva riuscire troppo ostico tra i posteri. Sono raffazzonature, senza dubbio, eppure qualcosa imbroccò anche in codeste raffazzonature, come notava il Tommaseo: «Il più singolare è che una tragedia del Klopstock, la *Morte d'Adamo*, vista attraverso al cristallo appannato della lingua francese, gli lasciasse indovinare le sue native bellezze per modo da innamorarnelo, e da ispirargli quella traduzione ch'è una delle più care cose che il Gozzi abbia scritto».

Non dico che il giornalista moderno da me scelto a compagno ideale del Gozzi, nominato suo corrispondente in un'età tanto diversa, debba ripeterne a puntino le vicende e, per amore di parallelismo, ricorrere a un tentativo di suicidio, come fece il Gozzi, nel 1777 o persino prendere una seconda moglie dopo la morte della prima, come nel 1779 l'altro non mancò di fare con buon frutto del resto per il sollievo dei suoi ultimi anni. Anche le differenze rendono interessante il duplice ritratto, se è vero il detto che noi amiamo negli altri quello che non si trova in noi stessi.

E differenze esistono, non lievi. Leggiamo questo sonetto nel quale si presenta una non originale ma bernescamente arguta allegoria della vita.

> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
>
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
>
> Qual d'esse a stento fuori esce [illegible],
> Perché d'intorno ha ortiche e malvavoni,
> O calcinacci troppo da vicino.
>
> [illegible]
> [illegible]
> Ed alcune s'appoggian su' frasconi.
>
> Io son, Dio mel perdoni,
> Un pedal meschinetto di baccelli,
> Fitto nel secco e pien di vermicelli.

Fatta la tara alla tradizione bernesca che toglieva importanza alle cose più serie, e a quel tanto d'Arcadia che si annidò pur nel granellesco petto di Gasparo, ne risulta sempre in coerenza al suo carattere, un senso di meravigliosa modestia. Torna a proposito completare con le sue stesse parole il ritratto, di cui si è riferito l'abbozzo quanto al fisico, e proseguiamo ora quanto al morale: «Leggere, meditare, scrivere, furono le sue occupazioni; sentiva ch'era infingardaggine, veniva detto amore di gloria, se ne innamorò tanto più sotto a così onorata maschera... Tutte le voglie ebbe in suo cuore; le vinse, si lusingò che fosse virtù; ma esaminandosi, trovò che gli morirono in corpo per la piccola fortuna».

Tale modestia riesce così più simpatica perché, sia pure con una certa affettazioncella stilistica, corrisponde a quel che forma la vera gloria e il vero merito del Gozzi: il sentimento morale coltivato e onorato in un'età di decadenza, sia nell'animo e nel costume dell'autore, sia nel bisogno di pungere ed emendare l'animo e il costume degli altri. Egli appartiene alla tradizione dei moralisti, i più candidi e pertinaci fautori del raddrizzamento delle gambe ai cani.

Più che alla decadenza veneta la sua satira bonaria si rivolge alla decadenza, in genere, dell'uomo sorpreso nei suoi difetti divenuti abitudine attraverso i secoli da quando Luciano scrisse i suoi dialoghi, Aristofane le sue commedie e giù giù sino ai moralisti platonici del nostro cinquecento, al La Bruyère, al Molière, all'Addison. Come redattore della *Gazzetta Veneta* egli aveva avuto l'incarico di mettere in iscrittura le notizie della vita quotidiana di Venezia, di esserne il cronista lepido e mordace per quei fatti (furti ingegnosi, gesta d'ubriachi, baruffe di donnicciuole) che contenessero elementi di pittura e di comicità; ma, a poco per volta, egli dalla fotografia della vita di ogni giorno, goldonianamente pittoresca, si era innalzato alla regione dei simboli, delle allegorie, dei sogni, dei ritratti ideali e universali perdendo il contatto della realtà che sola ha forza sul pubblico, lo commuove, lo converte. In ciò il giornalismo letterario d'oggi è riuscito a qualcosa di meglio: i moralisti epigrammatici, sebbene giungano alle conclusioni di un amaro scetticismo, rappresentano tipi e fatti d'ogni giorno in modo da metterne in rilievo le debolezze, la vacuità, la falsità, senza pretendere un congruo miglioramento dei costumi anzi con l'implicito sottinteso che la loro satira è simile ad uno specchio e lo specchio non porta alcun rimedio ai connotati dell'uomo. Tra il Gozzi e questi suoi dissimili successori c'è la differenza sostanziale del punto di vista: nel primo l'intento di descrivere e di correggere gli smarrimenti del cuore e dello spirito, di condurre l'uomo sul retto binario della ragione e del sentimento, nei secondi il puro e semplice bisogno di fare delle anatomie e delle psicologie, oscurate dall'acre persuasione che l'uomo è incorreggibile e pazzo chi creda il contrario. È, in una parola, il dissidio tra la Bruyère e La Rochefoucauld.

Per meglio intenderci leggiamo questo ritrattino del burbero benefico, che darà anche un'idea dello stile gozziano nei suoi momenti espressivi di efficacia e di sostenutezza: «Cornelio poco saluta: salutato, a stento risponde: non fa interrogazioni che non importino: domandato, con poche sillabe si sbriga. Negl'inchini è sgarbato, o non ne fa; niuno abbraccia; per ischerzo mai non favella; burbero parla: alle cirimonie volge con dispetto le spalle. Udendo parole che non significano, s'addormenta, o sbadiglia. Nell'udire l'angosce d'un amico, s'attrista, imbianca, gli escono le lagrime. Prestagli al bisogno, senza altro dire, opera e borsa. Cornelio è giudicato dall'universale uomo di duro cuore. Il mondo vuol maschere ed estrinseche superstizioni». Coloro che hanno criticato le allegorie del *Mondo Morale*, riconosceranno nel ritratto di Cornelio degli elementi reali considerati in astratto, un quidsimile di allegoria perché se si pensa a Cornelio non si vede la sua immagine in azione di vita, ma la sua attitudine, l'abito del suo spirito. Il Goldoni incarnerà il ritratto in un uomo e ci darà il *Bourru Bienfaisant*.

Non sempre, si capisce, la parte moralista sopraffà la realistica e son parecchie le pagine dell'*Osservatore* in cui si osserva, si dipinge, si creano rilievi con festività veneziana di scrittore sano di fegato e abituato alla vita equilibratrice della campagna, all'umorismo ottimistico che sfiora l'epidermide e non penetra in cavità, all'arguzia attica che vi giunge attesa e non sgradevole con un monito pieno di riserbo e di circospezione. Ma fra i due giornalismi di cui abbiamo stabilito il confronto, c'è il distacco da me notato e quello, per ora, va in prima linea.

Distacco c'è anche nello stile. Il Gozzi era uomo di molte letture trecentistiche e cinquecentistiche e non dimenticava la sua qualità di *Granellesco*, cioè difensore, come da altri fu detto, «di quel toscanesimo cinquecentistico ed erudito, che nel veneto si opponeva al francesismo cattedratico di Padova e sociale di Venezia»; cosicché nella sua prosa l'innata vivacità ha il freno, non di rado molesto, del ricordo letterario, nella necessità accademica (fosse pure dei maledici *Granelleschi*, la era sempre un'accademia), e «la proprietà rara del dire, la parsimonia, l'armonia, l'evidenza» di cui ebbe lode in tempi non lontani non appaiono oggi esenti da sforzo, da affettazione, da inamidatura. Pietro Giordani che pure ammirava il nostro autore, si trovò a decretargli questo equivoco elogio: «Il settecento è senza colore: solo un po' di biacca ha il povero Gozzi». Alla spontaneità dei nostri farebbe certo gran bene un po' di scuola, di pazienza stilistica, di rispetto alla teorica manzoniana (ammessa come teorica da tutti) del *pensarci su*, alle grazie un po' frigide di Gasparo gioverebbe una liberazione dagli addentellati letterari e linguistici del passato.

Con queste ammissioni e riserve celebriamo il ricordo di chi ci fu primo maestro nella nostra primissima umanità, quando il professore di belle lettere dettava la favoletta dell'acqua, del fuoco e dell'onore o le avventure di Mercurio e di Apollo.

> Mercurio e Apollo di lassù banditi
> Erano in terra e non avean denari

malinconico fatto che provocava e provoca anche oggi, nonostante l'accenno autobiografico del poeta, il più gaio sorriso.

Giovanni Rabizzani.

FROTTOLE E FILASTROCCHE

Avrei preferito di scrivere Frottole e Villanelle: due nomi svelti e fugaci come le musiche che essi servono ad indicare.

Musiche schiettamente popolaresche e rimaste tali anche nelle amorose elaborazioni dei contrappuntisti, musiche intonate alla danza; preludi gioviali e un po' alla buona che aprono rumorosamente l'età aristocratica del madrigale.

O, per meglio dire, sono le Frottole, sopra tutte, quelle che risuonano prima della magnifica sinfonia vocale madrigalesca, mentre le Villanelle l'accompagnano durante tutto il cinquecento e più in là; ad un dipresso come l'opera buffa accompagnerà l'opera seria nel settecento, ossia in quanto espressione della franca sensualità, della ingenua crudezza, della grassoccia comicità popolaresca, pronta a condensare in brevi formule incisive o a commentare satiricamente tutto quello che l'arte aristocratica dei maggiori compositori avolge, compiacendosene, in forme ornate e di finissimo cesello.

Ma certamente non ci avanzerà spazio per parlare delle villanelle. Accontentiamoci perciò delle frottole e di qualche filastrocca popolare, ad esse relativa. Ecco qui una frottola musicata da Alessandro Demofonte e pubblicata nel secondo volume di quell'«Arte musicale in Italia» che è l'unica *fons eruditionis* di tanti, di troppi storici improvvisati, ma che è ancora, per tutti gli storici, una delle più importanti antologie di musica italiana antica.

> A che son hormai conducto
> Che passando una riviera
> Me accesi in amor tutto
> D'una pastorella altiera
> Col piè scalzo succinta era
> Ond'io canto ch'el mi tocha
> Dammene un poco di quella mazacrocha (*bis*)

Sempre così queste frottole! Un breve e nudo racconto di come fu che il poeta si innamorò o finì di amare e, a guisa di chiosa, la canzone popolare che in tale decisivo frangente gli occorse, provvidenzialmente, alla memoria. Ma che sarà mai la mazacrocha? Un riboboio senza senso? O una accozzaglia fantastica di sillabe adombranti vagamente un significato lascivo, sebbene chiamate, più che ad altro, a far da clausola musicale ad un ritornello?

Forse quest'ultima ipotesi si avvicina al vero, se paragoniamo quella parola ad altre di canzonette poco pulite, ancor oggi in voga tra gli studenti e i contadini (la cirimbombola oppure, col ba be bi bo bu, col ca ce ci co cu, ed altri ritornelli).

Ma i nomi strani esercitano un fascino particolare sui filologi e questa misteriosa mazacrocha ha avuto l'onore di tentare nientemeno che uno dei principi della filologia italiana, il Renier, e, dopo di lui il Lovarini e, recentemente, il Novati. Al quale ultimo dobbiamo un prezioso «Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI e XVII» pubblicato nella *Miscellanea* edita dal Bocca per festeggiare appunto il professore Renier nel suo giubileo. È di questo importantissimo contributo vogliamo ora occuparci brevemente. Perché esso contiene, soprattutto, la prima illustrazione, sinora tentata, del testo delle Frottole edite dal celebre Petrucci e delle quali esiste una sola raccolta completa, a Monaco di Baviera.

Tanto per finirla con la mazacrocha, diremo che sembra debba essere una vivanda, se dobbiamo dar retta ai primi versi della poesiola; e non un uccello o un bastone, come altri crede. I primi versi della canzone della mazacrocha dicono infatti:

> Dammene un pocho
> di quella mazacrocha
> e non me ne dar troppa
> dammene un pocho
> et dammela ben cotta.

Il verbo dare è qui coniugato (dico così perché la grammatica mi vi costringe, ma *honny soit*....) con alquanta larghezza stilistica, ma prendiamo pure la mazacrocha per una vivanda e passiamo oltre.

O meglio, ritorniamo indietro, a considerare la strofetta della frottola. Ognun vede come essa finisca col primo verso (e però anche con lo spunto melodico) di una canzonetta popolare, innestato quasi come cadenza alla strofe. Tra il penultimo verso e l'ultimo abbiamo dunque uno snodo ritmico o una modulazione di ritmo, se meglio vi piace, perché si passa da una melodia ad un'altra.

Orbene, unite in due serie di tre i primi sei versi. Avrete due terzine irregolari che supporremo cantate su di una stessa strofetta musicale la quale poi consta, a sua volta, di tre frasi, una per ogni verso.

Otterremo così che «d'una pastorella altiera» sarà cantata con le stesse note di «A che son hormai conducto» e così via, parallelamente, gli altri due versi della seconda terzina saranno cantati come il secondo e il terzo della prima. Ora, gli è precisamente questo il modo come il Demofonte ha musicato questa frottola. Ma vi hanno delle frottole più complicate composte, ad esempio, di tre o quattro diverse frasi; delle quali l'ultima serve, al solito, di chiusa delle strofe, mentre le altre vengono ripetute più volte. Si possono avere così questi schemi: I II, I II, II III, II III, I II IV ovvero, per tre frasi soltanto: I II II III, I II II III, I II II III e via dicendo.

L'importante si è che questo modo di combinare delle frasi melodiche lasciandone una, diciamo così, in riserva, come ritornello, è eminentemente popolaresco. Questa frase finale che, per il suo carattere cadenzale, è sempre assai incisiva e si fissa, a preferenza delle altre, nella memoria, viene così desiderata e presentita durante tutta la strofetta; e l'effetto ne è veramente irresistibile. Anche più importante è il fatto che queste Frottole, per quanto scritte a più voci, venivano eseguite cantando la sola parte superiore e lasciando le altre allo strumento accompagnatore che, data la voga dei tempi, era per lo più un liuto o forse anche più tardi una teorba o un chitarrone. Immaginate ora, invece del liuto, una chitarra, invece di un accompagnamento armonico a nota contro nota, dei pizzicati semplici di due note, intramezzati, da qualche strappata di accordi, e avrete ancor oggi la frottola, presso che immutata strofícamente, nelle canzonette romanesche del *sor Capanna*. La frottola vive dunque ancora presso di noi, almeno in ispirito, né si sa quando veramente sia sorta.

Nessuno può dire quanto sia antico questo genere di composizione che fu delizia, non del solo popolo, ma degli stessi musicisti dotti e delle corti principesche, nel cinquecento.

Il Petrucci, come si accennò, ne pubblicò molte in nove libri dal 1504 al 1508, ma non è improbabile che il tipo della composizione risalga a qualche secolo prima, come pensa qualche storico. È troppo italiano il senso del brio melodico e della scioltezza ritmica, che anima questi metri di lirica integrale, perché si possa seriamente credere di incorrere in un anacronismo citando insieme il madrigale *fiorito* di Francesco degli organi, la canzone (ancora misteriosa musicalmente) di Casella e la frottola popolaresca o un suo prossimo quidsimile.

Certo si è che frottolisti come Francesco Ana, il Pesenti Ludovico Fogliani ma, sopra tutti, come i due mantovani Marco Cara e Bartolomeo Tromboncino, possono dirsi i creatori di certi atteggiamenti melodici e ritmici che il nuovo madrigale italiano e la nuova *Chanson* francese del XVI secolo sfruttarono poi largamente.

È sperabile che colui che per primo studiò le frottole, il prof. Rudolph Schwartz (1886) o il nostro Gaetano Cesari, che le ricopiò pazientemente a Monaco di sull'edizione petrucciana, vogliano darci, al più presto, una Antologia di queste deliziose composizioni perché sinora troppo poche sono quelle facilmente accessibili agli studiosi.

E, a pubblicazione avvenuta, noi vedremo certamente confermata l'importanza stilistica e storica di questi componimenti precorritori, melodicamente, della monodia operistica secentesca, mentre culturalmente furono depositari di quello spirito satirico beffardo comico, e insieme elegantemente sentimentale che fiorì poi più tardi, nell'opera buffa napoletana e veneta.

* * *

Intanto un'ottima preparazione allo studio delle musiche pubblicate nei nove libri del Petrucci e delle altre poche disperse qua e là in raccolte varie del cinquecento, ci è data dalla prima parte del *Contributo* del Novati. Il quale, con una esauriente ed elegantissima analisi del testo delle frottole e del loro carattere popolaresco, completa, in modo felicissimo gli studi del D'Ancona, del Renier, del Lovarini, dell'Ambros, del Canti, del Rossi.

Ne esce fuori, ad esempio, questa ricostruzione di cinque strofette di una filastrocca popolare nota sinora, agli storici della musica, soltanto per il suo primo verso e per il motivo relativo, celeberrimo perché preso a soggetto di molte composizioni dell'epoca. Una di Josquin de Près e un'altra di Aloys Compère, furono ristampate rispettivamente dal Kade e dal Riemann.

> Scaramella fa la galla
> Con la scarpa e la stivalla
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> Scaramella va a la guerra
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]

Deliziosa, non è vero? Ma chi era Scaramella? (Scaramella e Mazacrocha: non sembra il titolo di un'opera buffa del buon tempo antico? E non ci sentiamo forse nella stessa atmosfera del teatro delle maschere?) Scaramella in dialetto cremonese vuol dire «persona estremamente magra» avverte il Novati e conclude: «Scaramella, dunque, magro e allampanato, era dai suoi ammiratori presentato in varie eroi-comiche pose; Don Chisciotte anticipato, dal lato fisico per lo meno..

Facciamo un passo più oltre e accenniamo: frottola, commedia dell'arte, opera buffa: cinquecento, seicento, settecento, ecco la comicità italiana nel suo pieno fiore. Che non debba tentare nessuno dei nostri storici?

Peccato, poi, che in Italia ci sia oggi troppo poco spirito nei poeti perché si possa sperare, da qualcuno di loro, non dico un poemetto eroicomico né un libretto d'opera buffa, ma un semplice soggetto da pellicola cinematografica su Scaramella ricostruito fantasiosamente su questi pochi dati, ripesati genialmente dal Novati.

Ma è, pur troppo, assai naturale, non vi sembra, infatti, che frottole e filastrocche siano nomi e, soprattutto, cose passate, definitivamente passate? Anche nel loro significato traslato non hanno quasi più nulla della vivezza di un tempo. Se vogliamo gustarle ancora, dobbiamo coglierle tra il popolo

che, tuttavia, ignora sempre piú il comico e predilige ormai la satira. Andiamo dunque ad ascoltare, in qualche chiassuolo della vecchia Roma, le filastrocche satiriche del *sor Capanna!*

Fausto Torrefranca

MARGINALIA

★ **Teatro dialettale.** — Abbiamo avuto Giovanni Grasso alla Pergola, abbiamo tuttavia Gastone Monaldi al Niccolini. È nota la reazione giustificatissima che si è andata determinando fra il pubblico italiano contro certo teatro dove il protagonista è il coltello, portato in giro in Italia e, ahimè, fuori d'Italia dalla compagnia siciliana che al suo primo apparire sembrò a molti un miracolo nuovo. Bisogna credere che anche il capocomico se ne sia preoccupato, perché nel breve corso di recite date qui a Firenze ci ha fatto sentire il dramma di un giovane, aggiungo subito di un giovane assai promettente, che si è tenuto studiosamente lontano dalla violenza bruta, dalla quale sin qui i comici siciliani parvero obbligati a trarre i loro maggiori e più irresistibili effetti. *La vela grande*, di Amleto Palermi, è un drammetto congegnato con garbo e con misura, un drammetto essenzialmente psicologico di una psicologia, finalmente, non criminale. È tutto fatto per mettere in luce lo stato d'animo angoscioso di Mastr' Arcancilu, padrone di barche da pesca e ormai non più giovane, il quale si sente agitato da una ambigua passione per la figliastra. La condizione scabrosa e penosa di Arcancilu è lumeggiata con molta delicatezza, così come con segni di verità fuori di ogni nota di basso sentimentalismo, è lumeggiata la lotta che egli sostiene contro se stesso, contro la vecchia amante che l'aizza, contro il tenero affetto filiale della pura Ciuridda. La soluzione è necessariamente tragica, perché Arcancilu non può trovare una liberazione che nel suicidio. Il torto dell'autore è di avere accumulato nel terz'atto anche più catastrofi del necessario. Non vi manca infatti il mezzo romantico della tempesta, col relativo naufragio della bella barca (la « Vela grande ») che è proprietà di Ciuridda e insieme una delle tante prove dell'affetto che Arcancilu nutre per la figliastra; e vi abbiamo una morte supplementare, quella del vecchio saggio che già tentò di guarire con nobili e virili consigli la passione morbosa dello sciagurato. In compenso, negli altri atti molta freschezza di osservazione e varietà di atteggiamenti tipici. L'esperimento del nuovo genere mi è parso riuscito più felicemente per l'autore che per l'interprete. Anche il Grasso come altri valorosi attori dialettali trascende volentieri all'intonazione patetica che ci riporta, pari pari, alla vecchia declamazione.

Una novità l'abbiamo sentita anche al Niccolini ed è opera dello stesso capocomico Gastone Monaldi. *Nino er Boja* non si può dire davvero che tenti di rinnovare un genere e ci trasporti fuori del mezzo teppistico che pare l'ambiente obbligato del teatro romanesco. Ma la scena può essere trascinata nei bassifondi con intendimenti gorkiani per ricavarne magari una lezione di vita, oppure più semplicemente per riprodurne con fedeltà fotografica gli atteggiamenti tipici. Il Monaldi è terocemente fotografico, meno che quando indulge a qualche spunto romantico di gusto discutibile. Il primo atto si chiude con uno sfregio, il terzo con una coltellata mortale. I personaggi rappresentano il fiore della malavita romana. Nonostante la bravura di parecchi degli attori, ci si domanda se per lo meno la loro virtuosità verbale non sia gettata al vento. C'è proprio bisogno di un teatro apposta per questo genere di spettacoli? Non basterebbe il cinematografo? G.

★ **I pittori futuristi a Firenze.** — Non pretendo di parlare della esposizione di pittura futurista che da una settimana attira un buon pubblico nelle quattro stanzette di via Cavour. Prima di tutto io sono appena un iniziato del primo grado, e per ora temo di non avanzare nella iniziazione; poi, non è ancora uscito il libro del Boccioni sulla pittura futurista, libro che farà seguito a quello nel quale così chiaramente Ardengo Soffici ha posto i problemi cubistici e ultra-cubistici; infine di questa pittura per ora è preferibile discutere dinanzi ad ogni tela con l'autore stesso o con un collega dell'autore, come ad esempio ho potuto fare io, per la grande cortesia e la mirabile pazienza del pittore Carrà. Qualche affermazione, però, è lecito fare. Questa pittura non è un trucco come troppo comodamente, per la consueta pigrizia, si sbrigano a dire i più, magari senza aver visto niente, poiché per un trucco non è possibile si faccia spreco d'ingegno e di energia. Il futurismo pittorico non è un'accademia, o meglio una specie di convenzionalismo che abbia una sua chiave esplicativa — come ho creduto finora — poiché ciascuno ha un suo modo, ciascuno una sua maniera, e direi quasi un suo stile, riconoscibili a chi osservi attentamente. Questa pittura infine si evolve, ed è possibile — sempre all'osservatore che non sghignazza e ride senza guardare — riconoscere un quadro fatto prima, da un quadro fatto più tardi. Al pittore Carrà ho domandato a un certo momento: « Ma di che cosa vi spoglierete? Dove mai arriverete? » Ed egli mi ha mostrato il farraginoso trittico del Boccioni *Quelli che vanno - Gli addii - Quelli che restano* per indicarmi che quella forma — se possiamo dire così — è già superata. Poi si è stretto nelle spalle, per rispondere alla seconda domanda, per soggiungendo: « Verso una più larga sintesi, una comprensione maggiore ». In verità la seconda domanda era un po' oziosa. In arte, sapere dove si vuole arrivare, vuol dire arrivarci.

E allora aspettiamo. E aspettando, mi consentano gli espositori che io parli di alcune loro qualità coi criteri di un passatista, anche se dovrò rimanere nel novero dei *critici inutili, dannosi*... e peggio. Debbo confessare prima di tutto che nelle ore che ho passato in quelle salette, non mi sono annoiato, come spesso mi accade nelle solite esposizioni annuali; e che ho provato delle sensazioni ottiche piacevoli dinanzi ad alcuni tra quegli arabeschi — li chiamano essi stessi così — anche senza sapere che cosa significassero. Due studi del Soffici, ad esempio, condotti su toni bassi, come in sordina, hanno non so quale carattere decorativo di linee, di masse e di colore, che riposa l'occhio e dà un sensazione gustosa. Inoltre, nelle cose di lui specialmente, quando si viene a ricomporre un frammento di vero, la materia appare ottima. Certe sugosità — dirò così — della porcellana, certe carnosità delle frutte, sono rese sapientemente. Il Carrà invece s'inebria dei suoi colori vivacissimi, urlanti; e in alcune gradazioni delicatissime, dimostra una sensibilità squisita. In certi verdi, rossi, arancione, viola, violette, sfumanti per toni precisi, egli riesce veramente a dare una sensazione musicale, come di una nota un po' sostenuta che poi sia lasciata morire; mentre in *Forme e odori* in uno deuma si ha veramente una sensazione di qualcosa che sia già fuori dei limiti consueti della pittura. Infine — passandomi del resto — nelle danzatrici del Severini, v'è una leggerezza, uno svolazzare, un fruscío di sete e di veli, che persuadono anche i più ostinati avversari di questa pittura. Dunque vogliamo aspettare? Aspettiamo. Io almeno, da quando ho letto le stupide parole di Ruskin sui quadri di Whistler, mi sono deciso per una benevola aspettativa verso ogni nuova forma d'arte, qualunque essa sia. N. T.

★ **Per il centenario di Gaspare Gozzi.** — Il 4 dicembre u. s. ricorreva il secondo centenario dalla nascita di Gaspare Gozzi e Venezia non trascurò di celebrarlo convenientemente. Al suo nome fu intitolata la Calle a S. Tomà dove abitò fanciullo, non sapendosi ove sia nato e la *Gazzetta di Venezia*, discendente in linea retta da quella *Gazzetta Veneta* che dal Gozzi appunto fu creata nel 1760, pubblicò un numero speciale illustrato, contenente scritti occasionali e qualche documento inedito. Una commemorazione fu poi tenuta la sera all'Ateneo Veneto con un discorso del Co. Pellegrini, il quale molto efficacemente sintetizzò l'opera del Gozzi come letterato, come educatore e come giornalista. La solennità ebbe doppia importanza perché l'Ateneo Veneto, ripristinata con vero decoro la sua sede, l'aperse al pubblico per la prima volta in questa occasione. I lavori furono così importanti e felici che vale la pena di accennarvi, sia pur brevemente. L'Ateneo Veneto, fondato come è noto nel 1812 da Napoleone, occupa l'antica scuola dei Confratelli di San Girolamo (quelli che accompagnavano i condannati al patibolo). Dovuto non già al Vittoria, come per lungo tempo si credette, ma a Francesco Contino, questo bell'edificio, che si risente però dello stile della decadenza, era un tempo ornato di preziose opere d'arte. Alcune, come un altare in paragone e una statua di San Girolamo del Vittoria, furono portate altrove, all'epoca della soppressione; altre scomparvero; quelle rimaste e per l'ingiuria del tempo e per l'incuria degli uomini, erano ridotte in condizioni pietose. Ora invece è possibile di ammirare convenientemente il soffitto della grande sala a pianterreno, ornato da tre felici quadri di Palma Giovane, e nella stessa sala tre busti del Vittoria, tra i quali è rimarchevole quello in bronzo che raffigura Tommaso Filologo da Ravenna. Al piano superiore, nella saletta della Presidenza, ove il soffitto è un luminoso e movimentato *Giudizio finale* dello Zanchi, furono collocati un quadro dello stesso Zanchi con *N. S. che scaccia i mercatanti dal tempio* e un altro di Francesco Fontebasso *La Maddalena ai piedi del Redentore alla mensa del Fariseo*, di intonazione piacevolmente tiepolesca. Fu infine ottimo consiglio poiché non vi era possibilità di degnamente collocarlo (prova ne sia che per lunghi anni rimase arrotolato in soffitta!) di depositare alle RR. Gallerie il magnifico quadro del Tintoretto che già ornava la sala delle adunanze dei Confratelli, *Maria sostenuta da vari angeli che apparisce a San Girolamo*. Non meno importanti furono i provvedimenti d'ordine materiale, importantissimo tra gli altri quello di trasportare la sala delle conferenze al pianterreno, provvedimento imposto, più che consigliato, da ragioni di sicurezza. Il merito di questi restauri, compiuti assai sollecitamente, è tutto dell'attuale presidenza dell'Ateneo, ma specialmente dei professori Pavanello (il quale sta preparando una importantissima e dettagliata e documentata storia della Confraternita) e Vitelli, nonché dei soprintendenti per i monumenti e gli oggetti di Antichità e Belle Arti, professori Ongaro e Fogolari.

★ **Wilson e l'impero delle lettere.** — Il nuovo presidente degli Stati Uniti annette una grande importanza alla letteratura anche per quello che concerne gli affari di Stato e la politica in generale. In un discorso sull'« impero delle lettere » — tradotto dalla *Revue Bleue* — egli ha espresso molto chiaramente il suo parere in proposito. Governare — egli ha detto — è dirigere l'opinione. I disegni di una nazione sul terreno dell'azione politica e il letterato ha anch'egli comunanze colla pubblica opinione e per conseguenza ha dei disegni particolari. Noi siamo propensi a negargli ogni parentela con l'uomo di Stato perché egli sembra lontano dal campo dell'azione concreta e concertata. Noi abbiamo stabilito nei nostri spiriti una specie di antitesi fra ciò che è letterario e ciò che è pratico e siamo giunti a pensare che nella letteratura non vi sia né vi possa essere alcuna direzione per l'uomo d'affari. Gli uomini invece sono sempre stati segretamente formati e dominati dalle loro letture e coloro ai quali essi debbono i loro libri sono più veramente i loro padroni di quel che lo siano i loro uomini di Stato. Certo, il Wilson lo ammette, la nostra epoca non è letteraria e il letterato si sente costretto dalle provocazioni del mondo moderno a giustificare la sua ragione d'essere. Sta a lui il provare che, ben lungi dall'essere un ozioso in cerca unicamente di esercitare gradevolmente le sue facoltà, egli lavora seriamente e utilmente a far progredire gli affari di questo mondo. Noi viviamo in un'atmosfera di attività pratica nella quale gli uomini sono portati a non riconoscere come ottenuti altro che quei risultati che hanno avuto un successo pratico. In una simile atmosfera le lettere sembrano aver poca importanza ed essere un puro passatempo a qualunque genere appartengano. Ma l'educatore moderno deve ammettere e proclamare che la gioventù deve studiare la letteratura appunto perché si trova nella necessità di imparare la scienza degli affari. Non è solo con un contatto immediato che gli uomini conquistano questa scienza degli affari. Ciò che essi sanno degli affari è specialmente quello che ne sentono dire, la maggior parte delle loro conoscenze provengono dalle conversazioni del mondo, dalla tradizione degli antenati, dall'esperienza dei compagni e da ciò che leggono. La scienza degli affari si impara dalla vita e la letteratura è appunto lo specchio della vita. L'oggetto di ogni studio è di collezionare, di astrarre, di trattare in modo analitico o sintetico i pensieri, i fatti, e gli avvenimenti. Il poema puramente fantastico non si fissa nello spirito e non lo governa. Il poema invece che esprime veramente una esperienza umana attuale con un tono di autenticità è per chi lo legge come un'esperienza personale e fa così dello spirito del lettore uno strumento delicato per interpretare la sua propria vita. Non bisogna opporre assolutamente la scienza alla letteratura. Certo la letteratura è il quadro degli affari fuori dello stretto sentiero di ciò che è puramente tecnico o manuale, e questo è vero della letteratura scientifica come della letteratura d'immaginazione. Dei maestri di scienza come Huxley hanno il dono di interpretazione e di illuminazione non meno dei maestri della fantasia come i Browning. È anche la funzione delle lettere di mostrare le relazioni del pensiero e dei principî scientifici, col pensiero umano nel suo insieme e la testimonianza dell'esperienza ha per compito di insegnare le relazioni dell'uomo con la natura e quelle degli uomini tra loro. Ecco perché i libri sono stati, secondo il Wilson, in ogni tempo gli strumenti più possenti e più diretti dell'educazione, ed ecco perché l'impero delle lettere può sussidiare l'impero degli affari e della politica.

★ **Bülow e la rivoluzione francese.** — Il recentissimo volume di Ricordi politici del principe di Bülow, del quale tanto si parla in questi giorni, ci fa ricordare alcuni giudizi sulla Rivoluzione francese e sulla Francia che l'insigne diplomatico esprimeva in un colloquio che egli ebbe con Edoardo Lockroy, il letterato e ministro francese testé defunto. Venendo a parlare del Taine e delle sue *Origines de la France contemporaine* il principe di Bülow affermò che, secondo lui, il Taine non aveva compreso la Rivoluzione francese. Egli vi vede delle cause infami — diceva — egli sembra crederla provocata da un pugno di energumeni e di delinquenti. Questo è misconoscere gli uomini, è travestire la storia. Senza dubbio non si può approvare tutto ciò che è accaduto nel 1793, ma bisogna riconoscere che al Comitato di salute pubblica alla Convenzione, vi erano degli uomini che non soltanto erano di una probità inattaccabile, ma che erano anche organizzatori ed uomini di Stato di primo ordine. Il Taine questo non lo vede o non vuol vederlo e la sua opera ne risulta considerevolmente indebolita. Noi non possiamo più aver fiducia nel suo giudizio ed io gli farò ancora un rimprovero: egli non tiene conto della situazione economica e delle cause economiche ed amministrative. I socialisti vanno troppo lontano quando dicono che le rivoluzioni non hanno che cause unicamente economiche: perché l'ideale vi ha sempre una parte. Ma trascurare le cause economiche quando si tratta di una crisi che solleverà tutto un popolo è misconoscere la parte sempre grande che gli interessi materiali hanno negli avvenimenti ». Continuando a parlare della Rivoluzione il Bülow disse ancora: « La Rivoluzione francese non è un fatto locale, è, o piuttosto fu un avvenimento europeo. Essa ha trasformato il vecchio continente, ha rinnovato la vecchia società. Noi tutti viviamo di lei, tutte le nazioni civili vivono di lei. La Francia è stata la vittima dei benefici che essa ha sparsi sul mondo ». Venendo a parlare dei rapporti tra la Francia e la Germania il Bülow fece altre considerazioni interessanti poiché venivano dalle sue labbra. « La Francia e la Germania, egli disse, sono i due grandi popoli del continente. La Germania ha subíto l'influenza inglese, l'influenza italiana, nella sua letteratura, nelle sue arti, nel suo movimento scientifico. Ma nessuna nazione ha avuto più influenza su essa di quanto ne abbia avuta la Francia. Al secolo XVIII la Germania è stata conquistata dal Voltaire, dal Rousseau, e dagli Enciclopedisti, poi più tardi e anche nel nostro tempo sono gli autori francesi, sono anzi le idee francesi quelle che impressionano di più il genio tedesco. È una gran disgrazia che dei malintesi abbiano separato i due popoli. Essi erano fatti per intendersi e per marciare alla testa della civiltà. Il mondo dovrebbe loro oggi la pace, il progresso ininterrotto, e infine la quiete ». Al pranzo in cui queste parole si scambiavano tra il Bülow e il Lockroy assisteva anche un senatore italiano e i tre uomini politici parlarono molto in italiano tanto più che era con loro anche la moglie di Bülow che è una Minghetti. Anche la figlia del principe parla italiano e si interessa molto di arte. Essa riferì al Lockroy una frase dettale un giorno da Wagner: « Vi confesso che amo le opere di Rossini, ma non ditelo ai wagneriani perché essi non me lo perdonerebbero mai ».

★ **I progressi scolastici del Belgio.** — È stato or ora approvato dalla Camera dei deputati belgi un nuovo disegno di legge che riguarda riforme importantissime da instaurarsi nelle scuole elementari. Il nuovo disegno di legge — a quanto riferisce la *Rassegna Nazionale* — oltre ad imporre i sussidi per tutte le scuole ha per iscopo di attuare cinque grandi riforme: l'obbligo scolastico; la gratuità dell'insegnamento primario; l'introduzione del quarto grado; l'aumento dello stipendio al personale docente; la generale ed obbligatoria ispezione medica degli scolari. Quanto alla sua tendenza fondamentale il nuovo progetto è dominato dall'idea di conciliare l'obbligo scolastico con la libertà effettiva della scelta della scuola. L'obbligo di frequentare la scuola esiste di fatto. Sono soltanto poco più di diecimila scolari che non frequentano la scuola sopra un totale di circa 800,000 ragazzi che dovrebbero frequentarla. La cifra è insignificante se vi si considerano i ragazzi anormali quelli istruiti a domicilio, quelli che vanno a scuole private ecc. Nel nuovo progetto l'obbligo di frequentare la scuola diviene legale e assicura un grado di regolarità necessaria che riuscirà efficace contro i ragazzi che si assentano senza motivi plausibili. L'istruzione obbligatoria, inoltre, porta con sé il prolungamento della « scolarità », o corso di studi da seguirsi nelle scuole e da contarsi per anni in ragione dell'età dei ragazzi e dei programmi. L'obbligo dura fino all'età di 14 anni. Ma se il ragazzo ottiene a 13 il diploma dell'insegnamento primario completo sarà dispensato dalla « scolarità » che gli resta ancora da fare. L'obbligo porta delle sanzioni penali per i padri di famiglia in caso di infrazione. La gratuità dell'insegnamento primario è già generale nel Belgio. Adesso è consacrata legalmente. Le famiglie non hanno nulla da pagare, e libri abiti e merenda sono d'ordinario dati ai ragazzi. L'introduzione del quarto grado nell'insegnamento primario consiste nella preparazione all'infinita varietà e molteplicità di professioni, il cui tirocinio gli uomini scelgono nelle diverse comunità scolastiche. Il quarto grado pertanto nel mantenere il suo carattere educativo, generalizza lo studio delle professioni delle arti e dei mestieri. Per le ragazze il quarto grado è essenzialmente *ménager* con adattamento alla futura posizione della loro vita, sia di famiglia, sia professionale o sociale. Lo stipendio dei maestri migliora notabilmente per via di aumenti periodici. Vi sono dieci aumenti per le istitutrici e quindici per gli istitutori e si effettueranno ogni due anni. Una indennità speciale sarà accordata ai maestri ammogliati. L'ispezione medica consiste nella sorveglianza igienica delle scuole, non solo circa i locali ma anche circa le precauzioni che prevengano la diffusione di malattie contagiose tra gli alunni. Tende pertanto a scovare ogni infermità latente e dà opportunamente ai ragazzi ammalati i soccorsi necessari. Questo progetto di legge si applica ad ogni sorta di scuole sia ufficiali, sia private. Le scuole ufficiali sono quelle mantenute dai municipi. Le scuole private, poi, sono quelle mantenute dai cattolici o dai liberali e sono dette « adottabili » nel senso che possono essere eventualmente adottate come proprie dai municipi. Col nuovo progetto le scuole « adottabili » sono poste sopra eguale piede di legalità dalle altre e i sussidi che lo Stato loro accorda funzioneranno con obbligo ufficiale.

★ **Ingres e Liszt.** — Da molto tempo si parla del famoso violino del pittore Ingres e non soltanto se ne parla, ma questo violino è stato anche suonato. Infatti alle recenti cerimonie di Montauban uno dei migliori virtuosi francesi ha eseguito sul celebre strumento una suonata di Mozart. Due altre città avendo allora fatto conoscere che anche esse conservavano un violino che aveva appartenuto all'autore dell'*Odalisca* e ciascuna di esse avendo reclamato per la propria reliquia il privilegio dell'autenticità, ne è seguita una piccola polemica presto calmata da questa semplice riflessione che l'Ingres poteva benissimo aver posseduto tre violini. Ma fra tanto rumore non si è pensato a riabilitare la reputazione musicale del grande pittore. Resta universalmente ammesso che Ingres era un pessimo violinista e l'espressione proverbiale del « violon d'Ingres » continua a designare la stravaganza di persone che traggono una certa vanità da qualche accessorio e mediocre talento d'amatore e danno più importanza a ciò che essi fanno male che a ciò che essi fanno bene. Bisogna abbandonare questa opinione sfavorevole poiché una testimonianza decisiva, ricordata da Pierre Lalo nel *Temps*, ne mostra la falsità. Questa testimonianza è quella di Liszt. Trovandosi a Roma nel 1830, egli fu ricevuto familiarmente alla Villa Medici che a quell'epoca aveva Ingres per direttore e passò molte serate a interpretare con lui le opere dei maestri classici. In una lettera al suo amico Berlioz egli racconta così una di queste serate memorabili. « Questo grande artista è musico eccellente come è pittore incomparabile. Mozart, Haydn e Beethoven gli parlano la stessa lingua di Fidia e di Raffaello. Egli s'impadronisce del bello dovunque lo trova. Un giorno che non dimenticherò mai noi visitammo insieme le sale del Vaticano. Egli parlava camminando e la sua parola di fiamma dava una nuova vita a tutti quei capolavori. La sera quando rientrammo dopo esserci seduti sotto le querci verdi della Villa Medici, dopo aver parlato a cuore a cuore di tutte quelle grandi meraviglie, io lo trascinai a mia volta verso il pianoforte aperto e facendogli una dolce violenza gli dissi: "Andiamo, maestro, non dimentichiamo la nostra cara musica; il violino vi aspetta; la suonata in *la* minore s'annoia sul leggio; cominciamo...". Se tu l'avessi inteso allora: con quale religiosa fedeltà egli rendeva la musica di Beethoven, con quale fermezza piena di calore egli maneggiava l'archetto! Quale purità di stile, quanta verità nel sentimento! Malgrado il rispetto che m'ispira io non potei esimermi dal gettarmi al suo collo e fui felice sentendo che egli mi stringeva contro il petto con una tenerezza paterna..., ». Questi non sono certo elogi insignificanti specialmente se si pensa che chi li fa è Liszt. Elogi di un tal uomo distruggono di colpo tutte le maldicenze degli altri contemporanei per la maggior parte ignoranti della musica ed ai quali il cattivo gusto del tempo impediva senza dubbio di render giustizia a quella fedeltà, a quella verità, a quella purità di stile che Liszt ammirava tanto nella interpretazione di Ingres.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ Ancora le antologie del Pascoli in una controversia giudiziaria.

Roma, 1 dicembre 1913.

Signor Direttore,

Dissi già nella *Tribuna* e nel *Giornale d'Italia* che trovandosi la causa Pascoli e mia davanti al magistrato, mi pareva doveroso per tutti d'aspettare e parlarne dopo la sentenza. Questa dichiarazione mi costava il grave sacrifizio di non poter subito smentire, con prove di fatto ineccepibili, due delle molte cose non vere divulgate contro di me, e che più mi offendevano, cioè ch'io avessi quasi aspettato che il Pascoli morisse per movergli quell'accusa, e che avessi messo indebitamente nelle mie *Letture* venti suoi versi. Tuttavia tacqui, con grave sacrifizio, ma tacqui.

Ora però, all'articolo del *Marzocco*, che riproduce sommariamente la citazione e spesso con le medesime parole, risponderò poche cose, il meno possibile.

All'affermazione tante volte e in tanti modi ripetuta nell'articolo, circa l'assoluta impossibilità che il Pascoli abbia copiato dalle mie *Prose e Poesie*, rispondo che egli copiò dal mio libro tutti i passi accennati nella seconda e terza edizione della mia nota, vale a dire più di quarantatré. E le prove di questo doloroso fatto son tante, che a specificarle tutte non basterebbe un mezzo *Marzocco*.

La mia nota non fu punto *rimaneggiata*, ma accresciuta due volte in meno d'un anno, dal terzo al sesto migliaio del libro, dal settimo ai successivi, via via che venivo scoprendo altri fatti. E dovetti scriverla anche perché que' passi, quasi tutti non entrati mai in altre antologie, non si trovano originariamente in quella forma se non nel mio libro; sicché se il copiatore non fosse il Pascoli, dovrei essere necessariamente io. E c'era già chi credeva che così fosse, tanto più che il *Fior da Fiore* non porta nessuna data nella prefazione, e ogni sua ristampa ha una data diversa, e un'avvertenza poi premessa al *Sul Limitare* porta in tutt'e quattro le edizioni la data erronea di *1889* in luogo di *1899*, che può farlo apparir pubblicato tre anni prima delle mie *Prose e Poesie*.

La prova più convincente della necessità di difendermi da questa più che possibile accusa, è lo stesso articolo del *Marzocco*, che mette quasi tra gli assurdi un Pascoli che copi.

Ma l'articolo ha pure il grave torto di paragonare le due intere raccolte del Pascoli alla raccolta mia, mentre io sarei il primo a protestare che il mio libro non somiglia a quelli del Pascoli, se non dove sono anzi identici. E qui sta la contraffazione, *parziale*, s'intende; e per una contraffazione simile delle stesse *Prose e Poesie* ottenni sentenza di condanna dal Tribunale e dalla Corte d'Appello di Napoli, contro il prof. Vago, che non essendo Giovanni Pascoli, era anche tanto meno responsabile. Nulla dunque di temerario in quella mia affermazione che se mi fossi accorto prima della cosa, avrei tradotto davanti ai giudici il contraffattore. Questa parola di contraffattore dispiace. Ma è la parola della legge, che chiama perfino *reato di contraffazione* il riprodurre un titolo specifico (art. 40). E il Pascoli s'appropriò di mio non solo qualche titolo specifico, ma ne alterò e guastò non pochi; di maniera che se anche la legge stessa non m'avesse fornito il vocabolo che tanto dispiace, me lo avrebbe fornito per questo solo guasto dei titoli il vocabolario italiano di tutti i tempi.

L'articolo ha poi l'altro torto di dare un'idea molto inesatta di circostanze capitali. Cito un solo esempio, le sette ottave del Cocchi. Io le scelsi qua e là tra novanta; il Pascoli le prese tali e quali. Dell'esser prese qua e là, l'articolo non fa cenno. La citazione, almeno, s'arrischia a dire che è stato un caso; ma ohimè, verrà davanti al magistrato il testo del Cocchi, che non ha nella quinta di quelle ottave una parentesi, e non ha altre cosucce ortografiche messe da me nella ristampa, e copiate dal Pascoli.

Il dire, come fa l'articolo, che il Pascoli non ha mai riprodotto, ad eccezione di *poche righe del Bonghi, se non cose di cui era venuto a conoscenza per tramiti diversi da quelle del Morandi*, è un'affermazione che farebbe ridere, se la cosa non fosse troppo seria. Centinaia di correzioni o modificazioni di pensiero, di lingua, d'ortografia fatte in que' passi dagli autori o da me, e perfino qualche errore di stampa, provano che il *tramite* fu proprio il mio libro. Le poche righe del Bonghi, poi, sono quattro pensieri bellissimi, che nel mio libro hanno un tanto d'*inediti* a piè di pagina, ripetuto nell'*Indice degli Autori*, la qual parola ripetuta sarebbe di certo bastata ad ammonire il Pascoli dell'obbligo di citarmi, se la logica non gli avesse detto che non poteva citarmi in un luogo e non citarmi in tanti altri. — Que' pensieri però arrivano appena a venti righe: una miseria, insomma. — Ma chi non sa che i passi brevi nelle antologie per giovinetti riescono spesso più importanti dei lunghi? E, del resto, la contraffazione consiste nel complesso di tutti i passi portati via alla mia raccolta, non in questo o quel passo soltanto. E se ognuno potesse attingere liberamente da un'antologia per un'altra antologia passi che, già s'intende, non siano tradizionali come il *Cinque Maggio* o il *Conte Ugolino*, il diritto di proprietà sulle antologie sarebbe distrutto.

Restano poi tutte le novità (mi rincresce di doverne parlare con tanto poca modestia, ma la colpa non è mia), che io introdussi nelle scuole con quella mia raccolta, novità d'una parte delle quali ragiono nella *Prefazione*, e che la fecero parere a critici competenti e non anonimi (per esempio, il Bonghi e il Nencioni) un lavoro come non se n'era mai fatti. Queste novità si riferiscono naturalmente alla materia stessa e anche agli autori, o ignoti o dimenticati o non curati (per esempio, Cocchi, Rajberti, Gabelli), e son esse che raccomandano il libro alla maggior tutela della legge, come dissero i periti e i magistrati di Napoli, i quali trovarono che portando via un certo numero di passi, s'erano portati via anche i criteri originali della scelta. E di nove autori il Pascoli non dà altri passi che quelli dati da me!

Rispetto al canto popolare hanno tradotto dal Tasso, il Pascoli lo ripubblicò non già come si trova nell'edizione Hoepli del 1888, ma con tutte le correzioni di pensiero, di lingua e d'ortografia fatte espressamente dal Tasso per le mie *Prose e Poesie*, uscite nel giugno del 1892; e non significa nulla che il canto venisse riprodotto senza permesso in altre an-

tologie posteriori, come quella messa fuori dallo Zanichelli nel 1896: nelle quali, del resto, nessuno ha mai detto che si trovino più di quaranta altri passi, tolti alla mia.

Per concedermi il permesso della pubblicazione, il Tesa mi scriveva questa letterina, che è un piccolo capolavoro:

« *Caro Professore*,

He l'oro in mano e mi diventa spuma.
He l'oro in mano e mi diventa piombo,

come dicono sempre o sentono i traduttori. *Codesta cosellina*, già vecchia di trent'anni, fu ritoccata per il signor Hoepli, e la ritocco adesso per Lei. Speriamo che non si guasti anche peggio ».

Policarpo Petrocchi voleva nel 1895 riprodurla in una sua antologia, e si rivolse a Pio Rajna, perché gliene ottenesse il permesso dal Tesa. Il Tesa rispose che il permesso doveva richiedersi a me, a cui l'aveva data. Il Rajna dunque me ne scrisse; ma io fui dolente di dire di no a un tanto buono e insigne amico, e così il Petrocchi rinunziò al suo proposito. Il fatto del Petrocchi, già s'intende, è attestato dal Rajna.

Non so se il Tesa conoscesse l'articolo 7 della nostra legge sui diritti d'autore, che fa obbligo a chi abbia dato un proprio scritto per una raccolta, di citare la fonte se vuole ripubblicarlo. Certo è però ch'egli dovette sentire la sconvenienza di dare il permesso d'inserire lo squisito lavoro, appunto in un'altra antologia. Il Pascoli passò sopra, senza complimenti, al mio diritto e a quello del Tesa, ancora vivente.

A me premeva quel canto, non solo per la potente sua drammaticità, ma anche perché con pochi altri versi d'Enrico Heine, mi par certo che fosse il primo esempio di poesia straniera data in mezzo a poesie italiane, in un'antologia scolastica. Come si faccia dunque a sostenere che sia *tutta del Pascoli l'idea di non limitare la scelta alla letteratura italiana*, si può intendere nella citazione, ma s'intende meno nell'articolo. Qualora poi con codeste parole si volesse, com'è probabile, alludere anche ai passi tradotti di Omero e di Virgilio dati dal Pascoli, io sarei costretto a rispondere che l'originalità di quest'idea, se originalità c'è non può essere accampata contro di me, perché la lettura nella scuola di detti poeti tradotti, fu prescritta dal Ministero dell'Istruzione fin dal 1885, per consiglio di Francesco Torraca e mio, come può vedersi a pag. 17 delle ultime tre edizioni del mio volumetto sull'educazione di Vittorio Emanuele III.

Nulla del pari significa per i *Pensieri* del Gabelli, che fossero stati pubblicati più anni prima, giacché l'autore dette a me il permesso di ripubblicarne quanti volessi, ritoccandoli dove fosse stato necessario. E il Pascoli li prese da me coi ritocchi ch'io vi avevo fatti e che son pochi, ma bastano e avanzano a rivelare la fonte.

Per la correzione al verso dei *Sepolcri*, basta leggere la seconda parte del mio articolo nel *Giornale d'Italia* del 20 luglio 1909 o nella *Biblioteca degli studiosi* di Napoli del successivo 1° agosto, per convincersi che il Pascoli, accogliendola, aveva l'obbligo di citarmi, come ha fatto recentemente Raffaello Barbiera nella sua eccellente raccolta di *Poeti italiani del secolo XIX* (Treves, 1913).

Tutto questo che ho detto può parer molto, ma è *un picciol cenno* rispetto a quello che potrei dire.

Più d'uno m'ha domandato se il Pascoli potesse aver con me della ruggine, che gli facesse velo all'intelletto. L'ho negato risolutamente, non tanto perché ci conoscevamo appena, quanto perché nel *Fior da Fiore* stampò un brano d'una mia prosa.

Anche questo brano però è una conferma eloquente di quanto son venuto fin qui dimostrando. Infatti, senza chiedermi nessun permesso, il Pascoli lo tolse, scorciandolo, dall'antologia di Ferdinando Martini: *Prose italiane moderne* (Ed. Sansoni, 1894, pag. 463-64), sostituendoci un titolo ambiguo, abboccandone nella prima edizione anche un errore di stampa (*causale* per *casuale*), mettendone parecchi altri di suo in tutte e sei le edizioni, e dimenticando la prima volta di cambiare l'accento acuto in grave sopra un *attaiché* e un *perché* dell'ortografia dell'editore Sansoni e del *Marzocco*, mentre lo cambia sopra due altre parole simili.

La prego di pubblicar subito questa lettera, e di gradire i miei saluti.

LUIGI MORANDI.

Non vi sarà, speriamo, alcuno dei nostri lettori il quale pensi che la cara amicizia di cui ci onorò Giovanni Pascoli e la riverenza affettuosa che nutrimmo per lui in vita e che tuttavia tributiamo alla sua memoria, faccia velo al nostro giudizio, se, dopo di avere accolto la difesa del senatore Morandi, svolta con tanta ampiezza nella lettera che qui pubblichiamo, ci affretteremo a soggiungere che tal difesa non ci ha affatto persuaso e che in coscienza crediamo di non poter per nulla modificare la conclusione della nota marginale comparsa nell'ultimo numero del periodico.

Non seguiremo il Morandi nella minuziosa discussione dei suoi titoli di proprietà, così sui brani degli autori introdotti nell'antologia « Letture educative » come sulla lezione di questi brani, sebbene a tal proposito ricorra spontanea l'osservazione che la proprietà letteraria di una correzione di testo, se pure esiste, dev'essere una proprietà davvero « sui generis ». Accogliendo nel suo singolare rigore la teoria del Morandi, la pubblicazione divulgativa o scolastica di un testo molto soggetto a questo lavoro di correzione, diventerebbe impossibile, costellata come sarebbe di continui rimandi alle note dove dovrebbe essere via via indicato l'autore della lezione adottata. E poi il buon senso, che vale almeno quanto le leggi, ha risoluto da un pezzo la questione. Una rigorosa proprietà letteraria dei testi critici nessuno ormai si sogna di esercitarla. Vuole il Morandi un esempio decisivo? Pensi al testo della « Vita Nuova » curato da Michele Barbi per la Società Dantesca e riprodotto ormai in tante edizioni italiane e straniere. E il testo della « Vita Nuova » come studio e fatica varrà, crediamo, il passo dei Sepolcri, *rettificato — se pure è rettificato — mediante un* c *sostituito al* t*! Ma abbiamo detto che non intendiamo seguire il Morandi nella discussione dei suoi titoli di proprietà letteraria. E non soltanto per ragioni di brevità. Stabilito come tiene a stabilirlo lo stesso Morandi che il suo libro « non somiglia » a quello del Pascoli, la questione è già avviata verso la sua più equa soluzione. Noi infatti vogliamo ammettere che la serie dei piccoli, precisi, ferrei, diritti del Morandi che sarebbero stati violati dal Pascoli, sia riferita con assoluta esattezza nella lettera del nostro contraddittore. Non per questo la conclusione del nostro discorso potrebbe mutare. Come abbiamo accennato nel numero passato, qui torniamo a ripetere che specialmente* in materia di antologie, *anche del* copyright *bisogna fare uso discreto. Se, per ragioni di analogia, l'opera minore dell'antologista fu protetta dalla legge tutelatrice, non per questo vorrà alcuno sostenere sul serio che per la* qualità *e per l'*importanza *i suoi diritti equivalgano a quelli dell'autore vero e proprio. È una differenza intuitiva sulla quale sembra inutile insistere. D'altra parte, è pure ovvio che la reazione alla violazione di diritti che si pretendono turbati sia proporzionata alla qualità e all'importanza dei diritti stessi. Il linguaggio della nota sarebbe stato giustificato nell'ipotesi — assurda — che il Pascoli avesse contraffatto un'opera originale del Morandi o, anche, se avesse raffazzonato la sua antologia in modo da far nascere confusione fra le due raccolte, le quali invece, non soltanto, come il Morandi riconosce, non somigliano, ma sono anzi profondamente diverse. In verità questo affermare che fa il Morandi: — io avrei potuto ottenere una sentenza di condanna per contraffazione e mi limito alla nota apposta al libro — è fuori non soltanto dell'equità ma anche del diritto. Poiché — e questa è una osservazione strettamente giuridica — è certo più grave stampare, sia pure in differenti lezioni, una nota offensiva come quella del Morandi a carico del Pascoli, e divulgarla in migliaia di esemplari, che non citare dinanzi ai giudici l'autore di una pretesa violazione dei diritti di proprietà letteraria per ottenerne una sentenza riparatrice.*

L'esito della causa che il Morandi si rammarica di non aver promosso contro Giovanni Pascoli, nonostante il precedente giurisprudenziale del caso Vago, dovrebbe ad ogni modo essere considerato come più che dubbio. Probabilmente fra le antologie originalissime di Giovanni Pascoli e quella del canonico c'è tanta differenza che non minore differenza ci sarebbe stata nel responso dei Tribunali. Eppure la nota con le sue espressioni « copiatore », « contraffattore » e con tutto il contesto del discorso che addita il Pascoli intento a rubacchiare di nascosto fra i tesori del Morandi, proprio per le sue espressioni, e in virtù di leggi di altra indole, sarebbe attaccabile *anche se una condanna ci fosse stata. E condanna, anzi processo non ci fu! Ecco perché al Morandi che, in mancanza del processo, si attiene al rimedio della nota, assai peggiore del male, ci sembra legittimo che chi può parlare in nome del Pascoli dica: — Toglicte dal libro la nota che viola non soltanto le ragioni dell'equità, ma anche quelle dello stretto diritto di cui vi dimostrate così vivace assertore. — Il provvedimento invocato è modesto, il più modesto possibile, tanto modesto che ci sembra lecito augurare che il senatore Morandi voglia, senza aspettare la parola dei giudici, acconsentire alla domanda che gli viene mossa dalla sorella del Poeta.*

(*N. d. D.*)

* Intorno al volume « Giolitti ».

Riceviamo e imparzialmente pubblichiamo:

Signor Direttore,

Luciano Zùccoli, scrivendo l'articolo « Giolitti » pubblicato dal *Marzocco* nel suo più recente numero, mi ha fatto grande onore e piacere; quando si è tanto concordemente boicottati dai giornali come lo sono io per questa pubblicazione, l'attenzione di uno scrittore pari suo, conforta e compensa.

Ma la critica dello Zùccoli mi obbliga a qualche spiegazione, ed Ella, signor Direttore, vorrà, spero, permettermi di darla se non altro in considerazione della difficoltà nella quale mi trovo di spiegarmi altrove. Perché non ignoro che talune delle osservazioni del suo illustre collaboratore sono fatte anche da molti altri.

Il Cormenin insegnò: « Se hai qualche documento nuovo e decisivo presentalo soltanto allora che le menti sieno preparate a riceverlo ». Il documento nuovo e decisivo io l'ho avuto recentemente, perciò non è mia colpa se non l'ho potuto pubblicare tredici anni fa; e il momento attuale mi è sembrato opportuno, perché ora soltanto, secondo me, accenna a dare i suoi catastrofici risultati il sistema di aprire tutte le cateratte per sfuggire alle difficoltà del Governo, alle responsabilità della lotta e della disciplina.

Il monito al paese giunge tardi; l'effetto del libro è mancato, perché nessun giornale ha voluto occuparsene: così scrive lo Zùccoli.

Ebbene, ognuno fa quello che può. La documentazione rigorosa, ineccepibile dei reati commessi dal Giolitti non conta nulla per i contemporanei? Ma allora, perché conterà la condanna inflitta a Nunzio Nasi per imputazioni infinitamente meno gravi? Siamo di fronte a una diversa valutazione della moralità nord e della moralità sud?

E come si può parlare di prescrizione morale a favore di un uomo il quale, riafferrato il potere, ha persistito nei sistemi che nel 1893 condussero l'Italia a quella situazione che Pasquale Villari descrisse con le amare parole che ognuno può leggere nel mio libro?

Quanto al silenzio dei giornali esso è spiegabilissimo: i ministeriali tacciono per dovere professionale, gl'indipendenti perché non osano. Del valore intrinseco del mio *Saggio* non si può parlare indifferentemente. Bisogna o dire ch'è un tessuto di falsità, o constatare, siccome ha fatto lo Zùccoli, che io non invento nulla. E questa constatazione non si ha il coraggio di farla; il giornale che la facesse sarebbe costretto a prendere un contegno deciso contro il Giolitti, e si preferisce, invece, di combattere costui con lunghi ragionari che non possono rompere una rete ormai fitta d'interessi personali, una oligarchia che domina lo Stato e sfrutta il potere. Il direttore di un grande giornale italiano al quale domandai perché non desse notizia del mio lavoro, mi rispose candidamente che non si sentiva di contribuire ad una « demolizione personale ». La demolizione è nei documenti; non è colpa, né merito mio.

Sono abbastanza avanti negli anni per ricordarmi le lotte politiche degli ultimi superstiti del Risorgimento; vi era magari troppo impeto in quelle lotte, ma la passione che le animava era bella perché era la passione della patria. Oggi si combatte come si vive, e uno scaltro audace e tenace che ha combattuto la sua battaglia senza scrupoli né pietà, trova tanti riguardi mentre prepara un oscuro domani all'Italia, barcollando tra l'anarchia rossa e l'autocrazia nera.

La ringrazio, signor Direttore, e me le offro

Roma, 2 dicembre.

Dev.mo e Obb.mo
T. PALAMENGHI-CRISPI.

Abbiamo comunicato al nostro collaboratore la lettera qui pubblicata, ed ecco ciò ch'egli osserva in proposito:

Non mi sarebbe discaro accogliere l'invito d'una discussione, che è implicito nella risposta dell'onorevole Palamenghi-Crispi, se la discussione non dovesse avere un carattere intensamente e unicamente politico, al quale l'indole del nostro *Marzocco* non può piegarsi.

Mi sia lecito rilevar tuttavia che il mio illustre e cortese contraddittore parla di condanna dell'onor. Nasi per contrapporla alla condanna dell'onor. Giolitti; laddove questi riescì a sfuggire a sanzioni penali, e la sua fu condanna venuta puramente dalla pubblica opinione. Se il procedimento ordinario consigliato contro di lui dalla Commissione dei Nove avesse avuto il suo corso, e, deferito o all'autorità giudiziaria o all'Alta Corte di Giustizia, il Giolitti fosse stato colpito a termini di legge, si potrebbe forse stabilire un parallelo tra la sua sorte e quella dell'onor. Nasi. Dico *forse*, perché una sostanziale differenza sarebbe sempre da notare tra la posizione del primo, Presidente del Consiglio dei ministri, e la posizione del secondo, ministro della Pubblica Istruzione. La qualità di Presidente spiega, — e non giustifica, intendiamoci! — perché, dopo la clamorosa caduta del 1893 lo si aspettasse di ritorno o con sorridente scetticismo o con nascoste speranze. Egli aveva già steso le fila, egli rappresentava già un potere, egli aveva già dato prova di qualità d'uomo di governo, e molti interessi erano mossi per la sua momentanea scomparsa. Non credo, se anche, istituendo un paragone tra l'onor. Nasi e l'onor. Giolitti, si voglia deplorare un'ingiustizia a danno del primo, che a spiegare tale ingiustizia, sia esatto ed opportuno adombrare pur fugacemente un diverso criterio pubblico nel giudicare gli uomini del Nord e gli uomini del Sud.

Eran diverse, a mio avviso, le vicende dell'uno e dell'altro; diversa la posizione dall'uno e dall'altro occupata; epperò diverse scaturirono le conseguenze.

Io ho detto che il pubblico ha ormai pronunziato un verdetto di prescrizione morale, per molte ragioni che non posso qui illustrare. Ma ho detto pure che la storia non dimentica, e che al libro dell'onor. Palamenghi-Crispi deve tornare lo storico quando voglia scrivere la biografia esatta dell'attuale Presidente del Consiglio.

Aspettiamo dunque la storia, onor. Palamenghi-Crispi!.. La verità non va mai perduta....

LUCIANO ZÙCCOLI.

* Intorno allo stradario fiorentino.

Firenze, 29 Novembre.

Signor Direttore,

Non so se effettivamente sia stato nell'intendimento dello scrittore, ma leggendo l'interessante e dotta relazione del chiarissimo prof. Mori, io ho avuto l'impressione che egli faccia quasi un appunto alla Commissione incaricata della compilazione dello stradario storico di Firenze, di aver prescelto come fonti delle indicazioni e delle notizie di carattere più antico le portate dei Catasti e altri documenti d'archivio.

Permetta ora a me che ebbi un po' di parte nella esumazione di quelle notizie di domandare all'egregio scrittore se egli crede effettivamente che alle notizie spillate a quelle fonti e che possono esser facilmente documentate fossero da preferirsi quelle incerte, dubbiose e approssimative che potevano esser fornite da pubblicazioni non sempre prive di mende, da tradizioni che nel corso di secoli erano giunte fino a noi alterate o da vecchie, ma non vecchissime, piante nelle quali, più che di ragioni storiche si era tenuto conto di ciò che risultava da quelle tradizioni e dall'uso de' tempi nei quali erano state tracciate.

Se si tien conto che una nomenclatura stradale, diremo così, ufficiale data solo dagli ultimi anni del XVIII secolo, nulla più logico di questa preferenza data ai documenti *officiali* d'archivio nella evocazione di vecchi nomi destinati a ricordare e si potrebbe dire anche a documentare tante memorie relative alla nostra storia ed all'antica topografia della nostra città.

E siccome l'egregio prof. Mori addita alcune delle ricordate denominazioni quasi per far nascere il dubbio che esse siano state create cervelloticamente e senza appoggio di sicura documentazione, mi permetterò di rassicurarlo intorno alla serietà dei metodi usati dalla Commissione e di dissipare quei dubbi espressi forse con soverchia precipitazione.

Cominciamo dalla via degli Arazzieri la quale, come giustamente osserva il prof. Mori, ebbe nome da quelle officine di arazzi costruite, non da Cosimo I ma dal granduca Francesco di lui figlio. Il nome di via de' Pretoni che si trova indicato nella pianta dello Zocchi non ha mai avuto consacrazione in nessun documento perché quella parola *Pretoni* data all'antica chiesetta di S. Iacopo e di Gesù Pellegrino ed all'annesso spedale per i preti ebbe un'origine popolare e, aggiungiamo pure, volgare. Tant'è vero che il canto formato dall'imboccatura della via poi degli Arazzieri nella via S. Gallo fu denominato sempre Canto de' Preti, com'è ora ricordato da un apposito cartello.

Che poi il nome di *Cafaggio di S. Marco* che il prof. Mori trova, non so proprio perché, mancante di storica opportunità, non sia una fantastica creazione della Commissione è molto facile dimostrare.

In un atto del 13 aprile 1311 col quale Teudora di Forteguerra Giandonati vedova di Pazzo di Cavalcante vende ad Andrea Guidi un *parvum palatium* posto nel popolo di S. Lorenzo sono indicate le confinazioni di questo edifizio: « 1° via que ducit ad Sanctum Gallum, 2° heredem Neri taboleccìarii et heredem Ghini Ugolini 3° via *Cafagii de S. Marco* ».

A questo fa seguito un altro documento, tratto, al pari del primo, dall'archivio della Congreg. Maggiore dei Preti, col quale Lapo d'Andrea Guidi e Mona Vaggia d'Andrea donano alla predetta Congrega Maggiore quel palazzetto descritto nei suoi confini fra i quali figura la via *Cafagii ad S. Marcum*.

Anche il ricordo dell'antico nome alla Piazza della SS. Annunziata o della Nunziata, come più comunemente si usava, non è affatto vero che sia stato ricordato « senza una vera ragione ». Cito uno dei tanti casi nei quali esso è indicato nei catasti: Gonfalone vajo del quartiere San Giovanni, anno 1427 — Matteo di Pello di Pello dipintore possiede una casa nel popolo di San Michele Visdomini, « allato alla piazza de' Servi di Maria ».

Il nome di *Via della Sapienza* data fin dall'epoca nella quale vi s'incominciò a edificare col lascito di Niccolò da Uzzano l'edifizio destinato all'Università o Sapienza. Più tardi, quando nell'incompiuto edifizio si trasportarono i leoni della Repubblica che stavano già dietro al Palazzo della Signoria, è possibile che nell'uso comune la località si additasse come *de' Leoni*, ma che quel nome abbia avuto una consacrazione qualsiasi nella via della Sapienza io non ho mai trovato ricordo.

Quanto alla *Via degli Armajuoli* che il prof. Mori afferma essere stata dimenticata, la colpa dell'osservazione è propria dell'egregio critico al quale è sfuggito che a pag. 93 dello Stradario sotto il nome di via del Moro è rammentato il tratto di strada che s'intitolò dagli armajuoli ed il relativo richiamo a pag. 150 (indice).

Per via Sant'Anna non è il caso di trovar giustificazioni dal momento che lo stesso critico accenna ad una non differente derivazione.

In sostanza non mi pare che i *casi* citati dal prof. Mori nella sua critica cortese valgano ad avvalorare il dubbio intorno all'esattezza ed alla opportunità di certe esumazioni di vecchi nomi. Data l'indole e la mole del lavoro non voglio escludere il caso di qualche involontaria inesattezza, perché nessuna opera umana può riuscire assolutamente perfetta.

Prima di finire, un'ultima osservazione intorno al valore dato ad altre fonti citate dall'autore della recensione fra quelle già note — quelle trascurate nelle citazioni.

Vero è che fra queste, per semplice dimenticanza non fu citato lo stradario manoscritto del Follini (e non Fullini) che si conserva nella Biblioteca Magliabechiana; ma esso era così noto che io stesso avevo avuto occasione, molti anni addietro, di spogliarlo interamente. Ma è anche vero che in fatto d'etimologie c'è in quello ben poco di nuovo e di esatto da rilevare, anche se si tien conto delle moderne aggiunte

e annotazioni che contro ogni buona regola furono inserite nel manoscritto.

Il prof. Mori rammenta poi fra quelle fonti che secondo il suo modo di vedere fanno ritenere il lavoro della commissione *non del tutto nuovo fra noi* la *Marietta de' Ricci* dell'Ademollo con note del Passerini e la *Firenze illustrata* del Bacciotti; ma francamente si tratta d'opere alle quali una seria critica storica non può dare che un valore molto secondario.

Luigi Passerini arricchì di molte note storiche il *romanzo* dell'Ademollo: ma fu opera giovanile, diciamo così, improvvisata e l'egregio erudito col quale ebbi per ragioni di studio amicizia e dimestichezza usava ripetermi spesso che deplorava la mancanza di una nuova edizione che gli avesse consentito di correggere molte delle cose precedentemente stampate.

Le altre opere del Bacciotti rivelano le buone intenzioni del loro autore; ma sono lavori di semplice compilazione all'infuori di quelle ricerche d'archivio indispensabili per chi voglia presentare al pubblico degli studi seri ed accettabili.

Ho finito e sarò grato, signor Direttore, alla sua cortesia se vorrà compiacersi di pubblicare questa mia ispirata dal solo scopo d'eliminare certi dubbi che, a mio modo di vedere, non sembrano troppo giustificati.

Con ossequio, dev.mo suo
GUIDO CAROCCI.

Ed ecco la replica del nostro collaboratore:

Il cav. Carocci, che della Commissione per lo Stradario Storico della città fu tanta ed autorevolissima parte, ha creduto ribattere alcune delle modeste osservazioni che mi ero permesso di fare sul lavoro compiuto dalla Commissione medesima e del quale mi ero indugiato a mettere in luce il valore e l'utilità. E poiché, non dirò per soverchia sua precipitazione, ma forse per la poca chiarezza con cui io mi espressi, egli mostra di non avere sempre bene interpretato il mio pensiero, credo opportuno aggiungere poche parole di chiarimento e di rettifica.

E per prima cosa dichiaro che io non ebbi mai certamente in animo di supporre che la Commissione, della quale fanno parte uomini rispettabilissimi, fosse andata a creare dei nomi fantastici e cervellotici e non avesse proceduto con tutta la dovuta serietà di metodi nelle sue ricerche; solo mi limitai a mettere in dubbio l'opportunità di certe evocazioni; e che, se credetti ricordare alcuni lavori precedenti, pure non tacendone le manchevolezze, lo feci unicamente, non già per diminuire in alcun modo il merito del lavoro attuale, ma per mostrare anzi come l'argomento avesse in diversi tempi interessato gli studiosi, fossero pure dei modesti compilatori. Passando quindi ai fatti particolari avverto che il non avere citato il nome di *via degli Armaiuoli* si riferiva sempre — e il mio scritto non lascia dubbi in proposito — all'attuale *via degli Arazzieri* che pare trovasi da taluno con quella denominazione ricordata e non già all'altra strada del nome medesimo che lo Stradario ed il Carocci riportano; che il nome di *via de' Leoni* col quale fu designata anche l'antica via della Sapienza e di cui il Carocci dice di non aver trovato notizia, è riportato, oltre che [illegible] bellissima pianta dello Zocchi, anche in altre piante cittadine e che l'averne conservato memoria sarebbe stato, a mio credere cosa forse più opportuna dell'evocazione di altre denominazioni antiche che non ci ricordano nulla; e finalmente a proposito della via Sant'Anna osserverò solo che se veramente la Commissione aveva voluto alludere alla granduchessa Anna Maria Carolina prima moglie del Granduca non l'avrebbe certo designata (il cav. Carocci me lo consentirà) come « una Principessa Lorenese congiunta al Granduca Leopoldo II ».

Quanto poi alla citazione degli antichi nomi di *via del Cafaggio di San Marco* e di *piazza de' Servi di Maria* io non metto in dubbio che il cav. Carocci ne abbia trovato il ricordo nei documenti d'archivio dei secoli XIV e XV; solo mi permetto contestare l'utilità storica di queste, come di altre simili evocazioni, che sarebbero giustificabili solo se dei conventi di San Marco o di quello dei Servi si fosse perduta la traccia e se ne volesse perciò ricordare la [illegible].

Prendere a base dell'antica nomenclatura stradale unicamente le portate del Catasto o altri documenti inediti, trascurando invece le piante stampate e perciò cose di pubblica ragione, solo perché meno antiche e ritenute meno attendibili, con tutto il rispetto del diverso avviso del cav. Carocci pare a me poco giustificabile. Se, come bene osserva l'egregio mio contraddittore, una nomenclatura ufficiale non si ebbe prima del secolo XVIII, non è per questo da credersi che tali antichi documenti, sconosciuti al pubblico, possano farne le veci. Essi valgono soltanto a tramandarci memoria del nome in uso nel popolo al tempo in cui i detti documenti furono redatti ma non rivestono certo nessun carattere ufficiale, né possono presumere una maggiore fedeltà storica, giacché l'origine di questi nomi è sempre puramente tradizionale e popolare. Ben altra importanza hanno per me le piante stampate, le quali, in mancanza di cartelli indicatori, dànno alle denominazioni stradali una specie di consacrazione letteraria. Né di diverso avviso sembra, del resto, si mostrasse la Commissione medesima, quando, nell'introduzione allo stradario, credette far suoi i giudizi da me espressi sull'utilità delle piante come base della toponomastica cittadina, riportando integralmente — e dell'onore fattomi ne sono riconoscentissimo — alcuni brani di un mio scritto sull'argomento.

L'evocazione di nomi antichi generalmente sconosciuti e non ricordati dagli scrittori, rintracciati nei documenti d'archivio può essere, a mio credere, giustificabile soltanto quando si tratti di denominazioni atte ad evocare il ricordo di fatti notevoli o di edifici o di istituzioni scomparse. Altrimenti, confesso che non so vederne l'utilità. Ora tale non era il caso né per la *piazza dei Servi* né per la *via del Cafaggio di S. Marco* che si riferiscono a istituzioni tuttora esistenti, e i nomi delle quali sono raccomandati ad altre vie e piazze, mentre quelle da secoli sono note con altre denominazioni fortunatamente conservateci. L'averne fatto memoria nello *Stradario* può essere anche una cosa utile se si ammette il principio, che ho detto invece non rispettato in troppi altri casi, di menzionare *tutti* i nomi usati nei tempi andati per *tutte* le altre strade. Ma diventa, mi si permetta l'espressione, una preziosità erudita quando si vedono, e questo specialmente lamentavo, tali nomi raccomandati a marmorei cartelli mentre non si crede opportuno — e sarebbe stato ben altrimenti necessario agli effetti pratici! — ricordare, ad esempio, che l'attuale piazza Torino s'intitolò sino ad ieri e fino dal giorno della sua apertura piazza Goldoni, nome col quale tutti della mia generazione l'hanno conosciuta. Ed in questo spero che anche il cav. Carocci — al quale non so se e quale responsabilità spetti nell'apposizione dei detti cartelli — vorrà trovarsi d'accordo con me.

ATTILIO MORI.

NOTIZIE

★ **Al Lyceum.** — Anche il *Lyceum* ha inaugurato la serie delle sue riunioni e conversazioni letterarie e le ha inaugurate chiamando a leggere due novelle del Boccaccio, quella del Falcone e quella di Fra Cipolla, un lettore già singolarmente provato ed esperto come Giosuè Borsi. Il *Lyceum* ha tenuto così contemporaneamente una sua cordiale commemorazione del centenario del Boccaccio e si è procurato il raro godimento di sentir parlare il Boccaccio stesso per mezzo di un portavoce abilissimo a penetrare nei sinuosi e laboriosi periodi della sua prosa con vivezza d'accento, con intelligenza colorito di parola e d'espressione. Il successo del Borsi è stato tanto che egli ha dovuto aggiungere alle due novelle anche quella, più breve, di Chichibìo, letta con uguale bravura. La sala, enormemente affollata, ha risonato a lungo di applausi.

★ **La commemorazione di Scipio Sighele alla Pro Cultura.** — Tra le numerose commemorazioni di Scipio Sighele che si vanno tenendo in Italia, merita speciale menzione quella recata alla nostra *Pro Cultura*, mercoledì scorso, da Cipriano Giachetti. Il Giachetti ha inaugurato col suo discorso il nuovo ciclo annuale delle letture scientifiche e letterarie che hanno luogo nella sala della Società ed un foltissimo e sceltissimo pubblico è accorso ad udirlo parlare del compianto Sighele con la conoscenza d'uno studioso appassionato e l'affetto profondo d'un amico. Il Giachetti ha saputo tratteggiare da ogni lato l'opera ed il carattere del Sighele, non limitandosi ad una semplice apologia d'occasione, ma spesso discutendo e rivendicando idee ed atteggiamenti dello scienziato, dello scrittore, del patriota. Si potrà leggere tra breve il discorso del Giachetti, tanto applaudito mercoledì scorso, nella collezione di conferenze della Casa Treves.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, *gerente-responsabile*

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 50 — 14 Dicembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

Nel quarto centenario del *Principe*

Quattrocento anni fa — il 10 dicembre del 1513 — **Niccolò Machiavelli scriveva** all'amico Francesco Vettori, ambasciatore dei Fiorentini presso papa Leone X, la più bella lettera della letteratura italiana, e gli annunziava d'aver compiuto il *Principe*, uno dei più celebri libri di tutte le letterature. Glie la scriveva dalla sua villetta « l'Albergaccio » a Sant'Andrea in Percussina, presso San Casciano di Val di Pesa. Viveva lassù non si potrebbe dire se come esiliato cruccioso o come allegro buontempone o come campagnuolo semplice e bonario o come uomo di genio che conversando con gli « antiqui uomini », ed essi « per loro umanità » rispondendogli, prepara e scrive opere immortali. Egli è tutto questo in una stessa giornata; anzi è tutto questo per tutta la vita....

Per i sospetti d'aver partecipato alla congiura del Boscoli e del Capponi contro i Medici, aveva patito pochi mesi prima la carcere e la tortura con sei tratti di corda. Il Boscoli e il Capponi lasciarono la testa sul ceppo, con eroica serenità, soltanto turbata in qualche momento — come diceva il Boscoli al frate che lo confortava — dal rimorso d'avere per la testa, in quel momento supremo, piuttosto Bruto che Cristo. Che sentiva davanti a quella tragedia il Machiavelli repubblicano, anticlericale e avvezzo ai colloqui con gli antichi uomini? Il Machiavelli, udendo le preghiere che accompagnavano al patibolo i due giovani puri martiri dell'ideale, contento di averla scampata a buon mercato — soli sei tratti di corda — scriveva sonetti burleschi per dire: — « Or vadano in malora », purché papa Leone mi prenda al suo servizio. — E di questa lettera al Vettori non è da ricordare il centenario soltanto per la verità e la dignità, ma anche perché porta scritta — da quelle mani che il suo storico [illegible] — la sua paura che è una sola, di diventare « per povertà contennendo »; e il suo angoscioso desiderio che è uno solo: « che questi signori Medici mi cominciassino adoperare, se dovessino cominciare a farmi rotolare un sasso ». Che uomo è questo? Ride del martirio di giovani, ai quali aveva probabilmente detto, col sorriso tagliente: Coraggio, ragazzi!; si eleva ad altezze dantesche quando rappresentandosi in « panni reali e curiali », tra cotanto senno di immortali, scrive con indubitabile sincerità: — allora io « sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte, tutto mi trasferisco in loro » —; pochi periodi più là, per un molto umano sentimento di prudenza, dichiara all'amico che non verrà a Roma « dove sono quelli Soderini, e' quali io sarei forzato, venendo, visitarli e parlar loro », col rischio che questa visita all'ultimo Gonfaloniere repubblicano dispiaccia a papa Leone; e conclude che è disposto a rotolare sassi purché papa Leone lo prenda al suo servizio.

Che uomo è questo? Alla domanda nessuno fin qui ha potuto rispondere né con poche parole né con molti volumi. Potete liberare Dante dalle particolari contingenze di tempo e di partito, e scoprire a poco per volta un blocco di granito lucido e compatto, senza una incrinatura: una coscienza, un carattere, un ideale. Ma se studiate per tutta la vita il Machiavelli, non arriverete mai al blocco interno. Leggete il Villari. In cento luoghi della sua opera monumentale vi parrà di vedere il piccolo grand'uomo, piantato lì davanti al suo eroe, a tempestarlo di domande e di dubbi; vi parrà quasi di udirlo dargli del voi con quella sua caratteristica vivacità napoletana: — Ma, insomma, cosa volete, messer Niccolò? cosa intendete di dire? dove volete arrivare? — Né le risposte sono sempre tali da non richiedere un nuovo interrogatorio. E così quando il Villari si trova costretto a confessare a sé e agli altri che, sì, il Machiavelli era uomo capace di ridere mentre cadeva sotto la mannaia la testa bionda di Pier Paolo Boscoli, voi lo vedete così mortificato, che pare voglia chiedervi scusa d'avere scritto tre volumi su un furfante di quella risma. Poi si riprende e cerca delle scuse: quei versi sciagurati furono uno scherzo, « cinico, se si vuole », (oh se si vuole!); e certe frasi mostruose gli furono « forse imposte più che altro dalla rima ».... Ma né il Villari né noi restiamo soddisfatti di queste pietose attenuazioni. Torniamo allora a Francesco De Sanctis e al suo tanto magnificato capitolo sul Machiavelli. E leggiamo nelle prime pagine: — « Il suo ingegno superiore e pratico non gli consentiva le illusioni e lo teneva nei limiti del possibile ». — Ecco un filo, voi pensate, che potrà servirmi in questo labirinto psicologico. Ma avete appena cominciato a servirvene, che poche pagine più là nello stesso capitolo lo stesso De Sanctis vi dice: — « Non è maraviglia che il Machiavelli, con tanta esperienza del mondo, con tanta sapienza d'osservazione, abbia avuto illusioni, perché nella sua natura ci entrava molto del poetico ». — Ed eccoci di nuovo in alto mare, senza bussola e senza timoniere....

* * *

Il magnifico ambasciatore fiorentino presso papa Leone aveva scritto al Machiavelli il 23 novembre, dandogli notizia che aveva cambiato casa, che dalla nuova casa s'entrava in chiesa (« la quale, per esser io religioso come voi sapete, mi viene molto a proposito »), che gli faceva frequenti e spontanee visite « una cortigiana assai ragionevole di bellezza e nel parlare piacevole », che una certa sua vicina « non dispiacerebbe » all'amico Niccolò, che aveva poco da fare e cose da poco. E concludeva così: « Messer Niccolò, a questa vita vi invito ». È una lettera arguta, d'un fiorentino intelligente e scettico, che s'è adattato alla sua sorte mediocre. La risposta, che oggi commemoriamo, del Machiavelli, è d'un uomo che ha gli stessi visi, ma in grado eroico, che non si adatta alla mediocrità della sorte, ma le si ribella « per vedere se la se ne vergognassi », che sa usare più il sarcasmo che l'arguzia, e che all'amico ozioso e fiacco dà con tutta semplicità la notizia d'aver « composto uno opuscolo », che doveva fare scrivere tanti volumi a filosofi storici e critici d'ogni nazione in ogni tempo: il *Principe*. Dico con semplicità, perché non aveva egli stesso chiara coscienza del valore e tanto meno dell'avvenire di quell'opuscolo, che all'amico presenta così: « Se vi piacque mai alcun mio ghiribizzo, questo non vi doverrebbe dispiacere ». Era indirizzato a Giuliano, alla prima stesura; ma Giuliano morì tre anni dopo senza averlo ancora ricevuto. Preparò allora un'altra dedica, per Lorenzo; quella che è ancora premessa al libro. Se Lorenzo l'ebbe manoscritto non sappiamo; sappiamo che uscì per le stampe soltanto dopo la morte del Machiavelli, nel 1531. Oggi, quando abbiamo scritto un opuscolo, che non sempre è altrettanto importante, non sogliamo lasciarne la cura dell'edizione agli eredi.

Fu pubblicato a Roma « con grazia e privilegio di papa Clemente VII ». Ma da Leone a Clemente, da Lorenzo al Duca Cosimo che rientrava da tiranno in Firenze dopo l'assedio glorioso, i tempi erano mutati; e in questo mutamento rapido si soglion trovare molte ragioni a spiegare la guerra spietata che cominciò contro il Machiavelli e più contro il suo *Principe*. Buone e giuste ragioni, ma non sufficienti. Non s'è mai raggiunto un accordo sull'uomo; tanto meno si poteva raggiungere sul suo libro più audace. Ugo Foscolo rinfrescò il ricordo di cardinali che affermavano scritte dal dito del diavolo le opere del Machiavelli, dei gesuiti che lo fecero bruciare in effigie; e papa Paolo IV le proibì e il Concilio di Trento confermò il decreto.... Verissimo. Ma nei *Sepolcri* egli esaltò quel grande

> che temprando lo scettro ai regnatori
> gli allôr ne sfronda, ed alle genti svela
> di che lacrime grondi e di che sangue

Ossia, il Machiavelli avrebbe scritto un libro, per dir così, a doppio fondo, e colla scusa di istruire il tiranno avrebbe voluto far sapere ai popoli che i tiranni sono dei mostri sanguinari. Bernardo Giunta, nella sua prima edizione del *Principe*, dedicandolo a un Monsignore lo pregava difenderlo contro quelli « che per il suo soggetto lo vanno ogni giorno lacerando sì aspramente, non sapendo che coloro i quali insegnano le medicine, insegnano del pari i veleni, acciò possano difendersene ». La critica del Foscolo non vide in questo più addentro del buon tipografo fiorentino. E questo basti a mostrare che una via d'uscita non c'è. Il Machiavelli ha detto nel *Principe* quel che ha voluto dire, lo ha detto con una chiarezza mirabile, in una forma cristallina, con una perfetta serenità. Che i gesuiti l'abbiano calunniato può darsi; ma il Foscolo lo fraintende anche peggio, perché per esaltarlo gli presta fini ed idee che sono la negazione del *Principe*. Il Villari ha visto da par suo il lato debole di tutte le critiche tendenziose, italiane e straniere; ma ha forse avuto anche egli, per troppo amore, il torto di volere attenuare la terribile logica del *Principe* machiavellico. Gli ultimi capitoli sul principe « redentore » sono certo mirabili d'eloquenza e di affetto; c'è del profetico e del poetico; c'è, specialmente, della commozione, che ci commuove tanto più perché dal Machiavelli non ce l'aspettiamo, quando, dopo che il *Principe* per tante pagine ci è stato descritto come separato dal popolo, ecco che alla fine è il popolo che lo accoglie redentore, « con che sete di vendetta » per quanto ha patito dal barbaro dominio, « con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime »!

Se ci fermiamo qui, è facile trovarci d'accordo. Ma la questione, sempre risorgente, non è qui. È invece qui: — « È cosa veramente molto naturale ed ordinaria desiderare di acquistare; e sempre quando gli uomini lo fanno che possano, saranno laudati e non biasimati; ma quando non possono e vogliono farlo in ogni modo, qui è l'errore e il biasimo ». — Dunque non la giustizia, ma il successo. E la pietà? — « Era tenuto Cesare Borgia crudele »; era invece « un prudente e virtuoso uomo... e quella sua crudeltà aveva racconcia la Romagna, unitala, ridottala in pace ed in fede.... più pietoso che il popolo fiorentino, il quale, per fuggire il nome di crudele, lasciò distruggere Pistoia ». — Il che vuol dire, badate, che i fiorentini dovevano ammazzare i capi delle fazioni pistoiesi. E la fede? Non c'è bisogno di parlarne: è l'essenza del machiavellismo: — « Non può uno signore prudente nè debbe osservare la fede, quando tale osservanza li torni contro »; deve però parere, « a vederlo ed udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto relligione ». — Tutto riusciva bene a papa Alessandro VI; eppure « non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che l'osservassi meno »....

Tutto questo ci offende profondamente, eppure non riusciamo a ribellarci tanto risolutamente quanto se altri che il Machiavelli ci dicesse ad altro proposito le stesse cose. Scrisse il Manzoni: — « [illegible] così brutto miscuglio negli scritti d'un così grande ingegno non venne da altro che [illegible] l'aver lui messo l'utilità al posto supremo [illegible] appartiene alla giustizia ». — È detto [illegible] bene; eppure sentiamo che non [illegible] il *Principe* è una cattiva azione. Non ci basta, credo, per due ragioni. La prima è che quanto il Machiavelli insegna con sincerità, a fronte aperta, senza infingimenti ipocriti, troppi altri l'hanno praticato pur predicando tutto l'opposto. Il principe di Metternich nelle sue Memorie non fa che predicare contro il Machiavelli la lealtà, l'onestà, la morale nella politica e nella diplomazia: in pratica fece precisamente il contrario sempre. Per noi, davanti a tali avversari (e la storia ne ricorda molti), la figura del Machiavelli giganteggia sempre più. E più che mai se col suo nobile machiavellismo ispirato dalle tristi condizioni d'un'Italia « schiava e vituperata », confrontiamo il piccolo imbecille machiavellismo dei governi parlamentari, che patteggiano con rossi e neri in segreto e subito spergiurano in pubblico, e colti sul fatto gridano come la meretrice del profeta, forbendosi la bocca, — non ho peccato! —.

L'altra ragione è che la questione è in sé stessa, praticamente, molto più complessa di quel che pare. Tra uomo e uomo è doverosa sempre la lealtà, anche contro il proprio interesse. Si deve applicare sempre, in tutto, questa massima semplice alla politica e ai governi? Non dico che non si debba; ma so anche che Camillo di Cavour e Ottone di Bismarck furono machiavellici, qualche volta, fino al cinismo. E il Manzoni, che lo sapeva, applaudì il gran Ministro....

Non diciamo dunque troppo male del *Principe*. È un libro onesto, almeno per questo, che è chiaro. E poi, non è tutto quale apparirebbe da quelle citazioni. Ci sono tante cose più semplici e sempre vere: — « Non è di poca importanzia a uno principe la elezione de' ministri; li quali sono buoni o no, secondo la prudenzia del principe; e la prima congettura che si fa del cervello d'uno signore, è vedere li uomini che lui ha d'intorno ». —

* * *

I quali, ai nostri giorni, dovendo parlare spesso, è tanto più necessario che siano scelti bene. Mentre scrivevo, stasera 10 dicembre, queste chiacchiere d'occasione, ho interrotto per scorrere gli ultimi telegrammi dei giornali. E ho letto che in un Parlamento di questo mondo un uomo di governo ha dovuto difendere contro i partiti estremi il suo Principe. Lo ha difeso per le sue virtù civili e militari e « specialmente familiari ». A me è parso che Niccolò Machiavelli domandasse la parola e dicesse: — Protesto, per il buon nome del Principe e della patria, contro questa parola *specialmente*. —

Non era vero, perché in quella Camera non siede tra i deputati Niccolò Machiavelli. Ma, riflettendo, sono arrivato a concludere che il *Principe* potrebbe ancora esser meditato con qualche frutto, se è vero, come è verissimo, che la secolare disputa su questo libretto tende appunto a determinare se e quanto valore politico e civile abbia questo *specialmente*....

O. R.

LA "GIOCONDA" DOPO 15 ANNI

In questa settimana che si annunzia votata alle « prime » dannunziane, *Capofoglio* a Parigi, *Parisina* alla Scala, anche Firenze ha avuto il suo piccolo grande evento con la ripresa della *Gioconda* nella edizione Talli. La *Gioconda* quando apparve in volume quindici anni or sono era la quarta opera teatrale di Gabriele d'Annunzio e procurò subito ai più autorevoli esegeti del poeta larga materia di disettazione. Disettazione amabile, affettuosa, propensa all'ammirazione, come usava allora. Ché i crudelissimi definitori o demolitori, i giovani dall'acuminato coltello [illegible] tinuano a chiamarle coltellate *tout court* — bamboleggiavano tuttavia nei regi licei e sebbene forse la sapessero lunga di già, portavano ancora i pantaloni corti. E parlò Angelo Conti, esegeta autorizzatissimo fra gli autorizzati, proprio in queste colonne, spiegando come la *Gioconda* tendesse « a condurre lo spirito degli spettatori e le anime dei personaggi verso qualcuna delle *veritates aeternae* ». Tutto è fatto per portare « i lettori gli spettatori e i personaggi a udire e sentire la sovrumana potenza del canto ». Nell'opera che già aveva i suoi moralissimi denigratori sol perché vi si vedeva sotto un certo aspetto sacrificata, *mutilata, stroncata* la mite virtù della sposa e trionfante, sebbene di un triste trionfo, la Nemica, la femmina lussuriosa, l'antagonista implacabile, il nostro critico scorgeva invece un ammonimento profondo, una lezione di alta saggezza. Silvia Settala, all'ultimo, monca com'è, si trova all'alba di una nuova vita, in uno stato di grazia e di purità che le consente di accoghere le sublimi consolazioni della natura. Anche per lei la rinunzia è la più grande, anzi la sola ricchezza. Onde, al giudizio del critico, Gabriele d'Annunzio si rivelava in quest'opera « ciò che egli è nel fondo del suo ingegno e del suo cuore: un idealista mistico, e quasi francescano ». Poi, assai più tardi, venne lo spettacolo teatrale « dopo le battaglie di Palermo, la mal dissimulata ostilità di Napoli, il successo di Roma ». Venne lo spettacolo e sulla scena del « Salvini », non ancora innalzato alla dignità di ritrovo di folli ed esotiche e pastorali eleganze, la *Gioconda* piacque quanto e più che a Roma. Scriveva un altro esegeta, su queste stesse colonne, che nonostante le « insulse ed eterne polemiche che si agitano intorno all'opera di Gabriele d'Annunzio in quest'ora di follia letteraria — che ora lunga! aggiungeremo noi a mo' di commento — la *Gioconda* a Firenze, dinanzi ad un pubblico serio, è piaciuta ». E parlando della teatralità dell'opera, cioè della « sua attitudine a dominare tenacemente l'attenzione degli spettatori e a suscitarne talvolta la commozione e i fremiti » diceva non esser possibile dubitarne, dopo di avere assistito ad una rappresentazione della tragedia. La scena finale del primo atto, e l'intero secondo erano additati come le parti « più intense, più efficaci, più vive ». E mentre di Silvia Settala si diceva che l'arte meravigliosa di Eleonora Duse l'aveva incarnata dinanzi agli occhi degli spettatori quale già dovettero averla sognata i lettori, di Lucio Settala invece si constatava: « alla prova della ribalta si trasfigura e s'innalza ». I suoi tormenti lo redimono e di questa lotta vana « contro i richiami di una coscienza sempre più offuscata e vacillante l'interprete — che era Ermete Zacconi — ci dà un'immagine viva e palpitante ». Dopo di avere ammesso che il terz'atto è mancato nei suoi effetti anche per colpa di Gioconda Dianti, troppo lontana dalla promessa perfezione di atteggiamenti e di forme, il critico accenna all'intimo artifizio che è proprio di questa pallida figura e conclude sciogliendo un inno alla poesia malinconica dell'ultimo atto che santifica il dolore.... Ma, l'omissione è grave, non dice una parola di colei che incarnava allora la piccola bizzarra cantatrice marinaresca cioè di Emma Gramatica che fu senza dubbio, la più deliziosa Sirenetta che mai ci fosse dato di vedere sulla scena.

Nessuno di quei primi e ormai venerabili esegeti accenna alla letteratura, alla troppa letteratura che appesantisce la tragedia qua e là e rende il primo atto quasi insopportabile. A proposito di letteratura: molti di coloro che fino dalle prime memorabili serate di Milano hanno lodato Virgilio Talli per l'audace e ben riuscito tentativo, hanno detto *mirabilia* del tono svelto, familiare, dimesso adottato per la tragedia di Gabriele d'Annunzio da questa che è ormai considerata la migliore Compagnia italiana. Tale semplicità di dizione e di rappresentazione ha dato modo anzi a qualche raro incontentabile di gridare alla parodia e alla profanazione. Quando si dice il partito preso! Se raccolgo i miei ricordi di quattordici anni fa e rievoco le memorabili recite del « Salvini » non trovo che l'intonazione fosse molto diversa da quella che si vuole inventata oggi da Virgilio Talli. La solennità, la preziosaggine paludata, l'intellettualità grave erano allora, come sono rimaste oggi, nelle parole del testo, dove questo non si avvivi per un impeto di schietta forza drammatica o per un soffio di alta poesia. Le parti morte dell'opera sono morte oggi, come erano morte allora. Del resto non conviene insistere nel paragone. Come cronista posso consentire che il successo ottenuto dalla *Gioconda* martedì sera al Politeama Nazionale è stato molto più caldo di quello che essa ebbe al già-Salvini, quattordici anni or sono. Come critico, fuori di ogni confronto impossibile, riconosco volentieri che l'interpretazione dei discepoli di Virgilio Talli è dignitosa, equilibrata, meritevole in complesso di molta lode. Il valentissimo direttore fa capolino soprattutto nel terz'atto dove il dialogo violento fra Silvia Settala e Gioconda Dianti, abbassato di tono, improntato di maggiore umanità per parte della Gioconda, acquista di efficacia e perde di inverosimiglianza. La signora Frigerio è la prima Gioconda che osi di mostrare se non la faccia almeno il profilo al pubblico, che sin qui fu solito di vedere a quel posto molti e spessi veli provvidenziali. Meno mi piace invece nel finale del terz'atto quella nota stridente ed ultra-veristica della tela inzuppata di sangue. Ma se qui scivoliamo dalla tragedia nel Guignol tragico la colpa è tutta delle didascalie.

Maria Melato rende con nobiltà la dolce figura di Silvia che non si può dire davvero una « parte » indicata per i suoi mezzi e per il suo stile. Costretta com'è a moderare la foga del suo temperamento di attrice fatta per le burrasche del dramma moderno — peccato che a chiamarlo borghese, come si dovrebbe, si passi per esteti o per socialisti — ella perde di varietà nell'espressione e nell'intonazione. La sua faccia è talvolta più trasognata che tragica e la bella voce flautata suona un po' lamentosa. Accanto a lei il Betrone prodiga le sue eccellenti qualità di calore e di passione, ma non perviene a illuminare l'intimo strazio di Lucio col gioco della fisonomia così come ci perveniva — eccoci ricascati nei paragoni — l'attore grandissimo che al critico antenato dette l'impressione d'innalzare e trasfigurare il « personaggio » rappresentato. Gli altri bene affiatati se non straordinari. Ma straordinaria la piccola Beata — la bimba Paoli — che ha riempito con la sua squillante vocetta il finale del quart'atto.

Vorrei sentire Beata fra quindici anni...

Gaio

Romanzi e Novelle

I vecchi e i giovani, di L. Pirandello — **La via del sogno**, di M. Simonatti — **I volti dell'amore**, di A. Guglielminetti — **La chimera**, di F. Sapori — **L'adolescente**, di M. Mastropaolo — **Pampini e tralci**, di A. Gustarelli.

Luigi Pirandello, dopo aver dato alla letteratura italiana ormai più che un decamerone, dopo avere in due romanzi (lascio alcune opere giovanili) trattato, nell' umoristico e nel serio il genere ch' io direi a protagonista, tenta ora il romanzo di grande ordito, senza un protagonista oppure con molti protagonisti, sopra uno sfondo di storia e di paese insieme lontano e vicino, in un viluppo di casi e di persone la cui logica è poco appariscente, come nella vita

Due volumi: torniamo al romanzo di ampio respiro, e lasciamo da parte la novella allungata a romanzo con la complicità del cartaio, del tipografo e del fonditore. I libri non si misurano a metro; ma io ho sempre pensato che un romanzo, per essere tale, debba anche avere uno svolgimento ampio. Questo del Pirandello non pecca certamente per poca ampiezza, anzi, gli nuoce una cura troppo minuziosa dell' episodio e del particolare, e l' avere introdotto persone e casi poco necessari. Per esempio, le prime quaranta pagine del secondo volume, mi paiono del tutto fuori dell' azione; un accenno al colloquio fra il ministro Atri e Giulio Auriti poteva bastare Ma non può giudicarne chi non ha letto il libro

Il quale è di quelli che non si riassumono Vi sono molti fili nell' azione; ma la loro trama è così ariostescamente avviluppata, che il seguirli vorrebbe dire tornare a scrivere il romanzo. Ci sono le nozze del vecchio principe don Ippolito Laurentano — gran signore borbonico, esiliatosi volontariamente nel suo feudo di Colimbetra sotto Girgenti — con la non più giovine sorella di Flaminio Salvo, un plebeo arricchitosi straordinariamente con il commercio dello zolfo e con l' usura. C' è l' amore di Dianella Salvo, figlia di Flaminio, per l' ingegnere Aurelio Costa, un povero ragazzo che aveva salvato la vita al Salvo ed era stato da lui mantenuto agli studi. C' è l' amore di Aurelio per Nicoletta, moglie di Ignazio Capolino e molto cara a Flaminio Salvo. C' è l' amore di Nini de Vincentiis per Dianella, e di Antonio del Re per la procace Celsina, studentessa e agitatrice. C' è una lotta elettorale agrigentina in cui Ignazio Capolino sconfigge Roberto Auriti, un eroe della gesta garibaldina, il cui padre, cognato del principe Ippolito, morì per l' Italia. C' è l' amore di Corrado Selmi, deputato celebre e pieno di debiti, per donna Giannetta d' Atri, giovane moglie del vecchio ministro, Sullo sfondo la Sicilia al tempo della rivoluzione dei fasci, e Roma nel tempo della Banca Romana Queste cose ci sono, e molte altre ancora

Noi conosciamo ormai l' arte del Pirandello, sappiamo quale narratore sicuro e incisivo egli sia. Qui, egli si corregge dal suo difetto di non vedere altro che cose brutte e facce di maschere: ci sono, se Dio vuole, nelle pagine di questo libro, anche dei begli uomini e delle belle donne, e della gente che opera senza umore. Talché l' arte del narratore si fa più ricca e più varia Il primo volume, tutt' insieme, è magnifico. Chi è stato a Girgenti ed è disceso ai templi e a Porto Empedocle ò è salito sù alla bella cattedrale e al sarcofago di Fedra, chi ha errato la bella campagna folta di fichi e di ulivi attorno alla vecchia chiesa ogivale di San Nicola, può meglio di ogni altro apprezzare la robusta poesia con cui il Pirandello ha lineato il suo paese ampio e triste, grave di ricordi e lieto di bellezza antica. Quel don Ippolito che vive solitario a Colimbetra con la sua guardia di servi vestiti alla borbonica e capitanati da quel comicissimo don Sciaralla, è il vero contrapposto del nuovo arrivato Flaminio Salvo, mentre fra loro si pone l' austera e melanconica figura di Roberto che, avendo dato il sangue per l' Italia, non vede intorno a sé altro che corruzione a Roma, e, in Sicilia, rovine. E sua madre, donna Caterina, chiusa nella povertà austera e nei grandi ricordi, sdegnosa di ogni contatto e di ogni aiuto fraterno, è davvero una figura stupenda, degna di qualsiasi romanziere di razza. E, tra i personaggi secondari, ve ne sono di felicissimi e nuovi; come quello stravagante don Cosmo, fratello del principe, sperduto fra i libri dei filosofi nella vecchia villa in rovina: come quello zio Salesio che muore sputando la dentiera, talché la morte per lui vuol dire aver finito di mangiare come i due propagandisti rivoluzionari Nozio e Vigna, ed altri molti, fin troppi, disegnati bravamente ma inutilmente, figurette che scompaiono senza neppure aver cominciato a vivere, come nello sfondo di un cinematografo

Vi sono troppe persone; vi è troppa materia. Quando arriviamo al secondo volume, il narratore ne è egli stesso quasi confuso, introduce episodi inutili e, all incontro, accumula le catastrofi In un numero di pagine relativamente breve noi assistiamo all' arresto di Roberto Auriti, al suicidio di Corrado Selmi, alla strage di Aurelio Costa e di Nicoletta Capolino alla pazzia di Dianella e poco dopo alla morte di donna Caterina E mi pare che basti Questo disagio passa dai personaggi e dai loro casi all ambiente Questa lotta dei fasci, questo scandalo della Banca Romana determinano, sì, atti e soprattutto catastrofi ma non si impastano, non si fondono bene col tutto, laddove lo sfondo agrigentino è vivo, equilibrato, ammirabile È lo stesso disagio passa nello stile È stile di novella, vivo, spezzato, ma, a lungo andare, monotono In certe bellissime scene, come nell' incontro fra don Ippolito e donna Caterina o nella morte di questa, lo stile si innalza; ma per poco. La sua ala non è di gran volo. Ma vi è un personaggio che, senza determinare nessuna azione particolare nel romanzo, lo riempie tutto di sé, e gli da quasi una unità Ne ho taciuto prima a bella posta, perché non vi restasse confuso tra gli altri Mauro Mortara, il campiere di don Cosmo, ha combattuto per l Italia, ha seguito il principe padre nell esilio, ha combattuto con Garibaldi ed ha raccolto morente fra le sue braccia, al Volturno, il padre di Roberto Auriti. A settantasette anni, il fiero vecchio è sveglio come un giovane di venti; dorme a cielo scoperto nella vigna, in compagnia delle sue pistole e dei suoi mastini. Ha un grande amore, l' Italia, e solo per quello vive. Solo per quello egli odia ferocemente gli agitatori delle plebi, ch' egli crede venduti allo straniero. Ma quando finalmente può raggiungere il suo sogno, e andare a Roma, egli patisce una terribile delusione Vede la corruzione intorno, vede arrestare il suo Roberto Auriti, vede Dianella impazzire perché le plebi di Sicilia hanno ucciso il Costa, vede, più tardi, il nipote del suo principe essere a capo dei rivoluzionari; e, da ultimo, muore, ucciso per errore, in una repressione. Egli è il simbolo rozzo ed eroico della Sicilia, datasi all' Italia con immenso amore, e poi avvilita e tradita. La sua figura, che è spesso ingenua ma non mai umoristica, è la più bella del libro.

Quanto alla ragione del titolo (*I vecchi e i giovani*; Milano, Treves) eccola, se ho bene inteso: il momento rappresentato dal Pirandello, è, come si suol dire, critico; gli errori della vecchia generazione premono sulla gioventù, e questa, attraverso la rovina dei vecchi ideali, si prepara alla riscossa e alla rigenerazione. Ma non trovo, ahimè, fra i giovani, nessun personaggio la cui altezza morale si avvicini a quella di Mauro Mortara, vecchio, feroce e plebeo

* * *

A tutt' altro genere di romanzo passiamo con la *Via del sogno* di Mario Simonatti (Roma, Albrighi, Segati e C.); romanzo a protagonista, con trama semplice e tenue, con grande studio di poesia e di psicologia. La tesi che l' autore vuol dimostrare, è chiaramente accennata nella prefazione: « È necessario operare il minor male possibile intorno a sé, e considerare gli altri all' infuori del proprio egoismo ». Ora, il conte Vieri de' Bardi dei Conti di Vernio, l' ultimo ricchissimo discendente della grande famiglia patrizia fiorentina, non è vissuto per altra cosa che per il proprio egoismo, quando incontra per la prima volta donna Violante Santasila. Nelle sue immense terre di Maremma ferve la ribellione, ed egli nulla vuole concedere, amante solo del proprio epicureismo e dei diletti del senso. Ma l' amore di Violante lo trasforma. Ella è una creatura esile votata alla morte. Per compiacerla, Vieri va in Maremma ad occuparsi delle migliaia di infelici a cui egli solo può giovare; ma ne ha in cambio una fucilata. Guarito, egli riprende, già trasformato da lei, il nobile disegno della bonifica. Così, quand' ella, non molto dopo, gli muore tra le braccia sul « colle armonioso di Capriglia », la grande opera è incominciata e Vieri si è rinnovellato nella morte

È un libro diseguale, con un certo eccesso di sentimentalismo e di estetismo: talora trascurato, talor lambiccato nello stile; ma, comunque, notevole. L' autore non ha ancor scelta la sua via; egli stesso confessa la crisi « Non so come sarà fatto l' individuo che sta per succedermi ». Auguriamogli allora ch' egli si liberi dalle scorie e ci appaia nella sua novità.

* * *

Di novelle continua a non esser penuria. Amalia Guglielminetti ne toglie dal giornale una trentina, e ce ne offre un volume ch' ella intitola *I volti dell' amore* (Milano, Treves); meglio, forse, era dire le maschere, anzi che i volti.

« Io adoro queste facce *maquillées*, avvivate, sottolineate, tormentate dal desiderio di piacere; questi occhi troppo grandi, queste bocche troppo rosse questi corpi allungati e assottigliati fino all' inverosimile, questa poca carne raffinata e macerata dall' adorazione di se stessa e dalla bramosia dell' adorazione altrui ».

Così Guiscardo Andori, in una di queste novelle, definisce, nel proprio gusto, quello di Amalia Guglielminetti. L' arte di questa scrittrice, anche nelle novellette per i quotidiani, ha un sapore di sensualità, anzi sessualità modernissima, in cui è un fascino singolare Ciò che in lei appare falso e artificioso, è all incontro sentito e reso sinceramente, perché essa stessa cade per la prima nel proprio inganno. L' amore per lei non ha facce, bensì maschere. Ma queste maschere son quelle che oggi portano quasi tutti gli uomini e, più, quasi tutte le donne. Averne resa la vita artificiale e passeggera, è un merito non iscarso, anche se appare evidente che l' intenzione dell' autrice non va oltre il fremito del piacere D' altra parte, questo modo di fare e d' intendere l' amore è caratteristico del nostro tempo ed è naturale che lasci nell' arte il suo segno caduco

Caducità, comunque, graziosa e odorosa come quella delle rose Queste novellette sono una piacevole lettura La Guglielminetti racconta con garbo signorile, foggia abilmente il racconto, e, pur trattando una materia essenzialmente sensuale, non si dimentica mai di essere una donna, cioè una signora

* * *

Fra i giovani, si fa avanti arditamente, e mostra subito di avere fiato per un lungo cammino, Francesco Sapori. Veramente quelle ch' egli raccoglie ne *La Chimera* (Ancona Puccini) non sono tutte novelle; ma piuttosto, in gran parte, meditazioni e fantasie. Non sono, ad ogni modo, novelle ad uso dei quotidiani; il che dico solamente per la cronaca, perché bisogna, ormai, distinguere. Sulla montagna di Carpegna, al tramonto, gli appare la chimera, non il mostro degli antichi, ma la natura immensa, misteriosa varia, mutabile. Altrove, il protagonista, un giovane timido e brutto, ama una giovanetta poco appariscente, ne è amato, e se la vede morir tra le braccia dopo averla « creata » e foggiata a suo modo. Più avanti, le lucciole vanno a confondersi con gli astri per seguire una loro sorella grande Novella vera e aggiungo, vigorosa, è *L' orfanella*, meno evidente ma notevole. *La capra*; le altre sono, come dicevo, meno narrazioni che liriche in prosa Giacché questo giovane scrittore ha il merito di sentire l' armonia del bel periodo e di cercare la sobrietà della lingua elegante e composta

Debbo ancora segnalarvi, per oggi, un volume di Michele Mastropaolo, *L' adolescente* (Firenze, Bemporad), e i *Pampini e Tralci* di Andrea Gustarelli (Napoli, Perrella) Il Mastropaolo ci era già noto per altri volumi, questo ha, in parecchie delle novelle che lo compongono, un sapore un po' vecchio che le farebbero creder scritte molti anni fa e solo ora — capita spesso, ahimè! agli autori — pubblicate Ma per esempio, *Il vecchio* è un racconto vigoroso, a cui non saprei troppo misurare la lode Andrea Gustarelli, di cui io lodai qui un tempo un bel libro di ricordi messinesi, tenta ora la narrazione con questo volumetto di « novelle e scene » a cui Giannino Antonà-Traversi ha premesso una prefazione ricca di elogi. Infatti, la *Posta della lontana* ha una trovata originale ed è condotta con accurata poesia; e se l' umorismo del *Voto* non finisce di piacermi, *Il bamboccione* mi offre in compenso pagine degne di nota Anche *Il trionfo* ha del vigore. Un pedante potrebbe notare che « han tentato di rubarlo » per « derubarlo » è dialettale, e che al tempo delle guerre puniche il Colosseo non c' era ancora Ma sono distrazioni scusabilissime ch io noto solamente per farvi vedere che, quando parlo di un libro, ho l' infelice idea di leggerlo tutto, da capo a fondo.

Giuseppe Lipparini.

Note di un critico musicale a una mostra futurista

Finora non m' era stato possibile vedere una mostra di pitture futuriste. Ed ecco che l' esposizione che i pittori Boccioni, Carrà, Soffici, Balla, Russolo e Severini hanno aperta qui a Firenze m' ha porto finalmente il destro di farmi un' idea chiara della pittura futurista. Non accennerò nemmeno minimamente ad una esegesi critica dei quadri che ho veduti. Ciò è di mansione dei critici di pittura e sarebbe sfacciataggine da parte mia se volessi invadere il loro dominio e rubar loro il mestiere. Non discuterò quindi del valore effettivo della pittura futurista. È bella? È pittura degenerata? Passerà? Resisterà? Dev' essere intesa come un presente, o come la ricerca d' una possibilità futura? Non sta a me rispondere a queste domande. Piuttosto siccome i pittori futuristi battono e ribattono su questo punto: che la loro pittura è qualcosa che vuole e deve avvicinarsi alla musica; che i musicisti la potrebbero soprattutto comprendere; in un certo senso mi sono sentito tirare in ballo anch' io e così mi permetto d' interloquire in quanto musicista. Forse le osservazioni che farò potranno interessare gli stessi critici di pittura e mettere in rilievo cose non del tutto inutili per i musicisti e per i pittori

Credo che tutti i lettori di critica musicale abbiano sentito spesso parlare di *musica pura*, di una musica cioè che non ha bisogno, per esser compresa, di riferirsi alla realtà visibile e tangibile, al mondo dei movimenti, dei gesti, dei colori e delle forme plastiche; di una musica insomma che ha la sua ragion d' essere in sé medesima e nel suo sviluppo organico e naturale. Credo anche che tutti avranno sentito parlare, per converso, di una musica che per esser compresa ha bisogno d' una traccia esplicativa, d' un *programma*, come si dice; la musica cioè piena di elementi plastici e pittorici, quella musica che a tempo di Wagner e di Liszt e di Berlioz si chiamò *descrittiva* ed oggi opera di Debussy si chiama *impressionista*.

Ora i pittori futuristi appunto in ciò fanno appello all' esperienza e alla comprensione dei musicisti: ché dicono voler fare, come questi possono fare nel loro campo, dell' arte *pura*, ossia della *pittura pura*, della pittura che non abbia a che vedere con la realtà, ma tutt' al più (come *la musica pura*) vi si ricolleghi *astrattamente*, vi si ricolleghi in quella stessa guisa che un bello squarcio di Beethoven raccoglie in sé, completamente trasformata in *musica*, la materia *dinamica* delle cose. Così, se, per es., Beethoven dell' ansia d' un addio, dei moti intimi del suo animo in una separazione angosciosa non raccoglie altro che i ritmi, le linee e le ondulazioni, la *dinamica* e la *tonalità* generale di quel suo tumulto interno; il pittore futurista in una scena d' addio cerca cogliere e raccogliere, soltanto per mezzo di cupe e monotone tonalità di colore, e per mezzo di linee simboleggianti i ritmi e gli ondeggiamenti dei moti interni ed esterni di coloro che si separano, lo svolgimento della scena d' addio che un pittore *passatista* avrebbe rappresentato col fissarne staticamente la visione plastica e immobile La pittura intesa a questo modo è, come la musica pura del resto, una rappresentazione o più precisamente una *deformazione lirica* della realtà portata quasi al suo massimo di essenzialità astratta: diventa insomma (a suo modo, s' intende) musica. E la musica quando è lirica (o *pura*, come si dice) veramente, non è un *calembour* definirla « una dimenticanza che tutto ricorda ». Che strani tumulti di ricordi, di impressioni, perfino di visioni accompagnano, quasi la frangia imprecisa e mutevole d' un alone fantastico qualche nostra audizione musicale! Parimente la *pittura pura*, la pittura futurista del movimento e dell' astrazione plastica dovrebbe essere una sintesi lirica nel cui vortice d' assorbimento tutti i particolari vengano inghiottiti per ricomparire sotto la specie d' una deformazione retta da leggi essenzialmente dinamiche e fisiche, al modo stesso che la deformazione della realtà è compiuta dalla musica secondo leggi di dinamica ritmica e d' attrazione acustica, dei suoni tra di loro

A parte che io forse non mi esprimo con la dovuta precisione, mancandomi affatto il vocabolario della tecnica pittorica, come invece non mi difetta, in tutte le sue sfumature, il vocabolario della tecnica musicale, queste sono a un dipresso le idee dei futuristi sulla presunta *pittura pura* e sul suo rapporto con la *musica pura* Non voglio però, ripeto, anche a causa della mia insufficienza di educazione pittorica, discutere se la *pittura pura* esiste, come so sicuramente che esiste una *musica pura*, né voglio discutere se i saggi che ne dànno i pittori futuristi siano o no riusciti. Certo, m' immagino che, da un punto di vista storico ed estetico al tempo stesso (dato che l' estetica s' identifica in un certo senso con la storia dell' arte) contro questa un po' enigmatica *pittura pura* i pittori *passatisti* e il pubblico tutto sentiranno insorgere spontaneamente la seguente obbiezione: « Ma come va che *per omnia saecula saeculorum* i pittori sono stati contenti e vorrebbero star contenti al *quia*, ossia alla *somiglianza* con la realtà, a quella legge plastica che il buon Aristotele chiamava la *mimesi*, o *imitazione della natura*? Come va che soltanto ora, questo piccolo manipolo d uomini, dopo secoli e secoli di pittura, di punto in bianco, ci viene a proclamare l' errore di *tutto* un passato nel quale fulgoreggiano spiriti luminosi come Giotto, Pier della Francesca, i senesi, i veneziani, e Michelangiolo e il Tiepolo, e poi gli impressionisti e poi Segantini? Questi grandissimi non sono accusati implicitamente d' ingenuità dai futuristi, se, al postutto, hanno visto, come ogni buon mortale, i volti non contemporaneamente da due, tre, quattro parti; le case con una o al massimo coll' angolo di due facciate, invece che squadernate in tutte le loro mura e in tutti i piani dei loro tetti, come si potrebbe fare con delle casine di cartone smontabili a volontà »?

Ma, ripeto ancora, io non so né voglio concludere sulla possibilità di questa famosa *pittura pura*, né sul valore di *arrivo* o di *ricerca* raggiunto dai pittori futuristi. Ciò che mi propongo invece è di rilevare un fenomeno assai significativo per illuminare la natura e la costituzione estetica delle arti: la pittura e la musica.

Ammettiamo che ci sia davvero, riconosciuta da tutti, la pittura pura.

Se la *pittura pura* esiste è però certo che essa sta nascendo *ora* e sta nascendo per opera della riflessione di alcuni pittori raffinatissimi e intellettualissimi *cerebrali*, come si dice. Ora questo fenomeno della trasformazione della pittura in qualcosa che almeno *apparentemente* non era mai stata, è analogo (per quanto contrario nel suo scopo) al fenomeno che ci presentò la musica nel secolo scorso, quando per opera di Liszt e del suo cenacolo, di Wagner e di Berlioz, di *pura* voleva divenire *descrittiva*. Allora i famosi scrittori di *musica a programma* cercavano fare della musica proprio il contrario di quello che oggi i pittori futuristi vogliono fare della pittura. Infatti se questa, com' ho già dimostrato, vuole ora avvicinarsi alla musica e cerca di imitarla nella sua genesi più essenziale, quella allora cercò inversamente di avvicinarsi alla pittura. Anche oggi del resto la musica si trova in questa tendenza; lo Strauss, il Debussy e molti altri dei nostri migliori compositori moderni non sanno concepire che musica *programmatica* È giusto dunque concludere che musica e pittura non soltanto siano due arti inverse, ma che quasi facciano apposta a non incontrarsi quando magari sarebbero proprio sul punto d' incontrarsi. Allorché la musica era ancora essenzialmente *lirica*, si da considerare come suoi corruttori il Liszt, il Wagner e il Berlioz che le volevano dare dei nuovi poteri *determinativi e concretizzatori* della realtà, i pittori erano ancora ferocemente ligi alla concreta somiglianza della realtà. E ora che i musicisti sono quasi universalmente divenuti dei veri e propri *pittori*, ecco che i pittori vogliono invece liberarsi da ogni legame col soggetto e con ciò che comunemente s' intende per sua concretezza, e diventare dei *musicisti*.

Ma c' è qualcosa di ancora più curioso e interessante da osservare. Ed è questo

Ammettiamo per un momento che come la musica è potuta diventare *descrittiva* o *pittorica*, la pittura a sua volta possa diventare *musicale*, o *pura*. È facile accorgersi che quando la musica sia *pura*, la mente di chi ascolta non deve fare altra fatica che quella di abbandonarsi alla musica per sé stessa, a ciò che questa da sola le fa provare, senza il bisogno di concomitanze riflesse e di aiuti eterogenei. Similmente quando la pittura è *descrittiva* la mente di chi la contempla non ha da far altro sforzo che quello di lasciare il quadro esplicarsi e chiarirsi da sé stesso

Altrimenti accade quando noi ascoltiamo una musica così detta descrittiva Sembra allora che la suggestione dei titoli, dei ritmi e delle sonorità simboliche, costringano l'ascoltatore a creare da solo una specie di *libretto ideale*, una traccia esplicativa un po' fissa e obbligatoria, un po' fantastica e variata personalmente. Alludo insomma al famoso programma che inviluppa come una nuvola di suggestioni logiche e plastiche il pezzo del compositore-pittore. Ora è curiosissimo osservare come anche davanti alla così detta *pittura pura* dei futuristi noi ci troviamo nello stesso caso di dover creare in noi una specie di programma o di *libretto ideale* che inviluppi della sua suggestione le forme, le linee e le tonalità di colore simboliche del quadro. Una pittura a programma, dunque? In un certo senso sì. Soltanto che l' esistenza di questa necessità del programma nella pittura si manifesta, come si vede, in una fase estetica affatto inversa alla fase in cui si manifesta la necessità del programma nella musica Questa infatti *naturalmente* è pura e non ha bisogno di programma, il programma per lei nasce in una sua *seconda* esistenza, nell esistenza *descrittiva* La pittura è invece naturalmente descrittiva, aneddotica o com' altro si voglia definire la sua concretezza plastica, e il bisogno del programma nasce per lei quando vuol diventar *pura* Parrebbe quasi dovere stabilire che la pittura nella sua esistenza più *spontanea* è inversa alla musica e che inverse reciprocamente sono di pari passo la musica e la pittura nella loro seconda esistenza *artificiale*.

Artificiale? Spontanea? Ma si ha forse il diritto di adoprare questi due crudi e irrevocabili aggettivi? Io ho detto già che non volevo e non voglio concludere..

Giannotto Bastianelli.

Sorella Rosa sorella Anna

Bisognerebbe, anche, aggiungere: Sorella Emilia. — Emilia è morta, da qualche anno; ma questo non significa nulla. Non muore veramente che chi ha portato in giro pel mondo null'altro che il proprio corpo, opaco, circoscritto, caduco Quando ci si è chiamata Emilia Errera, la morte non può far altro che togliere allo spirito la diafana e quasi inconsistente maschera di carne, per lasciarlo risplendere più libero ed intatto Ancora adesso, in molte liste di sottoscrizioni benefiche si trovano offerte con questa parentesi « In memoria di Emilia Errera » e sono di antiche allieve sue, che non la dimenticano, che sempre vivono con lei nel più eletto dei modi Nella casa ove le Sorelle superstiti lavorano in armonia ed in pace, Emilia siede, come un giorno, al focolare, alla mensa, allo scrittoio; e lavora, anche lei. L'autrice di tante pagine educative e di quei finissimi studi sul Dickens che sono una maraviglia di freschezza e di penetrazione, assiste in ispirito alle discussioni delle sue care, le consiglia, le dirige, le aiuta « Emilia avrebbe fatto ... Emilia avrebbe detto.... ». Così è

Chi non conosce nel vasto piccolo mondo della scuola italiana, Rosa ed Anna Errera? Nate per insegnare: aventi nel sangue la più ricca ed aristocratica tradizione pedagogica: maestre per diritto divino, e non soltanto nei banchi della scuola, ma nel libro per la scuola

Tutt'e due. L'una ha il suo complemento naturale nell'altra. La loro opera è l'emanazione sincera ed organica di anime vissute giorno per giorno a contatto con l'infanzia e con l'adolescenza del popolo, sulla base di un sentimento purissimo, di una enorme ma ben vagliata cultura, di un gusto raffinato e della più sana modernità d'idee.

Popolari ormai, e accettate in molti istituti del Regno, le Antologie compilate da Rosa: popolari, tra i fanciulli e i parenti dei fanciulli i suoi libri di lettura per le varie classi elementari e secondarie. Insegnante, ora, della Scuola Normale Maria Gaetana Agnesi, — nella quale tenne il posto per molti anni un'altra magnifica figura d'avanguardia, Maria Cleofe Pellegrini,— Rosa è giudicata, senza contrasti, fra le migliori educatrici italiane Ma è dell'opera di Anna Errera che io vorrei, specialmente, parlare; quantunque ella s'affanni a ripetere, trepidante come una bimba: — È a Rosa che io devo tutto: è Rosa che ha lavorato con me!... — Ed io non sarei affatto stupita ch'ella aggiungesse: — Anche Emilia ha lavorato con me!... —

L'opera di Anna Errera — quella, almeno, che mi è nota — incomincia con un libriccino intitolato *I casi miei* per i bambini che hanno imparato a legger bene il sillabario (è inutile ridere, il libriccino è delizioso, tutti i bambini e tutte le mamme sono del mio parere); e va, da *Scolarette di Terza* ove si trovano bene a proposito riunite molte freschissime liriche di Lina Schwarz la inimitabile poetessa dell'infanzia, a *Come figliuole* e a *Belprato* (1). Ed io non esito a dire che questi due ultimi volumi sono piccoli capolavori del genere; e che l'attenzione di tutti coloro che si preoccupano delle letture per giovinette in classe, e dei libri scolastici in generale deve fermarsi sopra di loro

Raccontarne la tela?... devo proprio?.. Forse è inutile; ma proviamo

In *Come figliuole* si narra la storia di due antiche compagne del Corso Elementare, che per capriccio del caso si ritrovano e per volontà d'amore intrecciano le proprie strade: Sofia, lavorante sarta, e Maddalena, studentessa di liceo, aspirante alla laurea di medicina Intorno al semplice fatto si annodano tutti i tenui fili del racconto; e l'ambiente popolano ove vive Sofia, e l'ambiente borghese ove vive Maddalena, presentati con bellissima vivezza di luci e di ombre, si incuneano l'uno nell'altro, dimostrano che l'uno val l'altro.

Non una sola pagina ha l'aria di essere scritta per *insegnare*. L'insegnamento scaturisce da sé, balza, senza parere, dalla sottile perizia dell'arte. Le creature del libro, nei loro difetti e nelle loro qualità, appaiono vive e vere: Luisina, la galoppina della sarta Nalli, figuretta che pare uscita da un romanzo di Simona Bodève: Sofia, nella sua precoce serietà di ragazza intelligente, troppo presto costretta a lavorare per vivere: Maddalena, nel suo bello e giovine ardore di *donna dell'avvenire*, e le due mamme e la direttrice dell'Orfanotrofio e l'allieva Adelaide Piobbi commediografa in erba; e via, e via.

E vivissimo e proprio del tempo nostro è Marco, il fratello di Sofia, giovine operaio che frequenta colla sorella le lezioni dell'Università Popolare; e al primo annuncio del colera si arruola nelle schiere della Croce Verde lasciando alla giovinetta l'incarico di far comprendere ai genitori ch'egli va a compiere il proprio dovere, e di confortarne il vecchio cuore trepidante. Compito dell'uomo: compito della donna: ben distinti fra loro. Tutto ciò non è forse dei nostri giorni?.. Ebbene, il capitolo che lo narra è espressivo e moderno come un articolo di giornale, caldo e palpitante come l'afflato che sommove dalle radici la società contemporanea. E tutto il libro è così. A pagina 171, ecco l'orfanella Rosa che, studiando il censimento e trovandovi sei milioni e mezzo di donne italiane messe nella categoria delle persone « mantenute dalla famiglia » per la semplice ragione che lavorano in casa pel marito e i figliuoli, scoppia a dire: « Non è giusto!... Le donne che compiono il loro dovere sul serio, tra le faccende domestiche e le cure della famiglia, anche se non mettono del danaro in casa, non si fanno mantenere; ma si guadagnano il pane anch'esse col sudore della fronte! »

Conveniamo che qui, con magnifica semplicità di mezzi, ed equità di giudizio, è impostato il problema femminile — o femminista se più vi piace — che affanna menti e cuori, e molti ne svia dal giusto centro, cioè la donna libera e rispettata nella famiglia. E in tal guisa la scuola viene ad essere ciò che esser deve in verità; null'altro che una porta aperta sulla vita di casa, di strada, di laboratorio — vita sociale, insomma

La stessa anima e lo stesso metodo sono in *Belprato*

Ultimo uscito dalla penna di Anna Errera, questo libro, che vorrebbe modestamente chiamarsi un volumetto di lettura per le allieve della quarta classe elementare, e contiene anche una breve antologia in relazione agli argomenti trattati nel testo, è, come l'altro, qualcosa di meglio e di più.

Il fenomeno caratteristico del « Milanino », cioè della nuova verdeggiante città che va sorgendo alle porte di Milano, tutta composta di villette basse cinte di giardini, vendute o affittate, a prezzi di convenienza sbalorditiva, atti alle umili borse operaie, *impiegatizie* e *professionistiche*, dalla Società Cooperativa Lombarda diretta da quel nostro grande Buffoli al quale verrà bene innalzata, un giorno o l'altro, una statua, — viene qui rappresentato piacevolissimamente in un suo tipico caso

Un buono, agiato professore deve cambiar di casa: ma, dato l'enorme rincaro degli affitti, non gli riesce di trovare un appartamento che abbia aria e stanze sufficienti per la sua numerosa famiglia. Ed ecco l'indispensabile amico ingegnere che gli si offre per la fabbricazione d'una villetta a Belprato, a pochi chilometri dalla città (si capisce) eccetera eccetera.

Gioia scoppiettante dei quattro ragazzi, e calcoli e sogni e discussioni ardentissime, attraverso le quali si delineano agilmente i diversi caratteri: la dolce e ferma serietà di Evelina, la aventata ma generosa vivacità di Stefano, la delicata e trepida timidezza dell'Isa: ah, quell'Isa!... un gioiello

L'argomento apre la via a capitoli d'indole tecnica, nei quali il problema economico e materiale della costruzione d'una casa è studiato e svolto a fondo. E la casa mette le sue brave fondamenta, e si alza a poco a poco di statura, si può dir sotto gli occhi dei futuri abitatori; i quali si trovano d'improvviso di fronte alla vita operaia così com'è, vista sul lavoro; e si legano di sincera e rispettosa amicizia con muratori, imbiancatori, sterratori, verniciatori, conosciuti uno per uno durante la sempre uguale e sempre rinnovata attività dei giorni. Intendiamoci: in *Belprato* non vi sono sentimentalismi: gli operai vi fanno il loro dovere, i ragazzi Roberti il proprio: a ciascuno, nel mondo, il suo dolore, la sua speranza, il suo male il suo bene; ma ad occhi aperti, ben misurando ed onorando il male ed il bene altrui; e camminando su di una via d'eguaglianza che ha per punto di partenza e d'arrivo qualcosa di assai più alto che non sia il guadagno o il vestito

Si può essere scolarette un poco anziane (come me, per esempio): ma *Belprato* si legge con gioia; colla stessa gioia che può dare in estate un tuffo nelle limpide acque d'un fiume

Esso raggiunge, per me, il limite estremo ove il cosidetto libro di lettura ad uso delle scuole cessa di esserlo per non divenire altro che un libro d'arte e di vita. Il largo respiro moderno vi circola dentro, nessuna essenziale questione eccettuata, il tutto fuso in una unità che non oltrepassa mai la giusta misura. Per merito di simili testi, le pareti convenzionali delle scuole crollano, per lasciar entrare a torrenti l'atmosfera ossigenata delle larghe strade ove l'umanità passa, si affatica, combatte

* * *

V'è un altro lavoro quotidianamente compiuto da Rosa e da Anna Errera, e da infinite buone creature che a loro rassomigliano e che le seguono nell'esempio e nella fede. Di tal lavoro non è possibile fare.... la recensione

È di tutti i giorni, di tutte le ore, di tutti i minuti, impalpabile e inesprimibile, simile all'aria che la bocca respira, agli atomi di luce che la vista assorbe e riflette. Dal continuo contatto di donne simili con l'infanzia e l'adolescenza che popola le scuole, possiamo noi calcolare il bene che ne deriva Sorpassa la portata del libro, entra nelle anime, purifica gli organismi, raccoglie e fonde tutti i visibili ed invisibili elementi del passato e del presente, per costruirne, nel cervello e nella volontà dei giovani, le basi salde dell'avvenire Ciò si chiama opera educatrice, e non aspira al Premio Nobel

Fra i molti e svariatissimi atteggiamenti della donna contemporanea che non sia semplicemente la moglie del proprio marito e la madre dei propri figli, questo è pure il più armonico colle qualità femminili: grave ma dolce; grigio ma rotto da freschissimi sprazzi di cielo azzurro; umile, in apparenza, ma grande e necessario al pari delle funzioni materne

La figura calma e serena della Donna-Maestra, figura non già di rinuncia e sacrificio, ma di bella e feconda attività proiettantesi nel futuro come la maternità fisica, mi sembra perfettamente rappresentata dalle sorelle Errera

Il non posseder una famiglia propria ha contribuito ad accentrare le loro energie movendole intatte verso il fine ideale: una inalterabile obiettività, un equilibrio di giudizio e di gusto che nulla tradisce mai, un amore della vita e dell'umanità che l'esercizio dell'insegnamento, sia colla penna, sia colla voce, non fa che coltivare ed accrescere giorno per giorno, regola ed illumina il loro ritmo esteriore, che col ritmo interno è concorde

E l'uno spirito sororale è così singolarmente assomigliante all'altro, che non si sa, nei libri e nelle lezioni di Rosa, qual parte abbia Anna: nei libri e nelle lezioni di Anna qual parte abbia Rosa. Così vivono esse, e lavorano e producono, in purità e serenità di giorni: d'un così chiaro esempio per le colleghe, per le amiche, per le discepole, che l'animo si commuove nel pensarvi Fra la mondanità ad oltranza e il suffragettismo ad oltranza camminano esse a mezza via, con un loro passo agile, nobile e composto. Le accompagna e le segue una tranquilla moltitudine che non ama gli eccessi, ma giunge diritta ad un segnacolo che non falla Camminando esse si sorridono, e l'affetto rende più facile e più chiara la strada. Sorella Rosa, Sorella Anna.

Ada Negri.

(1) A. Errera, *Come figliuole*, *Belprato*. Letture per la IV e VI classe elementare. Firenze, Bemporad e figlio ed.

Tesori d'arte inediti o ignorati

V.

Un'opera sconosciuta di Cosimo Rosselli

(Fot. Perazzo).

Quasi non è credibile che si possa parlare di opera sconosciuta d'un pittore così noto, quando la tavola che noi pubblichiamo è esposta ad ogni sguardo in una delle più visitate chiese fiorentine, Santo Spirito: pure, nessuno degli studiosi che anche recentemente si sono occupati di Cosimo e della sua attività, hanno inserita questa pittura nel novero dei suoi lavori

L'attribuzione a Cosimo Rosselli, che non mi sembra rifiutabile anche ad una prima osservazione, può essere corroborata da alcuni riscontri con altre opere sue: la Vergine ha chiarissimo il tipo consueto al pittore, e la parte inferiore del suo corpo con il largo movimento del manto, è in relazione stretta con la Vergine in trono San Giacomo e San Pietro degli Uffizi; la modellatura solida e risoluta del bambino è d'una qualità medesima con quella del bambino nel tabernacolo di via Ricasoli; l'angiolo di sinistra ha suoi compagni numerosi nelle opere della seconda metà della vita di Cosimo, come, per dare un solo esempio, il santo martire che nel quadro di Santa Maria Maddalena de' Pazzi sta immediatamente sopra il San Pietro; l'impostatura dei due santi, il San Pietro vòlto verso la Vergine e arretrato un poco del torso, il San Tommaso vòlto più verso lo spettatore e divergente col capo dal centro della tavola verso l'esterno, in modo che ambedue si allontanano, per movimenti diversi, ma con una curva stessa dal trono della Vergine, è simile all'impostatura dei due santi nel quadro ricordato degli Uffizi. Questa sola però giacchè le due figure, si scostano un po' dalla pura maniera del maestro, e farebbero pensare ad una collaborazione d'un discepolo abituato alle proporzioni ghirlandaiesche, sebbene il San Pietro abbia nella modellatura del volto alcunchè del modo rude che Cosimo nei primi suoi anni aveva desunto dai Pollaiolo, e il volto del San Giacomo non sia lontano da quell'ovale scipitello che molte volte delineò il pittore negli ultimi suoi quadri

La predella è tutta nel modo del Rosselli rappresenta nel centro l'Annunciazione; a destra gli apostoli dopo la morte di Gesù, che inginocchiati in piena campagna, sembrano adorare una qualche visione divina da cui parte un raggio di luce che illumina i primi due, a sinistra la conversione di Sant'Agostino, con due gruppi di accoliti, tre donne dietro a Santa Monica, tre uomini dietro a Sant'Ambrogio, di quelle proporzioni allungate, ma non grandiose, solite nelle figure in piedi del maestro.

Le storie della predella non corrispondono ai santi che sopra si levano, e potrebbero anche far sorgere per un momento il dubbio che si tratti di predella di altro quadro; se l'unità ben visibile di tutta la tavola e della sua esecuzione, non ci persuadesse a cercare di questo fatto non frequentissimo qualche altra ragione una predilezione di committenti, o la dedicazione della cappella a più santi.

La pittura, che porta la data 1482, fu eseguita immediatamente dopo il ritorno di Cosimo dai lavori della Sistina. Il miglior periodo del pittore, che tratto a galla dalla fortuna, immeritamente si trovò a gareggiare con i più insigni del tempo; e se non giunse a pareggiarli, ebbe dal loro contatto un eccitamento e uno stimolo alle sue tarde e gravi possibilità, [illegible] a poter darci pochi anni dopo, nel 1486, il fresco di Sant'Ambrogio, che è il vertice della [illegible] arte. Committenti, per una delle loro Cappelle situate in questo braccio della chiesa (Richa [illegible] 2) furono i Corbinelli, de' quali la predella porta da ambo le parti lo stemma, un cervo rampante.

Per la sua Vergine Cosimo Rosselli costrusse accuratamente un trono marmoreo, di quel tipo che, inventato dai pittori di verso il 1440, il Beato e Fra' Filippo, era stato a poco a poco migliorato, raffinato e fissato quasi immutabile dai fiorentini: un dossale a ricchi pilastrelli e a riquadrature sagomate, che la cèntina dell'arco coronante il seggio sopravince di tutto il suo sviluppo. Di là dal claustro, la visione del cielo luminoso e lontano si libra sopra ignote primavere d'acque e di terre, come un sogno e come uno spasimo di desiderio

Indulse a questo sogno e a questo desiderio il Verrocchio, e nella sua bottega si maturò l'ultima trasformazione del sacro recinto, che con l'abolizione della cortina ornatissima tra il basamento e la trabeazione, ebbe di qua e di là dal trono due occhi spalancati sulle bellezza della natura, e due valichi aperti perchè il cantico di tutte le forme nel mondo venisse a spirare ai piedi della Vergine Regina. Ma Cosimo Rosselli non ardì mai nè piccole cose nè grandi. Si mantenne sulla via battuta; e si contentò, a laude della Vergine, di gigli nelle mani degli angeli e di piante di serra in oneste ceramiche. Quattro ne posò sul ripiano della cornice; e innanzi al trono compose, con saggia arte conveniente, un ciuffo di fragranze, che è la perfettissima cosa di tutta la sua immaginazione.

L. D.

Le letture francesi nel pensiero del Leopardi

In un denso e grosso volume di più che cinquecento pagine il dottor N. Serban ha intrapreso uno di quelli studi di letteratura comparata che tanta luce gettano (e ancor più ne getteranno, quando saranno più coltivati) sugli influssi reciproci delle letterature europee e sullo svolgimento della personalità di alcuni scrittori. Lo scrittore italiano che egli imprende a studiare è uno di quelli nella cui arte più vale la pena di acuire l'indagine, poiché appartiene alla stretta schiera dei poeti universali, di quelli la cui comprensione è possibile ad ogni latitudine, e la cui luce di espressione non si estingue completamente quando le sia tolto il mezzo con cui prima si è manifestata: la sua lingua originale.

Giacomo Leopardi (1) è debitore agli scrittori francesi di molti atteggiamenti del suo pensiero, come in generale sono debitori alla nazione vicina di più e di meno molti altri artisti del suo tempo. E non vogliamo notare ora come l'influsso duri ancora ai giorni nostri, poiché le prove appariscono sotto i nostri occhi continuamente. È un tributo del resto che noi abbiamo pagato e continuiamo a pagare a quell'unica nazione con altri paesi europei, ed è, per noi specialmente, il riprendere ciò che abbiamo dato agli altri nel periodo che segna, molto più tardi che

(1) N. Serban, *Leopardi et la France*. Paris, Librairie ancienne H. Champion, 1913.

da noi, il loro rinascimento. Nella sua esposizione il Serban adopera, da quel severo studioso che egli è, un metodo rigoroso, che può avere i suoi difetti nel suo stesso schematismo, ma che non manca di chiarezza, e può quindi facilmente lasciarsi arrestare nei punti in cui le conclusioni diventano troppo assolute.

Comincia egli intanto dal fissare in che modo nella piccola Recanati ha potuto farsi strada il pensiero francese, e per ciò fare evoca gli avvenimenti che condussero nel piccolo paese delle Marche i soldati di Napoleone, che non si distinsero per una troppo grande moderazione e che diedero a quelle popolazioni una idea tutt' altro che generosa della grande rivoluzione, idea che i preti non mancavano di dipingere con tutti i più terribili colori dai pulpiti e dai confessionali. Monaldo Leopardi non ebbe poco a soffrire di quegli eventi, i quali non fecero che ribadire il suo attaccamento all' *ancien régime*. Questo l'ambiente familiare in cui crebbe il poeta.

Un altro fattore che determinò in un certo senso la mente di quest'ultimo noi sappiamo che è da ricercarsi nelle letture ch' egli fece nella vasta biblioteca paterna. E accuratamente il Serban ricorda le numerosissime opere francesi ivi raccolte, e che il giovane poté consultare. Il metodo rigido che il critico adopera non gli permette di tener conto degli acquisti che furono fatti dopo il 1827, anno in cui Giacomo partì per Firenze, e dopo il quale non fece che rari e brevi soggiorni nel borgo natio. E qui appariscono nel libro le prime manchevolezze, d'altra parte inevitabili: poiché difettano i documenti che stieno ad attestare tutte le letture che il poeta poté fare di libri francesi fuori di Recanati, le quali se noi conoscessimo potremmo veder alterate certe conclusioni. Pur resta il fatto che Giacomo visse la sua prima gioventù in un ambiente gallofobo. L'aver Monaldo raccolto una numerosa collezione di libri sulla rivoluzione, e italiani e francesi, tutti di reazionari, può aver favorito certamente quell'atteggiamento ostile contro la Francia di cui il poeta non si spogliò del tutto neppure quando era già maturo di anni; ma non è tutto; altri influssi gli son venuti d' altra parte: influssi letterari di un classicismo diffusissimo in quella regione italiana, dalla quale ci venne una serie di scrittori dei più purgati e dei più fedeli alla grande tradizione nazionale, e di quest' ambiente letterario e scolastico era dovere tenere il debito conto.

Così soltanto noi riusciamo a comprendere perfettamente quello che il Serban chiama « le zèle patriotique » e che non è se non gallofobia mascherata. E ciò a proposito di quella giovanile dissertazione del poeta sugli *Epigrammi*, nel cui genere egli riconosce l' eccellenza dei francesi; ma trova che la manchevolezza dell' Italia, non è da attribuire ad una minor pieghevolezza e sveltezza della lingua, sibbene al nessun gusto che essa ha per quell' attitudine leggera dello spirito che è il *bon mot*. Questo nazionalismo « chatouilleux » del Leopardi, nota il Serban, non si manifesta in lui a proposito della lingua latina e della greca: « Il n'a jamais mis l'italien au-dessus de ces deux langues, pas plus qu'il n'a pensé à le comparer à l'anglais, ni même à l'espagnol ». È vero; ma è necessario tener conto appunto del classicismo italiano per spiegare il fatto e riflettere che il francese è la sola lingua europea che ha una reale azione sulla coltura italiana del tempo: esso è il simbolo tangibile di ogni influsso forestiero, e in questo senso è possibile ammettere che gallofobia e patriottismo possano essere, secondo l' acuta espressione del critico francese « i termini di una equazione sentimentale ».

Mentre questa gallofobia fa capolino ad ogni momento nelle teorie leopardiane, egli attinge largamente i suoi materiali alla coltura francese: ma si tratta solamente, per ora, di attingervi notizie di fatti. È interessante vedere il rapporto che ha la concezione del *Pompeo in Egitto* con la storia romana del Rollin, rapporto che nel recente libro è ampiamente documentato, come sono per la prima volta documentate le derivazioni dall'Enciclopedia e dal Goguet, della *Dissertazione sopra l'origine e i primi progressi dell' Astronomia*. Si tratta di opere giovanili. Ma arriviamo al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, e se non potremo convenire del tutto che l'idea del libro sia derivata dall' *Histoire du ciel* dell'abate Pluche, è indubitabile che la sorgente d' informazione dei fatti ivi raccolti è oltre che dovuta alla conoscenza diretta che il Leopardi aveva dei poeti antichi, a molti autori francesi, che il Serban enumera accuratamente, con una diligenza veramente benedettina.

Ma l'indagine d'ora innanzi si fa più complessa e più delicata. Ciò l' erudito francese non si dissimula. È il momento questo in cui entra come elemento determinante delle idee del poeta il suo pensiero stesso, e i riscontri sono più difficili. Avviene spesso che l'alimento è bensì francese, ma la sua elaborazione è nettamente personale. E in questo campo l' influsso ha un valore affatto relativo.

Però il Serban si regola d'ora innanzi con una delicatezza e una cautela straordinaria. Prendendo a guida lo « Zibaldone » e le indicazioni che vi sono sparse, egli ha potuto formare una nota copiosa e cronologicamente disposta delle letture francesi del poeta. In questa nota non tutti i libri che componevano la biblioteca paterna appariscono Certe lacune paiono e sono inammissibili. Come abbia potuto il giovane straordinario, col suo vivo desiderio di sapere, vivere indifferente presso le opere di Corneille, di Descartes, di Beaumarchais, di La Rochefoucauld, di Pascal, e non stendere la mano per isfogliarle è ipoteticamente spiegato dal Serban in due modi, o con una proibizione del padre, o col non aver egli presa alcuna nota nello Zibaldone delle letture fatte.

Fedele al suo metodo il Serban avverte che fino a prova in contrario egli considera quelle opere come non lette, e la conclusione è troppo formale. È vero ch egli aggiunge dopo: « Ce n'est qu'en faisant l' analyse des idées principales de Leopardi et en les confrontant avec les idées des auteurs français qu'on pourra éclaircir ce doute ». È precisamente ciò che avrebbe potuto far lui che ha acquistato una grande familiarità col pensiero leopardiano. Ma il metodo positivo gli ha teso qui uno dei suoi agguati: ed egli si attiene soltanto alle indicazioni dello Zibaldone. Il risultato delle sue indagini, pur così limitato, è, del resto, assai interessante, e attenua la nostra delusa aspettativa di un indagine più completa e più penetrante.

Seguiamo dunque nel campo limitato la nostra sicura guida. Uno degli autori che esercitò il primo influsso sul pensiero del recanatese fu Madame de Staël. « Io non mancavo della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di combinare...; ma non credetti di essere filosofo se non dopo lette alcune opere di Madama di Staël ». Così egli stesso si confessa, e mostra lo studio ch' egli ha fatto della sua autrice nelle citazioni e nelle osservazioni che sono nello Zibaldone a proposito di *Corinne*, dell' *Allemagne* e di *Delphine*. In quali sue opere però apparisca direttamente l' influsso l' autore non ci dice; e quando egli discute alcuni ravvicinamenti che una studiosa italiana fa tra alcuni passi del Leopardi, e i libri della scrittrice francese, *De l'influence des passions* e *De la littérature*, egli non s'arrende ad una certa evidenza, per il fatto soltanto che queste due ultime opere mancano nella biblioteca famigliare di Recanati. Or non è questo spingere il metodo storico a quelle conseguenze contro le quali è pure avvenuta fra i più accurati studiosi una salutare reazione?

Dopo la Staël ci si presentano altri scrittori che hanno improntato di sé il pensiero leopardiano: il Barthélemy, il Montesquieu, e il Rousseau.

Di quest' ultimo il Serban crede che l' influsso non sia diretto, ma che gli sia derivato a traverso un qualche discepolo italiano del ginevrino o per la lettura di qualche articolo di giornale. Del che non ci dà alcuna prova; e se è facile riconoscere che le seguenti idee fondamentali, essere la natura la sorgente di ogni bene, la ragione sorgente di ogni male, e le illusioni il movente di ogni azione umana, si trovano egualmente e in Gian Giacomo e nel Leopardi, è alquanto arrischiato parlare di un influsso diretto, anziché di un influsso più generale quale è quello che il Rousseau esercitò a distanza su molti suoi contemporanei. Anche il Leopardi non fu estraneo ad idee che s'insinuavano nell' aria del tempo e che le inclinazioni e la speciale natura del temperamento di lui portavano naturalmente ad inseguire, poiché in esse era già espresso ciò che egli cominciava a sentire.

Così gli avviene per Montesquieu. L' *Essai sur le goût* ha lunghi estratti nello Zibaldone, prova evidente del come egli si era dato non solo a leggere ma a ruminare e a discutere le idee dell'autore dell' *Esprit des lois*. Lunghe citazioni mettono a nudo questo processo che si arresta ad un primo riconoscimento e che si può ridurre a queste direttive generali: che il desiderio del piacere, innato nell'uomo, non può mai essere soddisfatto, ed è quindi infinito. Per questa ragione noi tendiamo lontano il nostro sguardo, ed amiamo l' indefinito, l' indeterminato e il vago. Ma nella nostra preoccupazione di soddisfare più che ci è possibile il nostro desiderio è necessaria la varietà per evitare la noia, la quale finisce sempre per impadronirsi di noi. E allora, poiché i piaceri reali non bastano alla nostra felicità, grazie all' immaginazione, la nostra anima ne trova degli altri.

È la pura sostanza. « Leopardi s'empare de toutes ces idées.... Mais il élargit leur signification et, par cela même, augmente leur portée ». Questa è certamente l'originalità del poeta. E se è fuori di dubbio, come nota il critico francese, che il Montesquieu non avrebbe mai sospettato che dalle sue opere si potesse trarre la conclusione della infelicità universale, noi ci domandiamo allora se questo influsso ha realmente l'importanza che il Serban sembra attribuirgli. In altre parole se non avessimo nello Zibaldone le tracce delle letture fatte, avremmo potuto parlare, a proposito di quella coltura che il Leopardi pur doveva attingere dai libri, di una vera e propria azione del Montesquieu su di lui?

Ecco il dubbio che resta nel nostro spirito pur dopo la lettura dell'accurato libro e dei molti e rari e ignoti ravvicinamenti che esso ci fornisce.

Noi confessiamo che avremmo preferito non dallo Zibaldone veder tratti i termini del confronto, ma dalle operette morali e dalle poesie, da quei libri cioè nei quali il pensiero non è come una informe massa metallica in ebullizione e piena di scorie, ma già ha trovato nelle forme il suo aspetto definitivo, immutabile.

Non diciamo che non sia pieno d'interesse sorprendere il pensiero di un autore in quello stadio di formazione, ma l'esame risulta così alquanto manchevole.

La riprova di ciò ch' io dico è nella seconda parte dell' opera del dotto francese. Allorché egli parla dell' influsso che il Leopardi ha esercitato in Francia, e mette questa volta a confronto la poesia di lui con quella di Alfredo de Musset, i punti di contatto non appariscono che rari, quantunque noi sappiamo che il poeta delle *Nuits* conoscesse assai bene quello di Nerina, e che alcuni critici hanno visto più stretta la loro relazione. È naturale: comunque si sia potuta formare la coltura di un artista forte e originale, il prodotto ultimo della sua creazione resta ben suo. Ed è questo ciò che per noi è essenziale ed ha valore.

Per Alfred de Vigny il Serban è più proclive ad ammettere che al suo pessimismo non è estranea la conoscenza del Leopardi, e nota che la *Maison du berger*, il primo poema in cui apparisce nel francese quella sconsolata filosofia della vita, è del 1844, due anni dopo, cioè, che il Leopardi si fa strada in Francia in alcuni versi famosi con cui il De Musset l' invocava, e lo stesso in cui il Sainte-Beuve nella *Revue des Deux Mondes* parlava ammiratamente del poeta italiano. Potrebbe essere: ma le poesie sono là e parlano da sé. Che bisogno abbiamo di sapere da qualche documento come, quando e se il poeta francese lesse quello italiano?

Non basta per Jules Le Fèvre-Deumier la lettura di qualche sua poesia ad attestarci che l' imitazione questa volta esiste ed innegabile? Il suo *Sonnet à la mort*, gli alessandrini intitolati *Contradiction* sono veramente derivati da *Amore e morte*, e certe pagine dei *Voeux de l'homme* non [illegible] nascondere la loro derivazione da un dialogo leopardiano.

Ma siamo in presenza di un poeta di secondo ordine. Gli influssi appariscono senza veli. Non si può dire lo stesso quando l'azione si esercita da pari a pari. Allora essa è irriconoscibile; ed è tale perché ci è di mezzo un potente fattore di trasformazione: una mente creatrice.

Gli studi di letteratura comparata diventano in questo caso di una delicatezza estrema: il che non si nasconde il Serban. Ma la sua indagine è ad ogni modo uno spiraglio che ci s'apre nell'anima leopardiana. Se noi non troviamo nella letteratura francese che gli fu familiare le origini del suo pessimismo, sappiamo di che egli l'alimentò, e questo c' interessa sempre, allo stesso modo che c' interessa di conoscere quali sono le scaturigini italiane da cui Guglielmo Shakespeare poté trarre una qualsiasi ispirazione, pur non avendo alcun debito fuori che con sé stesso.

G. S. Gargàno.

MARGINALIA

* **« La capanna e il tuo cuore »**, la novità italiana data dalla compagnia Talli alla fine della passata settimana, è una di quelle esercitazioni teatrali fra il comico e il sentimentale, con prevalenza di comico, che non reggono alla critica anche se riescano a vincere la prova ardua della scena. *La capanna e il tuo cuore*, di Giulio Adami, che ha conquistato il pubblico milanese, ha avuto al terzo atto qui a Firenze le accoglienze ostili che determinano l' insuccesso. Mi par difficile di dar torto al pubblico fiorentino, il quale ha finito col perdere la pazienza quando ha veduto nella tenuità alquanto puerile della trama disegnarsi quasi la pretesa di una tesi. La vedovella circondata dalla guardia del corpo degli ospiti che la proteggono contro i pericoli dell'amore, poi la bislacca situazione superata da un guardiano che si fa conquistatore, magari l' alba di un matrimonio, potevano essere accolti con sopportazione se non con entusiasmo Ma il matrimonio che spinge gli sposini, ognuno per suo conto a sentire la nostalgia di un ritorno di quella cara guardia del corpo fattasi di quadruplice triplice, come un'alleanza di potenze europee, ma il ritorno degli ospiti giudicati indispensabili per la felicità degli sposi, tutto ciò è parso egualmente inaccettabile come tesi e come *boutade*. Commedie come queste hanno necessità, per reggersi in piedi, di un' inesauribile ricchezza di spirito verbale: le parole debbono nascondere le cose. Dev'essere un fuoco di fila di arguzie e di motti: ogni tregua è un passo verso la sconfitta. In questa *Capanna* anche a prescindere dal terz'atto, le tregue sono più che frequenti. Nello stesso genere mi piace di ricordare un precedente del nostro teatro che mostra pure qualche affinità con la *Capanna*, se non altro per la stranezza di presentare sulla scena una donna circondata da parecchi uomini che sono un po' i suoi ospiti, un po' i suoi adoratori. *La fine dell'amore* di Roberto Bracco che pure nella sua voluta tenuità adombra fra i paradossi una tesi amara e tutt'altro che fatua — gli uomini paiono fatti apposta per non capire le donne — ha proprio quel brio incalzante, quella serrata schermaglia verbale, quel tanto insomma che ci vuole. Caricature? Chiamiamola pure così, ma ricordiamoci che si può essere caricaturisti con la signorilità di un Capiello e con la profonda significazione di un Forain. E poiché abbiamo nominato *La fine dell'amore* esprimiamo la nostra profonda meraviglia vedendo che i nostri comici migliori posseggono il divino dono dell'oblio per modo da dimenticare, in tanta penuria di novità estere e nazionali, una « satira » che dopo diciassette anni apparisce molto più giovane delle neonate....

G.

* **Florence Nightingale e gli animali.** — Il primo vero paziente di Florence Nightingale, celebrata in questi giorni con un ricordo marmoreo in Santa Croce, fu il cane d'un pastore scozzese. Un giorno — narra la sua biografa Sara Tooley — Florence giovinetta cavalcava presso Embley col vicario suo amico, quando le fu raccontato che Cap, il cane d'un pastore, non poteva più sorvegliar le pecore perché si era spezzata una gamba Sembrava che il cane stesse male davvero perché si parlava già di liberarlo da tutte le sue sofferenze legandogli una corda al collo per mandarlo all'altro mondo. Ma Florence volle di galoppo recarsi alla casupola del pastore e quivi giunta s' inginocchiò al suolo presso il cane sofferente dicendogli dolci parole, poi, fattasi portare dell'acqua calda e strappata una giacca del pastore, fece al povero animale delle compresse sulla parte ammalata. Il cane ritornò in vita quasi per miracolo sotto le cure pazienti e premurose della fanciulla che restò presso di lui, che la guardava con occhi dolci di riconoscenza, finché non lo vide quasi perfettamente ristabilito. Essa si era realmente adoperata per la prima volta per lenire il dolore d'una povera creatura e gli occhi riconoscenti del cane avevano risvegliato un nuovo sentimento nel suo cuore largo e generoso. Da quel giorno ella desiderò con ardore di poter sempre sollevare i sofferenti e ben presto i poveri delle tenute del padre ebbero un' amica gentile e devota in Florence Nightingale, un' assistente premurosa per le bestie ammalate o ferite. Una caratteristica di Florence era la preferenza per gli animali più infelici, per quelli trascurati dai domestici e dai fattori a causa della vecchiaia o dell' infermità. Era specialmente affezionata a Peggy, un *pony* grigio che non poteva più lavorare e trascorreva l' esistenza nel parco di Lea Hurst: ogni mattina ella andava a parlargli e a portargli qualche ghiottoneria. « Vuoi una mela, povero Peggy? — diceva accarezzandogli il collo — via, cercala!... » E Peggy ficcava il naso nella tasca dell'amica e scopriva la delizia. Gli scoiattoli dei boschi di Lea Hurst le erano compagni di passeggiata e le venivano dietro a raccogliere le noci seminate misteriosamente. E come si divertiva ad osservare i movimenti grotteschi di questi animali, quando ad una brusca svoltata di Florence risalivano lesti sopra un alto faggio per discendere tosto a sbirciare le noci tentatrici! L'amore degli animali, già intenso nell'infanzia accompagnò Florence per tutta la vita ed ella soleva dire, in opposizione a molte infermiere e a molti dottori, che un animale affezionato, specialmente un cane, è spesso un eccellente compagno per i malati, ed ha una superiorità sulle assistenti... perché almeno non parla. Quante volte Florence rivide nei pazienti lo sguardo visto negli occhi del povero cane del pastore!

* **Nuova luce su Joshua Reynolds.** — La *Morning Post* ha potuto spigolare in una serie di lettere dirette da sir Joshua Reynolds al duca di Rutland particolari interessanti sulla vita del grande pittore inglese. Queste lettere si trovano al British Museum, ma erano finora sfuggite all' attenzione di tutti i biografi del pittore. La cosa più interessante che vi si può apprendere è che il Reynolds, quando si trovava in Italia, non aveva alcuno scrupolo di aiutare i trafugatori di quadri e di oggetti d' arte. Egli adoperava le sue astuzie specialmente a cercar di eludere la vigilanza del governo pontificio, a Roma. Una delle imprese in cui il Reynolds fu mescolato fu il trafugamento dal palazzo Bonapaduli di una serie di pitture del Poussin: *I sette sacramenti*. Questi quadri formavano una delle meraviglie del palazzo e si riuscì un bel giorno a spedirli in Inghilterra dopo averli sostituiti con delle semplici copie. Era un mezzo anche allora molto in uso. Il Reynolds dopo avere avuto in sua mano i quadri si incaricò, anche per conto del duca di Rutland, nuovo possessore, di restaurarli a dovere. Egli fece venire in casa sua un napoletano che gli era stato raccomandato come un restauratore portentoso e possessore all'uopo di un segreto efficacissimo e lo fece lavorare sotto la sua diretta ed accorta vigilanza. Il napoletano possedeva infatti un liquido meraviglioso — dice il Reynolds — che egli applicava delicatamente con una spugna sulle tele, portando via solo la polvere e le macchie senza intaccare minimamente i colori. Il Reynolds non risparmia parole per rassicurare il duca, non solo

della buona riuscita del restauro, ma anche dell'autenticità e della bellezza dei quadri, e per rallegrarsi con lui della buona fortuna dell'acquisto. In quanto alle copie che avevano preso il posto delle opere autentiche non ci si doveva dar pensiero di nulla. Anche le copie sarebbero state vendute un giorno o l'altro come originali ed altre copie avrebbero preso il loro posto. È inutile dire che il duca restò soddisfattissimo di tutto. Un altro particolare degno di nota si ricava da queste lettere. Quando il Reynolds fu nominato, dopo Allan Ramsay e il Gainsborough, pittore di corte, lo stipendio annesso alla carica fu ridotto a cinquanta sterline all'anno invece che duecento come era prima. La cosa non riuscí naturalmente molto gradita al Reynolds il quale supplicò l'amico duca di far in modo che lo stipendio fosse accresciuto o che gli fosse concesso qualche altro beneficio. Sappiamo da una lettera che il pittore avrebbe ambíto il posto di segretario dell'ordine cavalleresco del Bagno che stava per esser vacante. Egli si fece molto raccomandare al Pitt; ma le pratiche del potente amico non riuscirono. Del resto il Reynolds non aveva poi troppo bisogno di danaro.

★ **Il centenario di Parmentier.** — Il 17 dicembre 1813 moriva un uomo che dovrebbe oggi essere meglio conosciuto ed onorato da tutti: l'introduttore in Francia della coltivazione delle patate Parmentier. Pochi sanno — osserva il *Matin* — che Parmentier fu per cinquantasette anni sotto le armi. Partito diciottenne da Montdidier per recarsi a Parigi per concorrere ad un impiego di sotto-aiutante maggiore, Parmentier fu ammesso e inviato nel 1758 nell'esercito dell'Hannover sotto gli ordini di Bayen, il geniale precursore di Lavoisier, il vero creatore della farmacia militare. Dopo le ostilità e la firma della pace nel 1763 egli fu aggregato alla farmacia dell'Hôtel des Invalides e poi lo troviamo in Bretagna, a Ginevra, a Boulogne sempre esercitando le più alte funzioni nel servizio di sanità militare. Nel corso della guerra dei sette anni Parmentier fu preso da cavalieri nemici dei quali egli disse più tardi con bonomia che erano i più grandi camerieri che avesse conosciuto tanto presto lo avevano svestito e derubato dei suoi abiti e del suo denaro. Fu durante la sua prigionia che egli poté apprezzare il valore alimentare delle patate; il più delle volte unico cibo dei suoi compagni di sventura. Questi tubercoli, portati dall'America in Europa dal 1580 al 1585 prima dagli spagnoli, poi dagli inglesi erano ancora poco conosciuti in Francia e generalmente molto spregiati. Durante il suo soggiorno agli Invalides il Parmentier non cessa mai dal proclamare in una folla di pubblicazioni e con tanta maggior foga quanto più son violenti gli attacchi contro di lui, l'alto valor nutritivo delle patate che erano allora considerate come dannose invece che utili all'alimentazione ed alla salute. Oggi la coltivazione della patata, grazie alla predicazione del Parmentier si estende in Francia sopra una superficie di un milione e seicentomila ettari, con un beneficio per le classi meno abbienti su cui è davvero inutile insistere. Ma l'opera del Parmentier non si limitò a questo. La sua azione è stata considerevole nel Consiglio di sanità del 1793 che prese una parte cosí intensa alla riorganizzazione degli ospedali e delle ambulanze e attende ancora il suo storico. Essa non è stata minore all'antico Collegio di Farmacia, all'Accademia delle Scienze, alla Società di Agricoltura. Parmentier ha anche contribuito alla propagazione della vaccinazione, alla riorganizzazione dei forni e della fabbricazione del pane, alla diffusione dell'assistenza pubblica. « Dovunque — ha detto Cuvier — si poteva lavorar molto, render grandi servigi e non ricever nessun compenso, dovunque ci si riuniva per far del bene, si trovava Parmentier ». Egli lavorava accanitamente, sempre, ed aveva l'abitudine di alzarsi tutti i giorni alle tre del mattino.

★ **La nuova Minerva del Louvre.** — Il Louvre ha la fortuna — scrive il *Mercure de France* — di possedere da qualche settimana una nuova opera greca del grande periodo dell'arte ellenica, che si trovava già a Parigi, ma che pochissimi conoscevano: la statua colossale di Minerva alta due metri e sessanta nel suo stato attuale (cioè a dire senza la testa sparita da antichissimo tempo) detta il « torso medicoo » e conservata finora alla Scuola delle Belle Arti. Ingres quando era direttore dell'Accademia di Francia a Roma l'aveva scoperta nei giardini della Villa Medici dove ornava una nicchia nella quale era stata portata non si sa donde ed egli l'aveva spedita a Parigi alla Scuola di Belle Arti insieme ad altri due torsi antichi di valore e di dimensioni assai minori: un Marte e una Venere. La statua fu posta al primo piano della scuola tra la finestra centrale della galleria che domina il Museo dei calchi e sfuggí per molto tempo all'attenzione e all'esame. Soltanto nel 1895 fu fatta discendere al pian terreno all'estremità sinistra del vestibolo dove sono posti i calchi dei frontoni del Partenone con lo stile dei quali essa è imparentata. Ma anche qui essa è stata ignorata dal gran pubblico. Si tratta tuttavia di un'opera ammirevole che appartiene al più bel periodo dell'arte greca e forse alla scuola di Fidia. Tagliata in un blocco di marmo pentelico la dea, vestita del chitone, del peplo e del mantello che copre sul petto una stretta egida ornata dalla testa di Medusa accompagnata un tempo da serpenti di cui una serie di chiodi di bronzo attesta l'antica presenza, si presenta tutta diritta in una attitudine di calma e di forza che accentuava senza dubbio l'espressione della testa oggi sparita come le braccia. I fini drappeggiamenti che, con la naturalezza e la semplicità caratteristica delle grandi epoche, cadono in pieghe dritte e serrate, simili alle scannellature di una colonna, lungo il corpo, aggiungono a questa impressione molta grandezza e molta potenza. Si tratta veramente d'una delle più belle Minerve che l'antichità ci abbia tramandato. Il Fortwaengler pensò un momento che dovesse essere la figura centrale del frontone orientale del Partenone e infatti la statua, la cui parte posteriore è poco lavorata, sembra essere stata destinata ad esser vista soltanto davanti; ma differenti difficoltà materiali e specialmente l'altezza della statua si oppongono a questa opinione, del resto abbandonata dallo stesso suo autore. Amelung a sua volta vi volle riconoscere la celebre *Atena Lemnia* di Fidia: ma anche questa ipotesi è caduta. La maggior parte dei dotti autorevoli si accordano piuttosto a vedervi una copia dell'*Atena Promachos* di Fidia, il colosso di bronzo che si inalzava all'ingresso dell'Acropoli e della quale il casco e la punta della lancia dorata splendenti al sole si scorgevano in mare, come dice Pausania, fino dal Capo Sunnio. Checché ne sia, lo stile della scultura richiama quello delle figure del grande artefice greco. Sicché il Museo del Louvre, che possiede pochi originali greci, deve essere lieto di possedere oggi questo torso medicoo che è stato esposto nella rotonda di Marte e collocato in piena luce. Tuttavia alcuni si augurano che si possa trovargli un collocamento anche migliore.

★ **Aneddoti sul Flaubert** — Alcuni graziosi aneddoti sul Flaubert sono riferiti dall'*Almanach littéraire Crès*. Flaubert raccontava ai Goncourt, nel 1863, che il suo bisavolo materno, un vecchio medico, aveva pianto in un albergo leggendo un giornale che annunziava l'esecuzione di Luigi XVI. Al momento di essere inviato al tribunale rivoluzionario di Parigi il vegliardo fu salvato dal figlio che aveva allora sette anni.... Quand'era bambino Flaubert si sprofondava talmente nelle sue letture, mordendosi la lingua e attorcigliandosi tra le dita una ciocca di capelli, che talvolta cadeva a terra. Un giorno si ferí al naso urtando contro la vetrina d'una biblioteca.... Si provava il *Candidato*, la commedia di Flaubert, al Vaudeville. Le prove erano lamentevoli e Flaubert esclamava u-cendo: « Si dice che gli attori mancano d'intelligenza. Che errore! I miei fanno prove da due mesi e sanno già fare dei gesti.... ». [illegible] condusse un giorno a casa di Victor Hugo un giovane amico che aveva sollecitato questo enorme favore. Hugo, quella sera, non fu l'Hugo di *Ruy Blas* e di *Booz*, ma piuttosto dell'*Asino* e di *Torquemada*. Flaubert, che gli aveva dedicato un'ammirazione profonda, se ne partí nauseato conducendo con sé il giovane discepolo stupefatto e confuso. « Non fa nulla — disse infine Flaubert dopo un silenzio — Victor Hugo è lo stesso un grand'uomo, un grandissimo uomo. Vi spiegherò: qualche volta egli è stanco ed allora mettono al suo posto il suo portiere che gli somiglia straordinariamente! ». Flaubert diceva della donna: « Gli uomini che amano molto la donna non possono amare la giustizia ». E ancora: « Colui che non dice male delle donne non le ama, poiché il modo più profondo di sentir qualche cosa è di soffrirne ». « Non sono i grandi dolori che si debbono temere nella vita — diceva egli a Luisa Colet — ma i piccoli. Ho più paura delle punture di spillo che dei colpi di sciabola. Cosí non si ha bisogno ad ogni momento di devozione e di sacrifizi, ma abbiam sempre bisogno di ricever dagli altri apparenze d'amicizia e d'affetto, e attenzioni e bei modi. Provo crudelmente la verità di tutto questo nella mia famiglia dove subisco tutte le amarezze possibili. Oh! il deserto, il deserto! Una sella turca, una sfilata tra le montagne e l'aquila che grida nelle nuvole! » Una sera, a cena dalla contessa Matilde, Paul de Saint-Victor e Flaubert si entusiasmarono talmente parlando dell'arte antica e del Partenone che fecero gli elogi più sperticati di quel maraviglioso color bianco del marmo, il quale è — gridò Flaubert — « nero come l'ebano ». Ad un altro pranzo Flaubert disse: « Se avessi inventato le ferrovie, non avrei voluto che alcuno salisse in treno senza il mio permesso ».

★ **La reazione religiosa al Rinascimento.** — Anche al di fuori dell'influenza savonaroliana, fra gli artisti si moltiplicano, a misura che s'avanza il secolo XVI, gli esempi di pietà e di fervore che significano una reazione religiosa al Rinascimento. Alcuni nomi soltanto, e si noti che non sono tra i più illustri: il pittore Sogliani compatriotta di Michelangiolo, il pittore senese Beccafumi, che, al dire del Vasari, fuggiva il mondo più che non ne convenisse; il Garofalo, la cui pietà si produce in innumerevoli pratiche e che durante venti anni consacrò tutti i giorni di festa a decorare gratuitamente con affreschi e quadri il monastero dei Monaci di San Bernardino a Ferrara; Giovanni da Udine, che nel 1550 in occasione del Giubileo fece il pellegrinaggio di Roma, a piedi dal Friuli, confuso nella massa dei pellegrini; l'architetto veronese Michele Sanmicheli che ascoltava la messa ogni mattina e non incominciava mai un'opera importante senza comunicarsi e raccomandarsi specialmente allo Spirito Santo. L'Italia ridiventa religiosa. Mentre certi grandi artisti spingono all'estremo le tendenze che il Savonarola aveva energicamente cercato di avviare, la reazione si accentua. Adoratori della sola natura, il Correggio e Tiziano sia che dipingessero mitologie o quadri di chiesa, ne traducevano il fremito e l'opulenta e calda sensualità. Essi svestivano impunemente delle madonne e dei San Giovanni che non erano altro che Veneri e Apolli. Michelangiolo diviene allora l'oggetto di attacchi violenti. Per tradurre l'alta idea cristiana del suo *Giudizio finale*, il discepolo di Dante e del Savonarola non aveva indietreggiato davanti ad alcuna realtà del nudo, ed eccolo accusato di scandalo e di sacrilegio. Uno dei suoi giudici principali è quella canaglia dell'Aretino che — ricorda la *Revue Critique* — si mette a contraffare la virtú offesa soltanto per vendicarsi dell'artista o forse per sottrargli alcuni schizzi e disegni che desiderava per la sua mania di collezionista. L'Aretino scrive a Michelangiolo maravigliandosi che tanta perfezione pittorica sia accompagnata in lui da tanta empietà. È egli possibile, domanda, che un uomo tanto divino abbia potuto dipingere nella più grande cappella del mondo, al di sopra del primo altare di Gesú, dove i grandi cardinali e i pontefici celebrano le loro cerimonie cattoliche, tante sconcezze, tante nudità voluttuose? Secondo l'Aretino quelle pitture sarebbero state meglio in una sala da bagno e cosí Michelangiolo non avrebbe attentato al pudore dei fedeli. L'Aretino, insincero e interessato, prendeva il tono del giusto, formulava le accuse che egli sapeva potevano essere accolte. Biagio da Cesena infatti, maestro di cerimonie di Paolo III, trovava anch'egli molto sconveniente l'aver dipinto in un luogo tanto solenne come la Cappella Sistina tante nudità che egli giudicava indecenti. Le proteste contro le empietà di irreligione si moltiplicavano. Nel 1549 un cattolico zelante di Firenze scrive che a Santo Spirito è stata scoperta una *Pietà* che si diceva « avesse per autore l'inventore di lordure rimproverabili, non per l'arte ma per la devozione: Michelangelo Buonarroti ». Lo stesso zelante fiorentino si lamentava che a Santa Maria del Fiore fossero state scoperte delle indecenti figure di marmo di Baccio Bandinelli. Era tutto uno spirito nuovo; sembrava che i fiorentini fossero tornati al loro misticismo fanatico che aveva proclamato Gesú re della città.

★ **Gli anacoreti inglesi del secolo XIV.** — Seguendo l'esempio di Riccardo di Hampole uno dei padri della prosa inglese e uno dei più grandi mistici che l'Inghilterra abbia avuto, la vita cenobitica inglese nel secolo XIV era estremamente rigorosa e dolorosa, separata del tutto dal resto dell'umanità. I monaci solitari si imponevano mortificazioni quasi superiori alle forze umane, perché la penitenza aveva allora metodi che oggi nemmeno le nostre prigioni conoscono e che noi — dice il Filon nei *Débats* — arrossiremmo di infliggere agli esseri più degradati. Fu allora che intervenne l'autorità dei vescovi con un documento che imponeva agli anacoreti una regola speciale adatta a reprimere certi eccessi. La vita degli anacoreti fu cosí molto alleviata. Alcuni risiedevano in campagna e cominciarono a coltivare da loro il loro giardino. La maggior parte abitavano una piccola casa costruita al fianco di una cattedrale o di una chiesa. Questa abitazione si componeva di due stanze e la camera interna, quella in cui dimorava l'eremita, aveva tre finestre. Per mezzo di una di queste l'abitante della cella comunicava con coloro che vegliavano ai suoi bisogni materiali. La seconda finestra che si apriva sulla chiesa gli permetteva di seguire tutti gli uffici religiosi. La terza che guardava sulla strada faceva sí che egli potesse ascoltare le domande che gli si rivolgevano e rispondere loro, dando una soluzione ai casi di coscienza che gli erano sottoposti e spiegando cosí una psicologia tutta intuitiva e che non doveva nulla all'esperienza mondana. Anche le donne vivevano cenobiticamente in queste condizioni e fra di esse possiamo citare Giuliana di Norwich. Secondo il regolamento, questa religiosa poteva avere anche due donne di servizio di cui l'una restava con lei e l'altra poteva andare in città a fare le commissioni necessarie. Lo stesso regolamento prescriveva quattro purghe e quattro salassi ogni anno, lasciava la frequenza dei bagni alla discrezione della reclusa, interdiceva le macerazioni eccessive l'uso del cilicio, e non autorizzava che una flagellazione moderata. Non si permettevano animali domestici e il gatto solo era eccettuato da questa proibizione. Una tale esistenza non aveva, come si vede, nulla di penoso, anzi non era sprovvista di interesse e di una certa varietà. Mentre fuori dominavano la brutalità e la violenza e nessuna vita era sicura, l'anacoreta, circondata dal rispetto universale, godeva per mezzo delle due sue finestre alternativamente aperte, del doppio spettacolo che presentavano la chiesa e la strada, soli teatri dell'attività sociale in quel tempo. Cosí la sua vita mentale non era turbata come quella delle sue consorelle del continente, amanti appassionate del divino, che conobbero le emozioni, le angoscie, le elevazioni e le prostrazioni del loro amore religioso. Giuliana, per esempio, si sentiva amata da Dio ed ha raccontato la sua felicità in pagine in cui si respira una quiete infinita. Anche la malattia che tormentò Giuliana fu presa da lei come un favore del cielo e nel delirio della febbre ella non vide che visioni rivelatrici e consolanti. Una di queste visioni fu la stessa crocifissione di Cristo; ma lo spettacolo spaventoso non la turbò affatto; anzi la penetrò di gioia e di riconoscenza perché appunto pel sacrifizio di Cristo ella si era data alla vita conventuale.

★ **La disgrazia di Manon Lescaut.** — Fino ad ora il romanzo dell'abate Prévost era considerato come un capolavoro, commovente quasi per fatalità generazioni dopo generazioni: oggi esso sembra caduto in disgrazia e meritare critiche acerbissime le quali sono state provocate specialmente da un romanziere, Abele Hermant, che non si è peritato a definire con tono dogmatico *Manon* come un romanzo mediocre. Il *Gil Blas* ha provocato un'inchiesta sopra a questo giudizio ed è interessante conoscere in quale considerazione il romanzo dell'abate Prévost sia tenuto ai giorni nostri. Tristan Bernard confessa che i suoi ricordi non sono molto precisi perché è un gran pezzo che egli non ha letto il romanzo. Colette Willy anch'essa non ha letto il romanzo da molti anni, ma confessa di non avere simpatia per l'abate Prévost pur senza rendersi ben conto delle ragioni che questa simpatia hanno diminuita. È forse, essa dice, un po' la colpa di Massenet che ha preso troppo posto in *Manon*. Enrico Bataille scrive: « Essendomi interdetto per misura di igiene letteraria ogni lettura di critica non ho letto l'articolo di cui voi mi parlate. Non potete attendervi da me altro che l'espressione della mia ammirazione per il capolavoro di *Manon Lescaut* ». Il Bataille, come si vede, è abbastanza favorevole all'antico romanzo. Remy de Gourmont scrive che anche lui non ha letto *Manon* da circa trent'anni. « Allora — egli dice — io consideravo questo libro come un capolavoro. Ma non l'ho mai riletto ed è probabile che morirò in questa opinione ». Una delle accuse che si fanno specialmente all'opera dell'abate Prévost è di essere scritta malissimo. Il De Gourmont confessa però di non comprendere bene questa distinzione che si fa da alcuni tra la forma e il contenuto. Il Faguet scrive da parte sua: « È già un terzo di secolo che ho detto che *Manon* è un capolavoro di verità e di patetico; scritto però in uno stile da cantiniere. Non ho cambiato opinione ». Paul Adam osserva: « Certo non si può paragonare *Manon Lescaut* ai romanzi di Stendhal né a quelli di Balzac, e ancor meno all'immensa *Guerra e pace* di Tolstoi, né alla *Tentazione di S. Antonio* del Flaubert, né al *Germinal* di Zola. Tuttavia è un libro di vera apparenza! Meno provveduto di psicologia della *Pamela* dello stesso abate Prévost, questo racconto è sufficientemente vivo per completare la nostra evocazione del secolo XVIII, cosí preziosamente documentata dal Casanova, dal Laclos e dal Rétif ». Anche Rachilde si occupa della questione del contenuto e della forma, ma esclama: « Io credo che certe opere molto lavorate, molto approfondite, molto, troppo, nello spirito delle belle lettere saranno cadute nel più profondo oblio quando *Manon Lescaut* farà ancora la gioia dei lettori sensibili ai gridi umani. Non vi sono buoni romanzi senza un fondo di umanità e disgraziatamente quelli che sono tormentati dalla forma non si preoccupano molto di cercare di commuovere coloro che li studiano ».

★ **L'architettura sportiva.** — L'architettura ha in ogni tempo lavorato per lo *sport*. Perché essa non lavorerebbe anche oggi per gli atleti e i ginnasti moderni? Nei tempi antichi quando la civiltà greca prendeva coscienza di sé, nei grandi giuochi nazionali, l'architetto tagliava a larghi gradini di marmo gli stadi, offriva alla folla sotto portici popolati di statue riposo e freschezza; la sua arte interveniva in tutti i momenti delle corse e dei giuochi. A Roma scavava montagne, apriva abissi nel tufo: era il Circo Massimo, era il Colosseo. Inoltre conduceva l'acqua pura alle terme dei Cesari e questo sistema d'architettura si estendeva a tutto l'impero tanto che tutte le provincie avevano bagni e arene. A Bisanzio l'architetto costruiva l'Ippodromo che fu durante sei secoli il cuore dell'impero, poiché quivi il re riceveva l'investitura, e gli ambasciatori e i generali vittoriosi e vinti servivano di spettacolo al popolo. Anche il medio evo aveva il suo sistema di architettura sportiva per dare tutta la loro sontuosità ai tornei e alle cacce che furono per lungo tempo con le guerre i due soli *sports* dell'antica società. Oggi, in questo tempo di rinascenza fisica, la parte dell'architetto sportivo sembra minore o nulla e tuttavia in tutti gli *sports* e in occasione delle grandi manifestazioni la sua parte non è minima. Egli deve preparare i terreni spaziosi per le piste degli ippodromi per le strade delle corse a piedi, per il *tennis* o per la *boxe*. Deve studiare i viali pieni d'ombra, le gallerie, le tribune, i gradini degli anfiteatri ed ecco di che creare forse un'architettura speciale, l'architettura sportiva. Ciò che l'architetto sportivo dovrebbe cercare prima di tutto nelle sue costruzioni è un aspetto sano e gradevole. Non si dovrebbero più copiare le architetture rustiche perché i nostri bisogni sono nuovi e nemmeno si dovrebbe imitare l'architettura inglese o ispirarsi dalle formule antiche come fanno i tedeschi. L'architettura sportiva dovrebbe rimanere al di fuori di ogni archeologia perché ogni *sport* ha bisogno di un quadro che gli sia proprio e il cui carattere sia nettamente definito. Bisognano dunque alle sue costruzioni materiali determinati, uno stile generale che è dovere del tecnico di comporre e di mettere in opera. Il carattere dell'architettura sportiva deve, d'altra parte, risultare nel piano stesso delle sue costruzioni. Nella preparazione dei differenti servizi ad esempio del medico idroterapico si trova innanzi tutto l'ufficio dell'architetto nella utilizzazione continua e precisa dell'aria e dell'acqua. Nel quartiere degli atleti dunque aria ed acqua a profusione, vestiari spaziosi, sale di doccia, di massaggio, infine un *bar* e sale di riposo. La preparazione dell'acqua per l'igiene e per lo *sport* costituisce ancora una grande inferiorità nostra. L'idroterapia è straordinariamente moderna e la società infingarda ha stentato molto a convincersi che essa è una prodigiosa fonte di salute. La moda è venuta dall'Inghilterra, ma è ormai passata dai ricchi anche alla folla e un paese come la Francia piena di rivi, di golfi, di acque di ogni sorta si presta benissimo non solo ad attirare il pubblico sportivo, ma anche a possedere magnifici stabilimenti idroterapici che dovrebbero imitare i grandi stabilimenti romani o almeno far pensare ad essi. Cosí dice l'*Art de France*, una rivista nuova che si propone di far rifiorire l'arte in tutti i campi della quotidiana vita publilica.

★ **Gli allegri studenti di Losanna.** — L'Accademia di Losanna era stata fondata dal Governo di Berna nel 1537, all'indomani della conquista del paese di Vaud, con lo scopo confessato di formare buoni pastori per dirigere la nuova Chiesa che esso aveva imposto ai suoi sudditi. Quattro professori insegnavano all'Accademia: un professore di greco, uno di ebraico, uno di filosofia ed uno di teologia; ma le cose andavano male per molte ragioni lumeggiate oggi da un articolo della *Bibliothèque Universelle*. Fra queste ragioni una delle più importanti era la condotta degli studenti stessi che coltivavano l'ignoranza, invece che la cultura della loro scuola. Tutti, infatti, si lamentano degli alunni che sono negligenti, mancano di disciplina, evitano di andare a lezione e si abbandonano ai mali costumi. Gli allegri studenti di Losanna « frequentano le taverne e le osterie », portano « abiti sontuosi », si dedicano a giuochi non solo sportivi, ma d'azzardo e clandestini, studiano la musica per poter suonare qualche strumento ed accompagnare danze lubriche e secrete in cui passano la notte, s'innamorano una volta al giorno e si ammogliano prematuramente e sempre clandestinamente, sono presuntuosi e con tutto questo restano ignorantissimi, sono incapaci di discutere, non sanno nemmeno formulare un sillogismo. I professori confermano assolutamente questo giudizio. Essi non parlano del tempo considerevole assorbito dalle società di studenti o dalle rappresentazioni teatrali. Ma invero furono proprio gli studenti di Losanna che nel secolo precedente, nel 1550, avevano rappresentato la prima tragedia francese, *Il sacrifizio d'Abramo*, di Théodore de Bèze. Si parla ancora nel secolo XVII di drammi rappresentati dagli studenti, ma non sembra che essi vi si interessassero molto. I professori dal 1615 insistono essenzialmente sulla negligenza degli studi, sulla mancanza d'assiduità ai corsi, sulla pigrizia degli alunni, sulla loro insolenza verso i maestri e deplorano le loro bevute, le loro *bibacitas* notturne, la loro passione per la caccia. Quanto agli studenti stessi, essi confessano con candore veramente religioso le loro colpe e non cercano di nascondere la loro cattiva condotta. Uno di essi, ad un'inchiesta, risponde che la causa della rovina dell'Accademia, è l'empietà, la poca frequenza alle prediche e alle lezioni, come la grande famigliarità tra compagni non per studiare, ma per bere e giocare. Un altro studente afferma che la perdizione della studentesca proviene dal fatto che i compagni sono continuamente spergiuri gli uni con gli altri e danno cosí un pessimo esempio ai volgari, ai laici, e si privano della benedizione di Dio. Altri confessano che molti dei loro colleghi sono oltre che dissoluti e spergiuri, bari al gioco e rubano impunemente.

COMMENTI E FRAMMENTI

★ A proposito della controversia sulle antologie di Giovanni Pascoli.

Signor Direttore,

Non creda che io intenda parlare della causa contro il senatore Morandi. Potrei, è vero, dirne tante cose, ma c'è chi le dirà con competenza e con amore. Ora voglio soltanto, se ella me lo permette, rispondere con alcune osservazioni alla smentita che il senatore dà a due accuse che gli sono state rivolte, cioè che abbia *quasi aspettato* la morte del Pascoli per tacciarlo di contraffattore, e che abbia messo *indebitamente* nelle sue « Letture » *venti versi* di lui.

Quanto alla prima, le Antologie di Giovannino uscirono in luce tra il 1899 e il 1901: la nota del senatore Morandi è uscita nel 1912. Bisogna dunque ammettere che il senatore Morandi, cosí diligente revisore di Antologie, che sono la sua specialità, per dodici anni non abbia preso in mano quelle di mio fratello (che per « non era un ignoto » com'egli si degna di dichiarare), benché molto diffuse nelle scuole e molto lodate dalla stampa. « Se me ne fossi accorto prima »!... esclama dopo dodici anni.... Sarà un caso, ma è certo un bel caso.

Quanto alla seconda accusa d'aver messo indebitamente nelle *Letture educative* (Città di Castello, 1912) una ventina di versi tolti dalle *Myricae*, dichiaro coi documenti in mano che nessun permesso ebbe mai il senatore Morandi per tale riproduzione né dall'editore proprietario R. Giusti di Livorno né da altri. Aggiungo che se anche lo avesse chiesto, ma non lo chiese, e il Giusti fosse stato del parere di accordarlo, noi, Giovannino ed io, non avremmo mai consentito che « Mezzanotte » (ossia i primi dieci di quei *venti versi*) fosse riportata nella misura che si trova nelle *Letture educative*, per la semplice ragione che troncata dove la tronca il senatore riesce monca e sciupata. Per farmi intendere subito, la riporto:

MEZZANOTTE

Otto.... nove.... anche un tocco, e lenta scorre
l'ora, ed un altro.... un altro. Uggiola un cane.
Un chiú singhiozza da non so qual torre

È mezzanotte. Un doppio suon di pesta
s'ode, che passa. C'è per vie lontane
un rotolio di carri che s'arresta

di colpo. Tutto è chiuso, senza forme,
senza colori, senza vita. Brilla
sola in mezzo alla città che dorme,
una finestra, come una pupilla

aperta. L'uomo che vegli nella stanza
illuminata, chi ti fa vegliar:
dolore antico o giovine speranza

ecc. ecc. ecc.

Orbene, il senatore (forse inteso di correggere?) liberalmente regala un punto dopo la parola *pupille* e si ferma lì. Non s'accorse che in tal modo manca la qualifica a *finestra* e a *pupille* e che bisogna continuare ancora per averla e avere nel tempo stesso il senso e il compimento del periodo. Non s'accorse che la parola *aperta* con cui comincia il verso seguente fermata subito dal punto è voluta, è un effetto d'arte, è preparata da *Tutto è chiuso* di più su, è infine lo spunto di tutto il poemetto *Finestra illuminata*, che comprende nove di quei pezzi, i cui singoli sottotitoli non sono che la ripetizione di qualche parola più significativa di ognuno di loro. Per l'appunto quello scelto da lui è forse il solo che assolutamente non può essere riportato staccato dall'altro.

Questo dico per dimostrare la stranezza dell'affermazione di non aver messo indebitamente quei *venti versi* nella sua raccolta e per dare un'idea della indifferenza onde il senatore tratta la faticosa opera e ideale arte di un poeta che non ha nei suoi versi una parola che non sia meditata e che si possa abolire come oziosa.

Faccio poi osservare con quanta convenienza si siano inseriti quei *venti versi* in un libro dove si legge *quella nota!*

Ancora una parola.

Sono stata spinta a citare il senatore Morandi dal puro dovere. Prima tentai di fargli ritirare quella nota che tende a macchiare il nome purissimo di Giovannino: non riuscii. Mi sono perciò buttata confidente nelle braccia della giustizia, e spero bene. Ad ogni modo sarò paga d'aver fatto dal canto mio quanto Egli può aspettarsi da me, e, se sarà il caso, dirò con Odisseo

Cuore, sopporta! ben altro tu hai sopportato più cane!

Dev.ma
MARIA PASCOLI.

Bologna, 7 decembre 1913.

★ Ancora dello « Stradario » fiorentino.

Caro Direttore,

Leggo nel *Marzocco* del 30 novembre il buon articolo di Attilio Mori su *I nomi delle strade di Firenze*, a proposito dello *Stradario* pubblicato per cura della amministrazione comunale: e nel *Marzocco* del 7 decembre vedo una risposta dell'amico Guido Carocci ad alcune osservazioni del Mori e la replica, pur del Mori, alla difesa del Carocci. Non sarà dunque, credo, inopportuna questa mia breve comunicazione.

Io sto leggendo, con diletto, con profitto, con sincera ammirazione il bel libro, tanto più laudabile in quanto, come appunto osservava il Mori, « non è cosa di tutti i giorni una pubblicazione ufficiale d'indole amministrativa, che s'inspiri a criteri storico artistici »: ma leggendo, e pur ammirando, non mi sfuggono le ommissioni e le più o men gravi inesattezze nelle quali, tuttoché diligenti e dottissimi, i benemeriti compilatori sono pur troppo incorsi.

Di queste ommissioni e di queste inesattezze, per quel che riguarda specialmente la Firenze antica, e i tempi che furono di Cacciaguida e di Dante, dirò forse altrove più largamente: ma poiché né il Mori né quanti altri, in più o men laudatorii o affrettati cenni di questo *Stradario*, lo hanno avvertito, mi par utile deplorar subito un fatto curioso, una cosa « incredibile e vera »: l'aver cioè la Commissione trascurato, tra le « fonti » del suo lavoro, un'opera la qual doveva essere invece tenuta in grandissimo conto, — più de' vecchi stradarii dello Zucchini e del Cambiagi, più della *Guida* del buon Bacciotti, più delle giovanili frettolose note del Passerini alla *Marietta* dell'Ademollo ricordate dal Mori; — voglio dire la *Geschichte von Florenz* di Roberto Davidsohn con le *Forschungen* che la accompagnano. E tanto più la dimenticanza diventa « incredibile », in quanto una buona, se non ancóra completa, traduzione italiana di quell'opera insigne, e oramai fondamentale per gli studii storici e topografici della città nostra, ne va rendendo a tutti facilmente accessibile e la conoscenza e l'uso.

Se la benemerita Commissione, che per mandato del Sindaco di Firenze si accinse con sí lodevole zelo all'utile lavoro, non avesse — non so io perché — trascurato, o — non intendo come — dimenticato le molte, dotte, diligenti, preziose ricerche del Davidsohn, di quante sicure e documentate notizie non si sarebbe arricchito, con decoro e vantaggio di tutti, questo bel libro? Nel quale poi non si leggerebbe, per esempio, alla parola *Careggi* (p. 25), questa semplice nota, senza alcun accenno all'origine e al significato del vocabolo sotto i Langobardi: « corruzione di *Ca' regi*, nome antico della contrada e della celebre villa che fece costruire... Cosimo il vecchio », né si asserirebbe, sotto la voce *Calimala* (p. 21), che tale appellativo deriva « dal nome che popolarmente aveva l'Arte della Lana », come se tutti non sapessero o non dovesser sapere oramai che altro era l'*Ars mercatorum Kallismale*, altro l'*Ars lane*, esercitata questa in grande e in piccolo da' fabbricatori di pannilani, quella da coloro che a Firenze portavano specialmente panni franceschi, e ne esportavano altri qui tessuti o tinti. E questi ultimi denominarono la loro arte dalla strada dove avevan lor fondachi, non la strada prese nome da essi. E nemmeno in questo *Stradario* sicuramente si affermerebbe, senz'altro, che « il secondo cerchio » fu « edificato circa il 1078 » (p. XVI), laddove il Davidsohn dimostra, col conforto di ben settan sette documenti (*Forschungen*, I, 113 sgg.; e *Storia*, trad. it., 823), che quelle mura furono alzate dal 1172 al '74 o '75, non, dunque, come afferma il Villani a tempo del IV Enrico, sibbene a tempo del Barbarossa, contro le cui armi la città si preparava a difendersi.

Minutaglie, si dirà: ma di queste, e sian pur lievi, inesattezze troppe ne sono sfuggite nello *Stradario*: ed è appunto di molte piccole erudizioni che si compongono le dotte e autorevoli opere.

Firenze, 10 decembre 1913.

G. L. PASSERINI.

★ Dal Bibbione a Sant'Andrea.

Si ricorderà tuttora, forse, un articolo di G. O. Pagani, accolto dal Martini nelle colonne del *Fanfulla della Domenica* nel novembre del 1879, intorno alla villa di Niccolò Machiavelli; articolo giornalisticamente brioso che si trova citato con merito in tutte le principali bibliografie sul Machiavelli, tra gli « studi speciali » che sono così scarsi appunto intorno a quest'argomento.

Il Pagani narrava piacevolmente una sua gita a Sant'Angelo in Bibbione, al castello Machiavelli-Rangoni; e diceva aver trovato lassú vivente la tradizione che il Machiavelli avesse scritto il *Principe* e perciò avesse abitato proprio a Sant'Angelo, una volta spogliato della sua carica di segretario della Repubblica fiorentina.

Tradizione inutile — ché sappiamo bene non aver mai abitato il Machiavelli nel castello del Bibbione — ma sempre interessante; tanto più in questi giorni in cui possiamo considerare cadere il quarto centenario del *Principe* che il *quondam* segretario meditò e scrisse tutto d'un fiato, sugli ultimi del 1513, dandone notizia all'amico Vettori *die 10 decembris* dello stesso anno, per lettera, con le parole: « .... et (ho) composto uno opuscolo *De principatibus*; dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitazioni di questo subjetto » ecc....

★★★

Ci siamo recati in Val di Pesa a Sant'Angelo in Bibbione, alla ricerca della tradizione attestata dal Pagani. Il castello di Sant'Angelo è uno di quei vasti fabbricati più somiglianti a grandi ville che a castelli, quali se ne trovano assai di frequente eretti sulle colline toscane, tra vaste albereta, dominanti vallate e pianure.

Mostra la sua [illegible] antichità sulla squallida facciata ove il tempo ha lasciato larga orma di sé, tra crepe profonde e sconnessure di pietre: un cortile interno, una scaletta misteriosa, l'architrave di una porta, dànno al visitatore delle varie stanze di cui il castello si compone, una lontana idea di quello che il fabbricato doveva essere nel tempo in cui vi abitava un ramo della famiglia Machiavelli.

Le ampie stanze luminose attualmente ridotte tutte ad uso di fattoria, furon trovate adorne di quadri e di vecchi mobili, quando — per disposizione testamentaria fatta nel febbraio del 1726 da Francesco Maria Machiavelli ultimo discendente di un trisavolo di Niccolò — il castello ed i beni di Sant'Angelo in Bibbione pervennero alla famiglia Rangoni. Tra i mobili v'era un seggiolone di cuoio che veniva additato agli scarsi visitatori come il seggiolone su cui il *quondam* segretario aveva composto il *Principe*. Nientemeno! Ed un tale cimelio si lasciava così esposto alle tarme ed ai temperini distruttori degli ammiratori che lo avevano letteralmente spellato del vecchio cuoio? Per molto tempo il seggiolone restò a far mostra della sua tarmata ossatura in uno stanzone del castello; poi venne tolto per far posto alle patate ed al granturco. Ma quando veniva mostrato asserendo la presenza di Niccolò a Sant'Angelo, mille altri particolari sulla vita dell'autore del *Principe* in quel castello venivano narrati: che Niccolò andava a giocare là, in quell'osteria a' piè della collina del Bibbione; e nell'albereta, lí dietro, a sorvegliare i taglialegna; e in quel boschetto con tanti libracci sotto il braccio a leggere per ore ed ore...

Sembrava che la lettera famosa al Vettori, di villa, fosse stata imparata a mente nella fattoria Rangoni e venisse adattata in quell'ambiente...

Invece ora, con il passar degli anni, la tradizione popolare è d'accordo — cosa rara — con gli eruditi. Tra le spoglie stanze del castello di Sant'Angelo in Bibbione non si afferma più che vi abbia abitato Niccolò; ma si sa di un Machiavelli che « regnava » ai suoi tempi sui vasti predî in Val di Pesa abitando appunto in quel castello. Quel « regnare » per signoreggiare si adatta benissimo ai vari discendenti dell'altro ramo de' Machiavelli che ivi ebbero signoria. In quanto al nostro storico non c'è dubbio: anche sulle rive della Pesa si sa che ha abitato proprio a Sant'Andrea in Percussina; e l'argomento il più inoppugnabile in fede di questa affermazione: « Tanto vero che a Sant'Andrea ci son due lapidi.... ».

★★★

Ma, lapidi a parte, che la modestissima villa del Machiavelli sia proprio quella di Sant'Andrea invece di quella vasta e bella di Sant'Angelo è provato oltre che da un'affermazione del Machiavelli stesso, dalla nota lista dei beni spettanti a messer Niccolò, nei libri delle Decime di Firenze. Ove troviamo elencata una casa ad uso d'osteria sita sulla strada maestra a Sant'Andrea in Percussina, accosto ad un'altra chiamata l'Albergaccio; più oltre due casette minori e quattro poderi. La casa chiamata l'Albergaccio è proprio quella in cui Niccolò, spoglio della sua carica, si ritirò, esacerbato.

E, come in tutte le case ove un grande ha abitato, grandi opere meditando e compiendo, non è senza grande interesse ed anche viva commozione, che noi entriamo nelle stanze della casetta di Sant'Andrea, tra le pareti testimoni e memori dello sviluppo preso nella mente di Niccolò Machiavelli da quella grandiosa figura di sanguinario tiranno, di principe despota e spregiudicato che pur teneva racchiuso nella parte migliore del cuore tanto amore per la patria; tanto da esser preso in tempi migliori come simbolo italico di vaticinata redenzione, quando il popolo italiano non negò obbedienza al suo nuovo Principe liberatore.

Poche stanze quelle riservate ai visitatori: soltanto il pianterreno ove sembra che il Machiavelli tenesse il suo studio per pascersi « di quel cibo che *solum* è mio, e che io nacqui per lui ». Appena entrati per la porticina stretta e bassa — sormontata da tre stemmi e fiancheggiata da due sedili in pietra ove chissà quante volte sarà stato seduto il Nostro, per distrarsi col movimento della strada provinciale — e traversata una piccolissima entratura si accede ad una vasta stanza della lunghezza della casa, che prende aria oltre che dalla strada, da una piccola chiostra sul dietro, che potrebbe servir malamente da aia; una donnetta ci dice che in questa stanza il Machiavelli giocava con gli amici.... ma non so con quale autorità lo possa affermare, ché nelle partite a cricca, a trich-trach, egli usava ingaglioffarvisi all'osteria, con l'oste, un beccaio, un mugnaio, due fornaciai...

La stanza accanto, più piccola ammobiliata di stile, era forse lo studio. Su di una mensola il *quondam* segretario sorride effigiato in un busto di marmo assai somigliante con le altre immagini di lui tramandateci, negli occhi penetranti, negli zigomi sporgenti sul volto magro, nelle labbra fini ed ironiche, ma d'un'ironia sdegnosa. Un'altra effigie è nella terza stanza — un profilo ad olio inespressivo; nessun cimelio è rimasto però ad attestare visibilmente l'indubitabile soggiorno di Niccolò in questa sua villetta. Vedremmo volentieri a queste pareti lo scaffale con quel « Dante » o quel « Petrarca » o quel « Tibullo » o quell'« Ovidio » ch'egli si leggeva nel suo uccellare — e in un cantuccio un fascio di gabbie denotanti la sua mattiniera passione della caccia....

Ma ci è sembrato che nelle stanze un po' ottuse della meschinissima villa non vi sia rimasto altro se non quell'« angoscioso pianto » che egli poteva nobilmente asciugare soltanto con la lettura de' suoi storici e con i suoi meditati scritti. Ma non gli bastava; gli era impossibile star molto così, carico com'era di debiti e di famiglia, senza guadagnare — lui avvezzo ad occuparsi attivamente delle sue dilette missioni politiche ed a spendere molto; è in queste misere stanzette ove si comprende bene com'egli abbia potuto pensare di porsi per ripetitore o di ficcarsi « in qualche terra deserta a insegnare a leggere ai fanciulli » lasciando la sua brigata come se morto.

Ma è pur da queste stanze che è balzato fuori il *Principe* per gettarsi a spada sguainata per il mondo, attraverso la circostante immensa fertile distesa di boschi di campi di valli — ove la luce, ch'è scarsa nella povera casa, sembra tutta convergersi ad illuminare una figura pensosa e insieme sarcastica di uomo, che qui nella valle è da per tutto presente, qui ove tra dure amarezze s'è innalzata a tanta grandezza.

PIETRO G. COLOMBI.

★ Evoluzione futuristica.

Il pittore Carrà mi scriveva il 6 corrente: « Leggo questa sera la nota che lei ha consacrato all'esposizione futurista di *Lacerba*. Mi dispiace però una sola cosa; che lei abbia frainteso le mie parole circa l'evoluzione pittorica di noi tutti. Con quelle mie parole io intendevo dire che è palese nelle opere ultime dei pittori futuristi una maggiore sintesi plastica e una più libera espressione della materia pittorica. Per conseguenza la mia frase a proposito degli " stati d'animo " del mio amico Boccioni voleva significare che i suoi ultimi quadri sono, dal punto di vista dei principî del dinamismo futurista, più avanzati, ma sulla stessa linea delle opere precedenti ».

Il pittore Carrà mi diceva che la sua lettera è per lui doverosa, e mi pregava di farla pubblicare qui nel *Marzocco*. Eccolo accontentato. Ad ogni modo, se gli ultimi quadri di Boccioni « sono più avanzati », i primi, cui succedono, rappresentano, di conseguenza, uno stadio anteriore, anche se tutti rimangono « sulla stessa linea ».

N. T.

NOTIZIE

● AL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT. — In una bella sala del palazzo Guadagni a Santo Spirito, il dott. von Gabelentz, nuovo direttore dell'Istituto Germanico di storia dell'Arte, ha raccolto sabato scorso un bel gruppo di studiosi e cultori di discipline storiche e artistiche, per la consueta riunione annuale, destinata a comunicazioni dette o lette in lingua italiana. Pel primo ha riferito il prof. Battelli su di una tela sconosciuta del Cigoli, da lui ritrovata nella chiesa di Pianezzole in Valdelsa. Quest'opera, che reca la sigla del pittore e l'anno 1591, rappresenta la Vergine in trono tra S. Pietro e S. Michele. Quindi ha ripreso una interessante questione già avviata dal Gronau a proposito del ritratto di Giovanni delle Bande Nere esistente agli Uffizi e attribuito a Tiziano. Come è noto il Gronau, sulla scorta di lettere di Pietro Aretino a Cosimo I de' Medici, a Tiziano [illegible] ad un pittore Giampaolo, dimostrò che quel ritratto non fu eseguito dal grande cadorino, ma da quest'ultimo, il quale erroneamente [illegible] un Giampolo del Borgo, scolare del Vasari, mentre il Battelli suppone che si tratti invece di un Giampaolo [illegible], bergamasco, che lavorò a lungo in Ausburgo per la famiglia dei Fugger, e del quale rimangono poche opere. Per quanto l'ipotesi del Battelli sia degna di considerazione, i raffronti stilistici tra il ritratto degli Uffizi [illegible] sono tutt'altro che persuasivi.

Dopo questa comunicazione [illegible] lesse una sua accurata stima [illegible] su due gruppi in avorio esistenti al Bargello e che egli, sulla fede di una corrispondenza tra Agostino Mo[illegible] e il Cardinale Leopoldo de' Medici, ha potuto attribuire [illegible] al norimberghese Baldassarre Starkhamer. Si tratta di un Ercole che uccide l'idra, aiutato dal compagno [illegible] delle figure della Vergine, di San Giovanni e della Maddalena [illegible] ai piedi di un Crocifisso [illegible] di fattura. Questi avori [illegible] da Pietro da Cortona [illegible] al Bargello.

[illegible]

N. T.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. – Un numero cent. 10. - Abb.^ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 51 — 21 Dicembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

DOPO IL RITORNO DI MONNA LISA

La fiorentina a Firenze

Rompendo una fitta ed ostinata rete di visitatori e di sollecitatori che si affollavano dinanzi alla porta del suo studio agli Uffizi, ho potuto l'altro giorno chiedere a Giovanni Poggi un racconto preciso, esatto, tranquillo, vorrei dire più storico che giornalistico, del modo in cui la *Gioconda* ha potuto essere ricuperata, e Giovanni Poggi, ritornato anche con gli amici, alla sua consueta cortese impassibilità o impassibilità cortese, ha consentito di buon grado a soddisfare il desiderio del *Marzocco* e a farmi questo racconto al cui sussidio egli ha voluto porre le lettere testuali scritte dal Peruggia all'antiquario Geri e pel cui coronamento egli ha voluto comunicarmi i risultati importantissimi di alcune sue ricerche, non intorno al ritratto, ma alla persona stessa di Monna Lisa

Incominciamo — egli m'ha detto — con la storia delle lettere che, a firma « Leonardo V. », pervennero al Geri. La prima lettera è del 24 novembre 1913 e in essa l'ignoto scriveva all'antiquario fiorentino di posseder la *Gioconda* e di volerla vendere Ma fin da questa prima lettera si palesava il curioso animo del trafugatore invaso da sentimenti patriottici. « Ne saremo molto grati se per opera vostra o di qualche vostro collega — diceva il Leonardo V. con parole che riferisco nella loro testuale lezione — questo tesoro d'arte ritornasse in patria e specialmente a Firenze dove Monna Lisa ebbe i suoi natali e che saressimo in special modo lieti se un giorno futuro e forse non lontano fosse esposta alla Galleria degli Uffizi al posto d'onore e per sempre. Sarebbe una bella rivincita al primo impero francese che scalando in Italia fece man bassa su una grande quantità d'opere d'arte per crearsi al Louvre un grande museo.... »

È noto che il Geri non volle credere sulle prime alla serietà della lettera; ma, avendola egli comunicata al Poggi, questi lo indusse a rispondere e insieme il Poggi e il Geri combinarono una risposta in cui si accettava l'offerta purché « l'oggetto » fosse portato a Firenze. Replicando subito, colui che si firmava sempre « Leonardo », ribatté chiedendo quale fosse la somma che si era disposti a pagargli Egli la voleva conoscere per far confronti con altre offerte, e chiedeva: « Perché non venite voi a Parigi? Vi assicuro vera autenticità oggetto. In ogni modo è un capolavoro unico al mondo e per questo desidero venga assegnato all'Italia » Il Geri, sempre d'accordo col Poggi, ribatté a sua volta che occorreva assolutamente che « l'oggetto » fosse portato a Firenze, o almeno in una città dell'alta Italia, al che il Leonardo immediatamente rispose: « Ho deciso a favorirvi agli altri e senza indugio tronco ogni altra relazione ».

Io domando al Poggi in quale stato d'animo lo trovavano e lo lasciavano di volta in volta queste lettere

— Fin dall'epoca del furto — egli mi risponde — io pensai che la *Gioconda* non fosse andata distrutta e questa mia opinione ebbi occasione di comunicarla anche agli Amici del Louvre che preferivano invece credere alla perdita assoluta del quadro. L'idea che il capolavoro leonardiano sarebbe tornato fuori un bel giorno, così improvvisamente come improvvisamente era sparito, non mi abbandonò mai e fin dalla lettura della prima lettera del Peruggia, chiamiamolo ormai così, ebbi un presentimento, un sentore della verità. La scrittura, poi, delle lettere, e le loro affermazioni diciamo pure patriottiche, e quel desiderio vivamente espresso di voler vedere posto il quadro agli Uffizi mi persuasero a seguir la traccia fino in fondo, senza titubanze....

Come si vede, il Poggi ebbe subito l'impressione della sincerità del Peruggia e della possibilità del ricupero. Questa impressione non si smentì quando egli poté vedere il Peruggia in persona e soprattutto il quadro.

— L'appuntamento col Peruggia a Firenze — prosegue a raccontarmi il Poggi — fu fissato pel giovedì 11 dicembre per le ore tre al negozio Geri. Recatomi all'appuntamento, trovai il Geri, ma non il Peruggia, il quale venne poco dopo a prenderci. Il Peruggia era taciturno, non ci furono presentazioni di sorta. Egli prese subito la via diretto all'albergo e noi ci incamminammo dietro a lui, a qualche passo di distanza. Anche all'albergo il Peruggia continuò a mantenersi riservatissimo. Aprì la sua famosa cassa e ne trasse il quadro senza vantarlo e senza vantarsene, come sicuro del fatto suo. Le mie buone impressioni erano accresciute, più che confermate, appunto dalla riservatezza del Peruggia, ma quando potei aver in mano e studiare attentamente il quadro, capii subito che si trattava proprio della *Gioconda* e che era necessario riuscire a portare il quadro agli Uffizi, ad ogni costo. Fu quello che proposi al Peruggia dicendogli che bisognava portassi il quadro in Galleria dove avevo tutti i termini pel confronto e dove — lo dissi, ma non era vero — custodivo notizie speciali sulla *Gioconda*, mandatemi di Francia al tempo del furto. Il Peruggia non si scompose Restò un po' titubante all'idea di dover portar via il quadro dall'albergo, ma vi si acconciò. Non parlò mai nemmeno in questo momento del valore del tesoro che possedeva. Non parlò mai di prezzo. Agli Uffizi feci i miei più minuziosi confronti dinanzi a lui ed al Geri. Poi, sempre più persuaso della necessità di trattenere il quadro dissi al Peruggia che occorreva che egli me lo lasciasse perch'io potessi scrivere al Direttore Generale e accordarmi con lui per quella che, sì, mi pareva proprio la *Gioconda*. Anche a questo con mia somma gioia il Peruggia si acconciò e fu allora che domandai al Peruggia: — Ma lei come l'ha avuto questo quadro? E il Peruggia, con semplicità: — L'ho rubato! — e ricominciò a dire la storia ormai nota della sua volontà di restituire all'Italia un tesoro portato via dall'Italia — Ha scelto male! — gli dissi — Il quadro che lei ha rubato è proprio uno di quelli che erano stati pagati!

Sono questi i particolari essenziali ed esatti del ricupero della *Gioconda*, particolari che meritano di essere fissati in cronache meno fuggevoli delle quotidiane come quelli che narrano uno dei più festosi miracoli dei nostri giorni. Chi avrebbe mai detto che Monna Lisa sarebbe tornata a Firenze e che il primo a riconoscerla sarebbe stato proprio quel direttore degli Uffizi che non aveva mai creduto alla morte della *Gioconda*? Ma egli meritava la gioia che gli è toccata. La *Gioconda* non gli è mai uscita dal pensiero ed alle sue tenaci ricerche d'archivio si deve se oggi possiamo dire con assoluta certezza che Monna Lisa era *fiorentina*. Sicuro! È questa la più importante delle notizie che il Poggi stesso ha voluto darmi a coronamento del suo racconto. Fino ad ora non si sapeva la data della nascita di Monna Lisa, né se essa era nata davvero a Firenze. La si supponeva di famiglia napoletana e si credeva che quando Leonardo la ritrasse, fra il 1503 e il 1505, avesse trenta anni. Il Müntz aveva fatto ricerche a Napoli per rintracciare notizie di Monna Lisa, ma esse riuscirono infruttuose. E naturalmente. Il Poggi, dopo assidue ricerche sue a Firenze può affermarci che la divina *Gioconda* era fiorentina, nata da Anton Maria di Noldo Gherardini abitante nel quartiere di Santo Spirito, popolo di Santa Felicita, via Maggio, il quale, nella portata al catasto del 1480 (quartiere di Santa Maria Novella, gonfalone unicorno) dichiarava tra i componenti la sua famiglia questa « Lisa mia figliola d'età d'anni uno senza principio di dota ignuno » Monna Lisa nacque dunque indubbiamente a Firenze e nell'anno 1479, così che quando Leonardo la ritrasse poteva avere tra i ventiquattro e i ventisette anni. Nel quadro dove domina il suo ambiguo sorriso, nel quadro quale lo vediamo ingiallito dal tempo, la terza moglie di Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo appare alquanto più vecchia; ma quando la dipinse Leonardo il fulgore e la freschezza della gioventù dovevano rifulgere nel suo volto misterioso. Ma il suo mistero è oggi la sua eternità, la sua stessa bellezza. Potessimo almeno penetrare più a fondo il segreto della sua famiglia! Il Poggi può aggiungere alle notizie che già si hanno sui Del Giocondo che una sorella di Monna Lisa, Albiera, era monaca nel convento di San Domenico del Maglio. Ma il tempo crudele richiude sulla figura reale della Gioconda le sue porte infinite che l'arte sola può sforzare e dischiudere perché ci si mostrino i baleni dell'eternità.

A. S.

Nella sala di Leonardo agli Uffizi

(Fot. Perazzo).

*Siamo lieti di poter offrire ai lettori questa originale illustrazione che dobbiamo alla valentia e alla cortesia del gabinetto fotografico degli Uffizi. Qui veramente, nella sala di Leonardo, con l'*Adorazione dei Magi* a sinistra e con l'*Annunciazione* a destra, cioè fra due opere di cui una è fra le più singolari dell'artista sublime, l'altra fra quelle attribuite a lui da una salda tradizione, può dirsi che la* Gioconda *sia a casa sua, come non fu mai e come non sarà mai più per l'avvenire. D'altra parte il riavvicinamento della* Gioconda *all'*Annunciazione *non sarà valso soltanto come un godimento estetico per pochi privilegiati. Per quanto ci consta, ha anche servito, con l'immediato raffronto reso finalmente possibile, a far scoprire buone e nuove ragioni per la paternità leonardiana dell'*Annunciazione

La parte del furbo

Tornavo a casa, lungo l'Arno, con l'anima inebbriata dalla recente visione, pensando che soltanto un grande poeta avrebbe potuto celebrare in modo degno l'ora unica che passava sulla nostra Firenze. L'Arno scintillava sotto un cielo tenerissimo; nel pomeriggio diafano pareva che la primavera fosse rinata d'un tratto con tutte le grazie dell'aprile per accogliere degnamente Monna Lisa ricomparsa per un istante nella sua città: o forse la *Gioconda* stessa col suo divino sorriso aveva serenato il cielo, soffiandone lontana ogni nebbia. Il dicembre era fuggito davanti a lei. L'avevo veduta fuori della cornice, ignuda, sollevata in alto da un custode, mentre i critici discutevano con le dita protese certi particolari della tecnica, segni non dubbi d'autenticità; e non mai creatura umana, fatta eterna dall'arte, m'era sembrata più vicina insieme e più lontana da noi, in un'atmosfera più sottile e più viva, con un sorriso più liberatore. Avevo sentito intorno a lei una tale ansia repressa d'ammirazione, un tale chiuso impeto d'entusiasmo, negli artisti, nei letterati, nel popolo, che proprio mi facea tornar col pensiero ai tempi gloriosi di Firenze, quando l'arte che noi veneriamo non era un riflesso del passato, ma un presente e trionfale splendore. Rimasi dunque assai male quando sentii dietro a me una vocetta rauca, ben nota, che chiamava il mio nome

Vidi d'un tratto come un velo cadere fra me e Monna Lisa, fra l'aria leggera, viva, cerula e l'anima mia appesantita di repente. Pensai per un momento di far finta di nulla; ma la voce incalzava, ripetendo il mio nome, e soggiungeva: — L'hai vista? l'hai vista? — Dovetti voltarmi e rispondere: — E tu no?

- Non ancora. — E che aspetti? — Il permesso. — Ma che permesso! Lasciavano passar tutti, fino da stamattina. Un pellegrinaggio, un vero pellegrinaggio: di fiorentini e di forestieri. C'era, persino, una miss americana tutta contrariata perché la *Gioconda*, sì, era esposta, ma il ladro no. — E il ladro? — ripeteva delusa — *where is the thief?* — Aveva forse già pensato di sposarlo per diventare celebre con lui: Mrs. Peruggia, la moglie del ladro della *Gioconda*.... E invece quel buon ladro è alle Murate, accuratamente rinchiuso con una lira e settanta centesimi in tasca, lontano per sempre dalla sua *Gioconda*. E lui che sognava onori e riconoscenza, lui il vendicatore dei furti napoleonici, l'uomo che aveva tenuto tutta per sé, per due anni, a Parigi, la *Gioconda* di Leonardo, e in barba alla polizia francese le aveva poi tranquillamente fatto varcare il confine per ricondurla a Firenze! Capisci, a Firenze! Monna Lisa qui, dov'è nata, accanto a Palazzo Vecchio, a risentir le campane del campanile di Giotto, a rivedere i cipressi di San Miniato da un finestrone su l'Arno. Soltanto un poeta, e un grande poeta, poteva sognare un tal sogno!

Speravo di travolgerlo col mio fervore, di impedirgli di mettere una nota scettica e fredda nella calda armonia di entusiasmo che mi cantava dentro, speravo che mi rispondesse: Già, già, cambiando discorso o lasciandomi andare

Invece la vocetta rauca prese al balzo l'ultima mia parola per rimandarmela come una saetta:

— Bravo, dici bene, un sogno, un sogno da poeta. È bello, bellissimo: ma ho una gran paura che si tratti proprio d'un sogno, dal quale prima o poi ci risveglieremo parecchio indolenziti. Guardami bene in faccia — continuò fermandosi e facendomi fermare — chi ti assicura che quella sia proprio la *Gioconda* di Leonardo?

— Come? Cosa? Un inganno? Una copia? Ma sei matto! Valla a vedere! Parla col Poggi, col Gamba, col Ricci. L'hanno esaminata tutta, pennellata per pennellata, screpolatura per screpolatura, l'hanno confrontata con le fotografie, attentamente, minutamente. Hanno perfino chiamato il Cavenaghi, a vederla, il salvatore del Cenacolo di Leonardo, il principe dei restauratori, e il Cavenaghi ci s'è messo in ginocchio davanti....

- Sarà. Ma il trucco del Ruysdael è di ieri. Anche lì critici illustri, grandi conoscitori e.... si trattava d'un falso

— Ma il Cavenaghi non c'era cascato, l'aveva detto.... E qui invece il Cavenaghi è preciso e reciso; dice che non può esservi la menoma esitazione. Glie l'ho sentito dir io, ed ho anche assistito ad un vero e proprio contraddittorio tecnico con un insigne pittore che accampava qualche dubbio....

— Vedi?!

— Non rallegrarti. Non esprimeva dubbi sull'autenticità del dipinto. Il pittore diceva che secondo lui la tavola è proprio quella del Louvre, autentica, ma ritoccata. Per spiegare la stranezza dei fatti, — stranezza della sparizione, stranezza della riapparizione — egli faceva questa ipotesi: che avendo il dipinto bisogno di qualche restauro e non volendo la direzione del Louvre assumerne direttamente la responsabilità, si fosse appunto pensato di far sparire la tavola per farla poi riapparire dopo eseguiti i necessari ritocchi. Se non che il pittore stesso riduceva tali ritocchi a pochi e a poco importanti; onde non è ammissibile che per siffatte inezie la direzione del Louvre abbia voluto e potuto montare una tal macchina, mettere a subbuglio il mondo intiero, esporre il capolavoro a chi sa quali rischi e far anche per giunta la cattiva figura d'essersela lasciato portar via, perché poi glielo dovessimo restituir proprio noi, *les italiens*.... Bisogna non conoscerli i nostri eccellenti cugini!

– Codesto è vero; non lo nego. Ma, d'altra parte, a me la storiella del ladro ingenuo e nazionalista non mi va: proprio non mi va. Ti par possibile? Ruba la *Gioconda*, se la tiene per due anni in casa e poi la riporta pari pari a Firenze con la convinzione che il governo italiano la compri facendogli da manutengolo. Via! Quando l'ingenuità arriva a questo punto, gatta ci cova

- Ecco! La solita mania di non voler ammettere le cose lisce, le cose semplici! Dicevano bene oggi alle Gallerie, il Poggi meriterebbe un monumento proprio per aver saputo resistere alla tentazione di fare il furbo. Fossi stato tu al suo posto, a furia di se e di ma, avresti rovinato ogni cosa

— Può darsi. Certo avrei aspettato un poco prima di cantar vittoria, avrei aspettato almeno il giudizio dei conservatori del Louvre. Avrei aspettato che chi davvero la conosce, l'avesse riconosciuta, dissipando ogni dubbio....

- Ma se nessuno dubita! Sei tu il primo! Ma tu poi di che cosa dubiti? Che cosa pensi?

Io che cosa penso? Penso semplicemente questo: che il ladro — sia o non sia il Peruggia — abbia affidata la *Gioconda*, quella vera, ad un eccellente copiatore di quadri, ad un genio della copia; il quale studiandosela amorosamente e comodamente per due anni, pennellata per pennellata, screpolatura per screpolatura, come tu dici, sia riuscito ad imitarla con siffatta perfezione da ingannare oggi tutti coloro che la vedono, senza poterla direttamente confrontare con l'originale. L'originale intanto sarà già in America, pagato due, tre, dieci milioni da un miliardario senza scrupoli che per ora se lo tien ben nascosto e poi fra qualche anno lo esporrà tranquillamente nella propria galleria. E allora succederà una cosa graziosissima: che delle due *Gioconde*, la parigina e l'americana, non si saprà più quale sia la vera

– Tu fantastichi. Prima di tutto, trovami il pittore capace di ricopiar la *Gioconda* a quel modo lì; poi, dato anche e non concesso che si possa trovar l'uomo, trova la tavola di tre secoli fa identica in tutto a quella originale; e finalmente, se le cose stessero come tu supponi, che bisogno ci sarebbe stato di portar la copia della *Gioconda* a Firenze? E di offrirla al governo italiano per mezzo d'un antiquario italiano? Bastava rispedirla al Louvre, semplicemente

— Niente affatto. Qui sta la finezza del trucco. Si è voluto far tornare la pretesa *Gioconda* al Louvre attraverso la burocrazia artistica italiana per darle un maggiore e solenne suggello d'autenticità, per creare subito col naturale e irresistibile entusiasmo italiano, un'atmosfera favorevole alla *presa in considerazione* del preteso originale. E bisogna convenire che ci son riusciti perfettamente

- Ma sei meraviglioso, tu! Parli come se si trattasse d'una copia, come se tutta Firenze, tutta l'Italia, tutto il mondo ormai, non fossero persuasi che si tratta dell'originale! Io ne sono persuasissimo. E voglio inebriarmi di questa dolcissima persuasione; e voglio anche far mia la proposta di onorare in modo speciale Giovanni Poggi. Giovanni Poggi è stato un miracolo di calma, riuscendo (come sempre) a dominare il congenito ardore della sua anima. A vederlo pare freddo; ma certi improvvisi rossori, certi piccoli scatti subito repressi rivelano di tratto in tratto la sua anima appassionata. Oggi vibrava tutto in preda ad una commozione profonda, invincibile. Bisogna onorarlo per la sua accortezza e sopra tutto per aver saputo così bene persuadere il Peruggia ad affidargli il dipinto, a portarlo alle Gallerie....

— Ma se era proprio codesto il che Peruggia voleva: portare la *Gioconda* agli Uffizi, e scatenar subito il delirio degli esteti, la frenesia della folla! Ci è riuscito benissimo: te lo ripeto

— È inutile che tu faccia la parte di Jago. Non puoi scalzar la mia fede. Proporrò di offrire al Poggi una medaglia d'onore. Tocca alla « Leonardo » di muoversi; deve coniare in oro la propria medaglia sociale e donarla al direttore delle Gallerie con una speciale epigrafe commemorativa.

Coniate pure la medaglia — concluse l'amico ironicamente. Vedremo poi, quando sarà coniata, se sarà ancora il caso di consegnarla.... —

Detto ciò, mi fece il piacere d'andarsene. E la *Gioconda*, riapparendomi all'improvviso, m'irradiò novamente di tutta la sua luce.

La Base del M.

L'ARTE LA REALTÀ IL SOGNO

L'on. Rosadi ha dovuto rinunziare a svolgere la sua interpellanza sulla tutela del patrimonio artistico in Italia; argomento al quale, come tutti sanno, fu fatto un cenno in quel discorso della Corona che pur taceva intorno ad altre questioni di grande importanza.

Sembra che l'on. Rosadi abbia sentito non esser questo il momento per trattar d'arte, ossia abbia sentito che l'atmosfera della Camera, — usiamo il linguaggio tecnico dei corrispondenti parlamentari, — è troppo satura di elettricità. Vi si parla di contestazioni, di regolamento, di Giunta del Bilancio, vi si urla, vi si canta, vi si fischia. Già l'on. Soglia il quale parlava della scuola e puramente della scuola, è parso, — *absit injuria verbo* — un animale antidiluviano sperduto nei nostri felici tempi di *bar* e di luce elettrica.

L'on. Rosadi che ha il fiuto fino, non ha voluto parere a sua volta un megaterio o un ittiosauro caduto in piena Camera dei deputati; e del patrimonio artistico e della sua tutela non ci sarà dunque chi faccia motto.

Perché? Gli eletti del popolo non possono prestare orecchio benevolo ad argomenti sereni, lungi dalle competizioni politiche e personali? Sembra; sembra che solo il furore politico, la passione di parte, accendano quei petti e scaldino quelle menti, e che se non v'è modo di gridar raca o al Governo o alla maggioranza o a un qualsiasi avversario, essi non prendano amore alla cosa.

È strano; e tanto più strano ci sembra questo nei giorni medesimi in cui il popolo di Firenze accorre entusiasta e reverente ad ammirare il capolavoro ritrovato; e davanti a quello si scopre con un gesto spontaneo, come innanzi a cosa sovrumana.

C'è dunque, almeno sulla questione del patrimonio artistico, un certo dissenso fra il popolo e i suoi eletti, fra quelli che si scoprono innanzi alla Gioconda e quelli che fischiano alla Camera.

Ma ciò non ci riguarda; se la vedran tra loro.

Ci riguarda di più una notizia che ci vien da Londra e che è in relazione, almeno intellettuale, col voluto silenzio dell'on. Rosadi sulla questione d'arte.

La notizia è questa: Anatole France, in un comizio pubblico di socialisti inglesi, si è dichiarato socialista in politica e democratico nell'animo. La nostra maraviglia non è stata poca. Noi credevamo che Anatole France fosse anarchico e aristocratico. Credeva questo anche Bonnot, il capobanda famoso, il quale sull'anarchia la sapeva lunga ed era assiduo lettore delle opere di Anatole France. L'anarchico e l'aristocratico possono camminar di pari passo con l'artista; ma non vediamo camminare il democratico per la contradizion che nol consente.

Nulla di più aristocratico dell'arte. L'on. Rosadi lo ha compreso bene, egli che rinunzia a parlar d'arte in un'assemblea la quale, fino ad oggi, ha dato prova di non essere calma. Anatole France suppone invece che la democrazia possa essere tutrice e madre amorosa del capolavoro, e che il socialismo, con quella sua tendenza alla perequazione sociale, possa degnamente onorare l'artista e fargli il posto che gli spetta.

Non discutiamo; mettiamo un'opinione contro l'altra, come abbiam messo di fronte gli eletti del popolo che non presterebbero orecchio a discorsi d'arte, e il popolo che si scopre il capo innanzi all'opera d'arte.

Le affermazioni di Anatole France sono certamente imprevedute per chi conosca l'opera di lui, tutta materiata d'una ironia imponderabile, d'un umorismo eccezionalmente acuto, di osservazioni generali venute non dall'esperienza ma dalla coltura e dall'abitudine a cogliere i più sottili legami tra fenomeno e fenomeno. Che anzi, quando la critica ha voluto alzar la voce sull'opera di Anatole France, ha dovuto rilevare ch'essa è troppo letteraria, o per dirla alla francese, troppo *livresque*.

Quest'uomo, che ha un cervello saturo di aristocrazia intellettuale e avido di ribellione, si confessa a un tratto socialista e democratico; anzi, fa suo il sogno dei pacifisti e imagina che il socialismo inglese, dando la mano al francese e al tedesco, possa imporre il disarmo generale. È stupefacente: Anatole France viene così a confondersi spontaneamente con la folla, e rinunzia a quella originalità, che è stata sempre la più viva caratteristica del suo ingegno.

Si può opporre che trattando di guerra non è possibile essere originali: o si segue l'opinione dei pacifisti, o si segue l'opinione dei conservatori; ad essere originali bisognerebbe inventare una terza opinione, che non fosse né per la guerra né contro. Ed è vero. Ma non già l'opinione d'Anatole France ci stupisce, bensì il suo atteggiamento tutto intero, pel quale passa la Manica, prende parte a un comizio, parla tra altri oratori, caldeggia quello sciopero generale che i socialisti inglesi non intendono esperimentare. È, insomma, il democratico in azione che sbuca di sotto la consueta e familiare effigie dell'aristocratico e dà di gomito agli anonimi, agli ignoti, discendendo dal suo piedistallo e mettendosi alla pari con quelli che certo non lo conoscono e non possono comprendere né la forma né le intenzioni della sua arte.

Siamo dunque innanzi a due opinioni, per quel che riguarda l'arte di fronte alla politica, due opinioni che non potrebbero essere più contrastanti; in verità, due poli opposti.

L'on. Rosadi che pur milita fra i democratici, visto che l'aria della Camera è aria di procella, rinunzia a parlar d'arte, perché la gragnuola non si scateni anche sul tema altissimo. Anatole France, che fu sempre considerato un aristocratico, si getta improvvisamente tra gli scamiciati e sembra che aspetti dagli scamiciati ogni bene, anche il bene dell'arte.

Se è lecito esporre sommessamente una idea, a noi pare che dei due, il meglio consigliato sia l'on. Rosadi.

Noi teniamo nel dovuto onore i comizî, le concioni popolari, i contradditori pubblici, la democrazia e il socialismo; tuttavia ogni cosa deve essere al suo posto. Sarà che un popolo il quale pensa al disarmo e alla perequazione sociale abbia anche il tempo per gustar l'arte e onorare l'artista. Sarà. Ma noi troviamo assai più logico che una Camera, la quale pensa a contestar le elezioni e a criticare il regolamento, non abbia tempo a discutere del patrimonio artistico....

La logica è pur nei movimenti delle folle. Noi, che abbiamo udito parlare i socialisti nei comizî elettorali e nelle sedute della Camera, e che leggiamo con attenzione i loro giornali, non siamo stati mai così fortunati da cogliere in quei discorsi e in quei fogli una sola parola che si riferisse all'arte e al patrimonio artistico d'Italia. Forse — non vogliamo negare una possibilità — sarà sfuggita ai nostri occhi, tanto quella parola era breve e piccina.

Ora, in un'assemblea in cui la minoranza socialista ha preso il mestolo in mano e detta la sua volontà anche ai Presidenti, come si può d'un tratto affacciare un problema d'arte e studiare di buon animo la maniera di risolverlo?... Se l'arte non è un capitolo del patto Gentiloni, non c'è caso, per ora, che l'assemblea nazionale le conceda quella benevolenza e quel valore di cui l'argomento è pur meritevole. Sbadiglierebbero anche gli spettatori delle tribune, abituati ormai ad andare alla Camera come si va a una corrida di tori, per numerare le cornate della vittima e i colpi dello *espada*.

L'on. Rosadi aspetta che i *toros* sian tutti morti o tutti ritornati alle amiche stalle, perché l'arte non è un drappo rosso da sventolare, né una *banderilla* da piantar nella cervice del rispettabile quadrupede.

E ci sembra che l'on. Rosadi sia nella realtà delle cose. Anatole France è un poco fuori, un poco nel sogno, sogna in un comizio; e forse nella scelta del luogo per sognare è stato originale come di solito.

Luciano Zùccoli

ORIANI ROMANTICO

Alfredo Oriani non fu veramente un giornalista perché non volle, e forse non avrebbe pel suo temperamento potuto, obbedire a quel che in un giornale è certo il carattere più espressivo: l'attualità. Scrittore d'idee, agitatore di sogni, dal fatto quotidiano traeva il motivo di una interpretazione dell'anima o della natura; escluso il racconto, assorgeva a discuterlo con una filosofia della cronaca che era seria quanto una filosofia della storia. Pel gran pubblico quella appariva un'atmosfera troppo rarefatta; per il giornalista filosofo le idee importavano più degli aneddoti.

Si era proposto, con superbia di angelo decaduto, di non scrivere mai articoli; eppure mancò, nell'ultimo decennio di sua vita, al proposito, onde sul finire del 1904, nell'idearne una raccolta, si giustificava con l'analisi della funzione giornalistica nei tempi moderni e riaffermava, del resto, la propria indole, incideva di nuovo la propria fisionomia, con le righe: «È questo un libro? Forse: se i suoi articoli non sono soltanto articoli».

Quella raccolta, completata con parecchi degli scritti successivi sino al 1909, anno della morte di Alfredo Oriani, appare oggi, edita dal Laterza, sotto il titolo, datole dall'autore, di *Fuochi di Bivacco*. Oriani aveva ragione: questi non sono soltanto articoli.

C'è, dell'articolo, il taglio, la spontaneità, la freschezza, quello scaturire di idea da idea, immagine da immagine; l'assottigliamento della discussione verso la fine, come la libera entrata nell'argomento sul principio. C'è la varietà di motivi offerti dalla vita e dalla cultura di quegli anni: la guerra anglo-boera e russo-giapponese, l'assassinio di Re Umberto e la morte di Leone XIII, il delitto di Olivo e di Cifariello, Balzac e Proudhon, la musica di Wagner, la politica di Zanardelli e di Giolitti. Ma l'Oriani aveva un temperamento, viveva in una fede, si esprimeva con uno stile, e le cose e le figure vengono plasmate sotto il suo pollice secondo quell'aspetto ch'egli vede in sé, con gli occhi dell'anima, nella realtà dell'idea. Dunque in *Fuochi di Bivacco* bisogna ricercare non gli articoli ma il libro, non l'occasione giornalistica, labile come lo scorrere del tempo, ma la persona dello scrittore già espressa in romanzi ed opere storiche, ora provata nell'esperienza di ogni momento come in un'assidua battaglia.

Questo termine di «battaglia» non è concessione all'abitudine delle metafore. Lo stesso Oriani c'invita, con i suoi titoli e sottotitoli, a rilevare che il suo concetto della vita e dell'arte è drammatico, che i singoli atti e pensieri si disegnano in lui con veemenza e tensione, muscolatura e rigidità, passionalità e colorito, intreccio e catastrofe: così pel titolo complessivo *Fuochi di Bivacco* sorge in noi l'immagine dell'accampamento, della notte, della solitudine, del freddo, del soldato che combatterà e forse cadrà, ed altre immagini di grandezza e di sconfitta, di guerra e di mistero, vi si accompagnano riassunte nei sottotitoli: *Ombre sacre, Echi, Ad limina mortis, Tragedia regale, Idee e figure, Delitti e delinquenti, Punte secche, Sotto il fuoco, Ultima carica, Verità nazionale.*

Si ha, per la lettura di codesti scritti, una sensazione tra l'epica e l'eroica, come se ci avvolgesse una ventata di vita non omerica, troppo quadra, tranquilla e trasparente anche nei tumulti dell'assedio d'Ilio; ma wagneriana, nutrita di simboli e anelante alla perfezione, in cui cioè si sente più che non si veda, per suggestione più che per descrizione, un eroe col sembiante di Lohengrin, non di Achille.

Tale l'anima, il profondo dell'ispirazione che però nell'esprimersi ha raggiunto un grado di mirabile chiarezza ed elasticità pur nell'abbondanza delle immagini e nella facondia verbale. L'Oriani è anche un esteta, che ricorda un po' Angelo Conti, come là ove difende le mura delle città dalla demolizione della civiltà moderna: «Quale regina depose mai il diadema per il timore di comprimere la capigliatura? Sarà più bella Bologna senza le mura, anche se la nuova cinta aumenti il reddito del suo dazio?». Il suo estetismo ha una ragione di essere nel sentimento realistico delle bellezze naturali e d'arte, nel suo afflato di poeta senza rime, che scoppia in fantasie ed immagini, ama il bel periodo come il bel paesaggio, carezza una frase come i capelli di un bambino, aspira l'essenza di una parola come il profumo di una rosa. C'è in lui un estetismo d'altra maniera che ama i bei gesti, soprattutto se espressi nel silenzio o col sacrificio, se si risolvono con un'affermazione di audacia o di coraggio: quindi la cupida invidia e dolente pel Duca degli Abruzzi che affronta il polo, ma non accetta l'offerta del vecchio scrittore di accompagnarlo in qualità di storiografo e di aedo; l'elogio commosso ai due gentiluomini milanesi «i cavalieri della morte», postisi in cammino verso l'ignoto sulla traccia del Duca esploratore per annunciargli l'assassinio di Re Umberto; la difesa, così sensata in fatto, del duello, così illogico in apparenza, proclamato necessario di contro alla inutilità delle corti di onore: «A che dunque le corti di onore? Per i piccoli diverbi e per i più piccoli duelli sono troppo, per i duelli tragici nei quali la morte è l'estrema necessità della vita, sono troppo poco».

Oriani esteta aveva però in sé quello che salva dai pericoli dell'estetismo: la forza di osservazione diretta sulle cose e sugli uomini, la coscienza della sua personalità in continuo divenire, grandeggiante, «terribile, ma caro — dono del ciel» come il pensiero d'amore nella lirica accorata di Giacomo Leopardi.

* * *

Il lettore ricordi ne *La nomina del cappellan* di Carlo Porta, l'affaccendamento dei preti invitati per un dato giorno nel palazzo della marchesa Paola Cangiasa, che doveva tra essi scegliere il prete titolare per le funzioni religiose della sua casa gentilizia. «E' cors da tutt i part on diavoleri — De Reverendi di busecch schiscina», cioè di Reverendi dalle budella strizzate per la scarsa abitudine del cibo. La gran mattina è giunta e il palazzo è tutto in moto: preti in cortile, preti sulle scale, preti in cucina, le anticamere ne sono gremite: «Ghè i pret di Feud, el ghè i Cors, ghè i nost — Par on vol de scorbatt che vaga a post»: sembra un volo di corvi che vada a posto.

L'impressione di miseria e di avvilimento che si riceve dalla lettura della poesia portiana (così penetrante nell'antitesi tra l'ufficio divino del prete e la sua triste condizione in mezzo alla nobiltà), si ritrova in uno scritto dell'Oriani a proposito della minaccia fatta da Pio X, e non so se poi mantenuta, di allontanare da Roma i preti senza chiesa, che vivono cioè solo della messa e sono dalla spietata satira popolare bollati col nomignolo di «scagnozzi». Lo «scagnozzo» nelle pagine dell'Oriani è ritratto con pochi tocchi «un povero che fa concorrenza a tutti gli altri, inguaribilmente altero del proprio grado, che lo isola fra gli uomini, disilluso sulla carità del sacerdozio, accattone divenuto incredulo nella disperazione e costretto a parlare di fede dalla speranza di una impossibile elemosina». La sua condizione dolorosa è illuminata, con antitesi romantiche, ed ecco una similitudine, una vera scenetta di amaro umorismo, quando l'Oriani ci mostra all'altare lo «scagnozzo» nei suoi paramenti sacri e dietro «gli schermi d'un chierico, il quale sotto i ricami della pianeta vede le toppe della veste, come Aristarco vedeva la superbia di Antistene attraverso i buchi del suo mantello da cinico».

Ho parlato di antitesi romantiche. Nel suo stile c'è qualcosa di victorhughiano, e forse con ciò si spiega lo strano, o almeno non bene espresso, rimprovero rivolto da lui allo Zola, di essere, pur con innegabile originalità, troppo inferiore al Balzac non per altra ragione che per non aver saputo «comprendere le antitesi della vita, il sublime e l'ignobile, l'ingenuità primitiva e la raffinatezza decadente, i santi e la canaglia, le idealità dell'anima e le ferocie della carne, gli eroi dello spirito e i falsari della parola e dell'azione».

Il senso dell'antitesi è in lui vivissimo e basterebbero a dimostrarlo quei non pochi ritratti e definizioni di scrittori e di politici, abbozzati con brevi frasi, in fondo alle quali, anche se non sia materialmente espresso, è un contrasto di cose o d'idee; onde l'efficacia e la scultorietà di esse frasi, perché l'antitesi, come forma logica rudimentale spesso immaginosa e fantastica, meglio s'imprime in chi legge od ascolta e suscita un più immediato e pieno consenso. Nell'antitesi, dardo a due punte, v'è posto per l'epigramma e il sarcasmo, e i giudizi dell'Oriani sono, per la massima parte, di codesto genere. Chi era Zola di fronte a Balzac? «Un verro davanti ad un leone». A proposito di Balzac, ecco distrutta con un motto l'opera del suo statuario: «Rodin, per effigiarlo, non scolpì già un maiale dentro una tonaca da frate?». Così di seguito: Virgilio «il più ammirabile poeta di gabinetto». Spinoza «l'ultimo genio ebraico, che si fece un deserto entro una piccola bottega da occhialaio e visse e morì incognito sulle cime della propria metafisica, arida ed irta come una roccia di granito»; Chateaubriand «l'incantatore cristiano, preso anch'egli nella forza del proprio incantesimo»; Rostand «non visse mai in nessuna delle proprie figure e i suoi versi stanno alla poesia come il tamarindo al vino».

Se si passa ai politici, Cecil Rhodes «fu un eroe di romanzo e non di epopea, l'estremo forse fra i grandi sognatori del secolo decimonono, e sparve dalla scena come un personaggio di Victor Hugo, sproporzionato nella grandezza e assurdo nell'impotenza»; Zanardelli «troppo piccolo sempre nella necessità delle ore grandi, per soffiare loro la vita o morire della loro morte».

Il romanticismo dell'Oriani non è perciò solo verbale ma anche di pensiero, perché era romanticismo di temperamento e di animo. Quindi il dispregio di una democrazia livellatrice e la venerazione per il tipo dell'eroe, non molto distinto dall'uomo fatale cui il Byron e i suoi contemporanei s'inchinarono; la passione delle solenni avventure, fossero la conquista dell'Africa o la conquista del polo; la delusione innanzi a un brigante come Musolino, misero e vile, ben diverso dal brigante di gran stile di cui il ricordo è acquisito alla storia e alla leggenda; il bisogno di sentimenti antitetici e atteggiamenti adeguati di plebeo che si scopre aristocratico, d'incredulo che ama la fede, d'italiano che concilia liberali e cattolici; e infine, soprattutto, la simpatia dolorosa e fraterna per i deboli, per i vinti, per i misconosciuti, in quanto essi sono un termine dell'antitesi umana posta a base della storia: la grandezza contro la sfortuna, il diritto contro la forza, la natura contro il destino. In ognuno di essi Oriani riconosceva il suo uguale.

* * *

Avete visto la sua pietà per gli «scagnozzi», e non vi dovrà meravigliare la sua pietà per gli omicidi. Olivo che fa a pezzi la moglie, Cifariello che la uccide a colpi di rivoltella, non hanno obbedito ad un istinto di pura ferocia, ma si sono avviliti nel delitto dopo ineffabili torture in cui essi già erano morti al decoro e alla pace, solo vivi per lo spasimo della gelosia e dell'onta. Nell'arte e nella storia, si hanno le vittime della fatalità, come nel campo, così più tristamente basso, della delinquenza. Il fato passa ed abbassa. Il dramma umano è in codesta arsi e tesi del genio e del misconoscimento. Oriani cerca i vincitori per additarci le avversità che superarono; i vinti per esaltarli nello sfondo cupo, ch'egli rende grandioso, della loro ombra. Sembra quasi che la letteratura e la politica non gli presentino che personaggi in cui l'antitesi suddetta abbia il rilievo più deciso. La psicologia di Wagner vibra a quel ritmo: «Sapeva di essere un grande, e l'offesa alla propria grandezza lo innalzava sino all'orgoglio di voler essere unico: sentiva, quasi come una malattia, la propria originalità, e soffrendone volle farsene un'arma contro i rivali e il pubblico stesso, imponendogli di tutto accettare o di tutto respingere nel dono magnifico e ancora misterioso di un'arte nuova». Balzac che per lui forma con lo Shakespeare e con Dante, la trilogia del genio traverso le età, non fu capito per la gelosia e il silenzio di Hugo, la celebrità e lo scandalo della Sand, gl'insulti del Michelet, le negazioni dei critici, l'inintelligenza del popolo, perché infine, «la grandezza lo condannava all'isolamento, la superiorità ad uno di quegli imperi, che soltanto i secoli possono costituire». È tale la sicurezza dell'Oriani che per altri personaggi usa lo stesso schema stilistico, lo stesso procedimento di pensiero. La sorte di Balzac è la sorte di Proudhon «Carlo Marx, minore nell'ingegno e più forte nella fibra, lo odiò invidiamente; Mazzini non lo comprese, Hugo credé di poterlo compatire, Louis Blanc ne fu geloso, Béranger non lo fiutò; Balzac non lo vide; i preti non sentirono un'anima religiosa in questo ateo, i padroni non indovinarono l'aristocratico in questo ribelle, il popolo, al solito, non s'accorse dell'eroe nel popolano».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Anche Napoleone III, nonostante i molti difetti, ebbe la sua grandezza come fautore e cooperatore della indipendenza italiana, ma i democratici italiani, non volendo ammettere che Mentana è troppo poco per cancellar Solferino, con la codarda complicità dei conservatori, tengono prigioniero in un cortile il monumento dell'Imperatore che ci soccorse e vinse, poi rimase solo e fu sconfitto; anche il cardinale Rampolla «entrato quasi papa nel conclave e uscitone meno che cardinale» ha l'ammirazione di Oriani: «Fossi pure unico in Italia, io m'inchino da lungi, in una solitudine forse più deserta, davanti alla grandezza della sua sconfitta, alla superbia del suo silenzio». In altre pagine si esalta Luisa Michel, la vergine rossa, ribelle e vinta, o il gruppo titanico dei boeri nella lotta impari ed enorme con l'Inghilterra.

Ed è inutile rovistare ancora la storia. Lo

storico è un lirico che opera una selezione di motivi e sopra vi scandisce il suo canto Wagner, Balzac, Proudhon, Luisa Michel, Rampolla coincidono nei momenti di grandezza e di sconfitta con la sua anima; egli si trasforma via via in essi come Walt Whitman diceva di sé che non solo curava le persone ferite, ma diventava egli stesso un ferito, non solo accompagnava al patibolo un rivoltoso, ma sentiva le manette e si avviava al supplizio. Le sensazioni autobiografiche sono continue, doloranti. « Per appellarsi all'immortalità bisogna essere ben forti, poi si vive una volta soltanto e si muore inconsolabili di non essere stati riconosciuti ». Se vogliamo imitarlo nell'antitesi (le pensava tanto che le riproduceva in sé), diremo che nell'accorato sogno di gloria era credente e pessimista, avido e restio, con l'orgoglio d'un grande e la timidezza d'un fanciullo. Quel paragone implicito tra la sua oscurità ingiusta e l'oscurità ingiusta di altri uomini allargava il suo egoismo sino ai confini di una religiosa comprensione del destino. L'eroe vive nell'ombra e forse solo mercé quell'ombra, è interamente eroe; « virtù viva sprezziam » cantò il Leopardi. E soggiungeva: « ... lodiamo estinta », cioè la gloria sorge dopo il lavoro e dopo il sacrificio; la gloria, scrisse l'Oriani (presagendone quasi, con errabondo sorriso, la tiepidezza sepolcrale), che è il sole dei morti.

Giovanni Rabizzani.

D'ANNUNZIO MASCAGNI e "PARISINA"

Ho sentito da qualche mascagnano ferventissimo accusare il pubblico milanese in genere e quello della Scala in particolare di non essere sufficientemente preparato ad accogliere il prodotto della illustre collaborazione, che gli fu messo sotto gli occhi e negli orecchi — lunedì sera fra le 20,30 precise e le 1,30 ben sonate. Uno studente del Politecnico giurava che i suoi concittadini non avevano capito nulla (*una gotta*) della tragedia anche perché erano persuasi che Parisina volesse dire « parigina ». Neanche a farlo apposta Parisina parlava lo stesso meraviglioso italiano degli altri.... Quel bellissimo italiano di sapore classico, di tinta arcaica, di stile prettamente dannunziano che finora avevamo sentito declamare, non sempre con convinzione, dagli attori e che per le fatiche di Pietro Mascagni, ha fatto il suo ingresso solenne, se non trionfale, sulla scena lirica, anzi sulla maggiore scena lirica d'Italia. Con un po' d'attenzione e di buona volontà gli uomini potrebbero esercitare il meraviglioso mestiere di profeta e farsi onore col sol di luglio. Ci voleva tanto a indovinare che il furto della *Gioconda* poteva esser l'opera soltanto di persona che avesse grande familiarità con le cornici, con gli arpioni e coi vetri? Sarei tentato di affermare che gli effetti del quadro dannunziano in cornice mascagnana erano egualmente prevedibili. Si sono svolti così come se avessero seguito il ritmo ferreo di una legge fisica. La condensazione del vapore di Gabriele d'Annunzio ci ha dato la pioggia di Pietro Mascagni; e poiché molto era il vapore dell'uno, così strabocchevole è stato il diluvio dell'altro. I due artisti che furono e parvero così lontani quando Turiddu andava ancora modestamente per il vino a Francofonte e Aligi si aggirava per le grotte della Maiella trasognato come può essere chi ha dormito settecento anni, si sono incontrati per il reciproco danno, con la migliore intenzione di prodigarsi scambievolmente i più alti e profittevoli benefizi. Il poeta d'Abruzzo, che pensava all'eloquenza, alla magniloquenza, all'impeto passionale del maestro livornese che vuole avventare sul suo pubblico coi chiari modi latini, direttamente, acciuffandolo per i capelli come Parisina acciuffa la Verde; che è in istato di perenne perorazione, come se le note dovessero « difendere » le note; che non può mai suggerire nulla perché dice sempre tutto, e pur di dire, dir sempre non bada a ripetizioni, ha voluto somministrare al collaboratore, traendolo dalle sue ampie officine, il materiale che pareva più adatto. Molta terribilità di fatti e di parole era in quelle officine, donde uscirono foggiate la *Figlia di Iorio* e la *Nave*, la *Fiaccola* e *Francesca*: incesti e parricidi, fragore di battaglie e stragi, riti e supplizi crudeli, folle in delirio, farneticar cupo di anime librate fra la disperazione, l'amore e la morte, tanto impeto turbinoso di passioni e tanti « modi » violenti per improntarne la più violenta delle musiche, che ben poteva dire il poeta al maestro: ho il fatto tuo! E gli dette *Parisina* « tragedia lirica » in quattro atti che è poi il primo libretto di Gabriele d'Annunzio.

Che la terribilità sia talvolta più verbale, esteriore, voluta che intima e necessaria indugiando sul libretto non sarebbe forse difficile scoprire. Le maravigliose parole con le quali Ugo d'Este illustra a Parisina il suo sogno di amore e di gloria se non sono un'eccezione non sono neppure la regola.

Per spiegarci con un solo esempio, l'aggressione — come chiamarla altrimenti? perpetrata da Stella dell'Assassino ai danni di Parisina alla fine del primo atto starebbe a dimostrare la presenza nella tragedia, o per dir meglio nel libretto, di questa terribilità voluta. Comunque il poeta, forse inconsapevolmente, apprestava al musico la trama che doveva apparire più congeniale al genio del collaboratore. Prendeva con bella grazia il secondo posto, pareva, scrivendo, dominato dal pensiero della musica che doveva venire. Certo non poteva mutare spiriti e forme da un giorno all'altro. Gabriele d'Annunzio doveva pur rimanere Gabriele d'Annunzio.

Proprio come Mascagni non poteva essere che Mascagni. Il musicista ha avuto, a quanto risulta dai fatti compiuti, preoccupazioni parallele a quelle del poeta. È stato altruista, quanto lui: forse anche di più. *Parisina* è sotto un certo aspetto la tragedia dell'altruismo. Una magnifica e poco esercitata virtù che per l'arte disgraziatamente non conta nulla. Gabriele d'Annunzio aveva in buona fede e con buona grazia compiuto lo sforzo di adeguarsi al musico, non diciamo di discendere fino a lui. Il musico ha voluto con altrettanta buona fede e con non minore buona grazia muovere incontro al poeta per risparmiargli la strada e per non correre il rischio di mancare all'appuntamento. Gabriele d'Annunzio, poniamo, aveva fatto sacrifizio di molte e belle parole sull'altare della collaborazione. Se fosse stata tragedia e non libretto, si può giurare che *Parisina* avrebbe avuto — a dir poco — il doppio dei versi che annovera oggi nell'edizione Sonzogno. Mascagni ha fatto sagrifizio di altrettante arie, di altrettanti cantabili, che so io, di altrettanti mezzi di espressione musicale che per la loro intima struttura fossero suscettibili, in qualsiasi modo, di intaccare o di alterare il tesoro verbale che gli veniva affidato. Si è costituito geloso custode di questo tesoro: ha detto, a se stesso, nei momenti della maggiore tentazione, che poteva magari essere la più sincera ispirazione: di qui non si passa! Ogni sua idea musicale — dato, com'è supponibile, che ne avesse — era, di prima, vincolata all'obbligo di non sagrificare un solo sostantivo, di non pregiudicare un solo aggettivo, di non compromettere un'assonanza o una rima.

La lingua sempre meravigliosa, i versi spesso bellissimi, *dovevano* uscire immuni da una interpretazione musicale proprio come se si fosse trattato di recitarli. E badate che qui non si trattava di recitativi. Qui si canta a voce spiegata, si canta a pieni polmoni, si canta — lo sanno i virtuosi della Scala — da disperati come sono Ugo e Parisina.

Ecco dunque il maestro alle prese con una specie di quadratura del circolo. Perché qui non giova incomodare Riccardo Wagner, che pure parve chiamato in causa — e non a proposito — l'altra sera, quando a un certo punto sentimmo gorgheggiare l'usignolo. Riccardo Wagner era rispettosissimo dell'accento tonico, non avrebbe fatto ripetere una parola del testo per tutto l'oro del Reno, ma i versi aveva la precauzione di scriverseli da sé. La musica e poesia erano intimamente e integralmente inscindibili per l'ottima ragione che ne era inscindibile la creazione. Maturavano insieme ed insieme toccavano il segno. E appunto nell'elaborazione creativa, nello stato dinamico, chi può dire quali fossero i loro scambievoli influssi profondi? Ma quello che è già teoricamente un problema da mettere in compagnia della quadratura del circolo o del moto perpetuo, dovrà apparire un supplizio pieno di torture nuove solo che si pensi all'indole del maestro che si apprestava all'immane fatica. Pietro Mascagni, discorsivo e passionale, sempre in margine dell'enfasi, nelle migliori e nelle peggiori sue ispirazioni: magniloquente di una sua bizzarra magniloquenza — come già abbiamo detto — fatto per inventare la parola al ritmo della propria musica assai più che per commuoversi delle altrui parole, era da un giorno all'altro costretto, legato, incatenato a lavorare su versi intangibili quanto e più di Roma. Ma un'ispirazione d'arte non è come l'acqua di una cascata che anche incanalata trasporta a distanza la propria forza. O se lo preferite: è proprio come l'acqua di una cascata e quando l'avete chiusa in una conduttura di piombo ha già perduto fatalmente ogni sua bellezza. Non c'è alcun bisogno di essere tecnici scaltriti, o critici musicali patentati per avvertire, ascoltando l'anamar dell'orchestra in *Parisina*, questo profondo dissidio fra la mèta ideale e il segno raggiunto. Ogni cascatella ha il suo tubo: ogni disegno di frase, appena abbozzato si smarrisce: perché il verso sia integro, si polverizza l'orchestra. Ma è l'orchestra di Mascagni: e pur nella nuova costrizione non poteva diventare diversa da quella che è: non poteva mutar la propria indole, così come l'acqua rimane acqua anche nei tubi. E giacché si è parlato di perorazioni mascagnane, immaginate — è l'ultima immagine — un fecondissimo oratore che debba improvvisare un'arringa col conto delle parole fatto di prima... Lo so: i tecnici vi diranno che in qualche coro, specialmente in quelli del primo atto, il maestro è riuscito nel compito che teoricamente dovrebbe essere giudicato impossibile. E io, da buon profano, risponderò che proprio allora l'orchestra taceva. E se dovessi additare un esempio che facesse il paio con quello portato più su, per dimostrare che come Mascagni non ha giovato a D'Annunzio, così D'Annunzio, per altre ragioni oltre quelle già dette, non ha giovato a Mascagni, citerei l'indefinibile finale del secondo atto, dove lo sforzo di farsi dannunziano ha portato il geniale maestro livornese a rasentare il grottesco.

Quella litania musicale che dura una buona diecina di minuti e finisce per ricominciare e ricomincia per finire una buona diecina di volte, fra lo stupore del pubblico ed anche, forse, degli amanti di Ferrara, ai quali, congiunti come sono « per giacersi e morire » deve tardare che il velario si chiuda, è, nel suo genere, vicinissima alle preziosità estetiche e scene di significato di cui fu infestata la patria letteratura, quando Stelio Effrena faceva scuola fra gli adolescenti dal corto cervello e dalle lunghe chiome.

L'enfasi mascagnana, anche disciplinata da una ferrea disciplina, l'enumerazione dannunziana pure temperata in vista dell'obietto, non potevano, finalmente, non darci, combinate insieme, la prolissità estrema.

Prolissità che va messa in prima linea quando si cercano i motivi per i quali, troppi fra gli spettatori della prima alla Scala, trovarono chiusa la via al godimento atteso. Il quart'atto, che per il carattere tutto particolare della sua linea tragica era forse il più fatto per suscitare una impressione profonda, aveva un grave peccato d'origine: era il quarto. In quel punto tutti erano esausti: tutti erano prossimi alla morte: il pubblico, Ugo, Parisina. Solo sopravviveva, vivacissimo, il direttore autore.

Dopodiché mi par superfluo accennare che lo stile della decorazione scenica del nostro massimo teatro lirico è ancora nelle note realistiche un *ancien régime* che aspetta tuttavia la rivoluzione russa..

Milano, 16 Dicembre

Gaio.

LETTERE DEL CARDUCCI

Questo secondo volume dell'epistolario carducciano contiene le lettere alla famiglia, cioè in primo luogo alla moglie, la signora Elvira, e quelle a Severino Ferrari, che fu per il poeta uno di famiglia (1). Il compilatore, Alberto Dallolio, ha raccolto in fine del volume le postille più necessarie ad illustrare le circostanze o le allusioni di questa o di quella lettera, e gli ha premesso alcune pagine introduttive. Inoltre, vi ha compreso il *Discorso di Celle* (pp. 299 311), del quale si ha notizia nella prima delle lettere, scritta il 18 ottobre 1853 dal Carducci diciottenne a colei ch'era allora la sua fidanzata e fu poi sua moglie. Il discorso fu pronunciato dal giovanissimo poeta il 14 di quel medesimo ottobre dal pergamo della chiesa parrocchiale di Celle, a commemorazione di Ercole Scaramucci, e fu stampato pochi giorni dopo a Montepulciano; ma è opuscolo rarissimo, ed anche una ristampa che ne fu fatta a Salerno, nel 1910, dal prof. Camillo Piermattei (o, a voler esser precisi, dai colleghi di lui, per compiere pietosamente il lavoro che gli aveva interrotto la morte), si può dire che sia rimasta affatto ignota. Questa curiosità bibliografica ci dà l'agio di contemplare il Carducci, chi se lo imaginerebbe? in veste di oratore sacro. Con quel curioso eclettismo estetico o, propriamente, formale e tecnico, che gli suggerì qualche inno sacro nella sua adolescenza, il Carducci, spinto dalla singolare circostanza di dover parlare in chiesa, fa un panegirico funebre con grandi citazioni del Vecchio e del Nuovo Testamento e, sto per dire, bossueteggia.

Tornando alle lettere, il Dallolio, nella prefazione, ha voluto anzitutto difendersi dalla prevedibile accusa di aver pubblicato anche ciò che, se non nuoce, non giova alla fama del Carducci, ed esporre i dubbi che tormentarono lui pure, e dirci come abbia proceduto nella scelta. Poiché infine è una scelta; e forse alcuno brontolerà malignamente che non si crederebbe, ma nondimeno il Dallolio ha scelto con cura e non senza pena, e se è lecito pensare che poteva essere anche più severo, specialmente con quei bigliettini spiccioli alla moglie, non è meno certo che gli si deve riconoscenza del non essere stato più corrivo. Ma poi, anche questa sua temperanza a che ci servirà? Io sono sicurissimo che, se non domani, fra dieci anni alcuno trarrà fuori, non senza pompa e vanti, dall'ingiusto oblio (press'a poco dirà così) in cui le aveva lasciate il primo compilatore anche le altre letterine di invio di danaro, di conti ecc. ecc., che non son comprese in questa scelta. E allora che giustizia c'è ad accogliere con severo cipiglio l'opera coscienziosa e, in sostanza, giudiziosa del primo compilatore?

Ma la critica dirà quello che le piace di questo volume, delle lettere che contiene e di chi le ha raccolte. Almeno dovrà riconoscere che sono le lettere di un uomo semplice a persone semplici, e che, in fin dei conti, la Prefazione stessa, modesta e schietta, non discorda da questo loro carattere. Sono passati pochi anni, eppure chi di noi non considera con stupore, come un fenomeno di tempi lontani, questo poeta uomo semplice? Egli va in terza classe; egli domanda la retrocessione di qualche lira alla moglie perché ha i vestiti consunti o le scarpe rotte, promettendole di restituire il tutto puntualmente alla prossima mesata; egli parla come un umile padre di famiglia (anche se come un padre di famiglia che parli molto bene); egli scherza coi bambini, si adatta a loro, ama ciò che i suoi cari amano, anche il gatto di casa. « Salutami il tuo gatto, bianco e nero (bellino!) », scrive alla moglie, quasi intenerendosi di quella tenerezza di lei; « salutami anche il gatto », scrive alla piccola Bice, e aggiunge con grazia, da buon babbo educatore, tra l'accigliato e il sorridente: « e non gli fare tanti dispetti, perché in fin fine è una bestia come te, e bisogna rispettare il suo prossimo ». E probabilmente egli era anche in verità pensieroso della povera bestiola, soggetta a quell'amoroso ma tormentoso dispotismo infantile.

Il Dallolio scrive nella prefazione che, secondo egli crede, il Carducci in questo volume « apparirà a molti in un aspetto del tutto nuovo ». E aggiunge: « Aspro, rude, violento egli era veramente; ma chi se lo figurasse accigliato sempre e iracondo commetterebbe un gravissimo errore: chi legga le lettere sue alla famiglia vedrà quanto egli fosse buono e pieno di tenerezza verso i suoi cari; e vedrà anche, non senza commozione, il Carducci occuparsi e interessarsi di piccoli fatti, di piccola gente, di umili cose, egli che col pensiero saliva tant'alto ». Giustissimo, e stavamo dicendolo anche noi; ma conviene dire più energicamente che il Carducci di queste lettere è proprio il Carducci vero, in tutta la schietta primitività della sua indole, e che da ciò deriva, come quel tanto di buono e di bello ch'esse hanno, così anche l'irrimediabile deficienza di novità e d'interesse della quale è facile e, se si vuole, esatto, ma inutile e ingiusto accusarle. Forse che il Carducci dava le sue notizie a sua moglie per far piacere ai posteri?

Il Manzoni per un verso, il Carducci per l'altro non eran nati per far la fortuna di chi raccoglie epistolarii o per sodisfare la curiosità di chi li legge. Quegli non amava rivelar nulla di sé stesso; questi, uscito dal suo studio — spero che non si riuscirà a trovar nelle mie parole un significato meno che reverente — non aveva nulla da rivelare di sé stesso. Lontano dal suo scrittoio, egli cessava di essere un letterato, uno scrittore, un poeta; non era più che un onest'uomo bramoso di pace, alquanto pigro di spirito, contento di sentir lodare i suoi versi ma alieno da discussioni, sodisfatto di vivere fisicamente, proclive alla risata grossa ed ingenua, pieno di fiducia in quasi tutti, un poco fanciullescamente facile ai sentimenti elementari, dell'affetto e della gioia come dell'ira. Queste lettere sono scritte non dallo scrittore ma dall'uomo; non sono un prodotto della sua attività letteraria ma della sua vita pratica.

Quindi meglio che in altro modo si potrebbero illustrare con aneddoti della sua vita di tutti i giorni. Raccontare a chi lo conobbe ch'egli era profondamente buono, talvolta perfino troppo buono, ch'egli era di un'ingenuità inconscia e schietta da intenerire, sarebbe un perdersi in vane parole; ma comprenderà chi non lo conobbe come questo suo fondo di bontà sto per dire fanciullesca e primigenia lampeggi anche, se non meglio che altrove, in que' suoi piccoli sfoghi di momentanea e leggera vanità per gli onori che riceveva? Riuscirà a vederlo tutto intero in quella bizzarra e puerile e commovente frase, di una lettera dove racconta alla moglie di esser stato dalla Regina: « Io le parlavo con franchezza e mi son fatto un grande onore » ecc.? Riconoscerà il poeta violento dei *Giambi ed Epodi*, il poeta-vate, il poeta raffinato e pagano delle *Primavere elleniche* o di *Ruit hora* nelle delizione espressioni di certe sue lettere verso i bambini, o quando egli si lascia vedere quasi in atto di tener loro il luogo di mamma, baloccandoli e spassandoli? La Titti, egli scriveva scherzando alla moglie lontana, « è allegrissima e non le importa nulla di te ». E poi: « Non ha pianto che una volta che la Cristina la portò via per forza dal mio studio: e come piangeva di cuore quando io ve la riportai! ». Ma che cosa avrebbe detto quel supposto lettore incapace di riconoscere in tale atteggiamento il suo Carducci, se entrando nel salotto di una signora forestiera, dove il già vecchio e stanco poeta era stato lasciato solo per qualche momento con una bimba di due o tre anni, lo avesse sorpreso a trascinarsi carpone, co' suoi modi un poco impacciati e goffi, per far ridere la bimba? Lo raccontano, vero o non vero che sia, di un re, mi pare di Enrico IV; possiamo raccontarlo, poiché è verissimo, del nostro grande poeta.

Naturalmente la mia affermazione che le lettere del Carducci non sono scritte da lui letterato e scrittore, nonostante tutto ciò che son venuto dicendo e si può continuare a dire, dev'essere intesa con discrezione. Qua e là balenano in esse, e come potrebb'essere diversamente? non solo in quelle a Severino, ma pur in quelle alla moglie, notizie di studi o letture che il poeta intraprendeva o proseguiva, di poesie che stava meditando o finiva: leggo Klopstock, tedesco difficilissimo; leggo Pindaro, e lo intendo benissimo (in questa seconda notizia — pp. 160 e 161; dal Moncenisio, ag. 93 — si sente la sodisfazione di sé medesimo). Oppure: « ho risposto (alla Regina) che, se il suo Ministro dell'istruzione mi lasciava un po' di pace, non solo avrei finito Legnano, ma avrei composto L'ultimo giorno dell'anno mille e Canossa » (p. 111; da Courmayeur, ag. 87). E meglio ancora: « Non ostante la pioggia, quando viene un po' di sereno e le nubi si aprono, la stagione e il paese è un incanto. A me s'è riaperta la vena della poesia;... dalla Vittoria salgo sur un colle ripido, a picco della Dora, dov'è un bellissimo bosco d'abeti e pioppi e betulle: in un piccolo spazio, come piazza, c'è un mucchio di tronchi d'abete tagliati: io mi siedo lì e sto leggendo e scrivendo fino alle 10. Così ho finito un'ode, Lo scoglio di Quarto (che vidi a Genova, la sera del 12 luglio). E intendo comporne un'altra, Il liuto e la lira, alla Regina » (pp. 132 sg.; da Courmayeur, 28 luglio 1889). Il poeta è lieto di risentirsi poeta, e la nuova freschezza dell'anima sua si trasfonde nell'immediata freschezza di questa pagina.

Ma, pur dove non suona l'eco di suoi sentimenti personali, dove il suo cuore non palpita d'amore per le figlie, spose o madri (lettere o brevi tratti di lettere che quasi valgono le poesie di cui anticipano qualche spunto), o dove non piange di profondo contenuto dolore (la lettera 178, alla figlia Bice, in morte di suo marito Carlo, è stupenda, con la sua semplice austera divina bontà), o pur dove infine il poeta non freme d'ira o non lascia all'improvviso balenare (avviene assai di rado, ma talvolta avviene) il cupo fondo d'inquieta malinconia sulla quale l'anima sua sembra assisa, pur all'infuori di questi casi, non mancano le belle pagine, in cui il poeta tutto ad un tratto si manifesta per un impulso violento che lo trascina, senza ch'egli se n'avveda, e che è subito da lui frenato e domato, quasi di colpo, appena ne acquista coscienza. Da Piano d'Arta il 30 luglio dell'85, egli, narrando alla moglie come lassù fosse festeggiato il suo anniversario, e come gli offrissero bellissimi fiori delle Alpi, « rododendron, edelweis, e certi con coccoline rosse », quasi inebbriato dal colore e dall'odore dei soavissimi fiori, traccia in brevi linee un ammirabile paesaggio alpino, fresco, smagliante e fragrante. Non meno belle sono poche linee di undici anni dopo, del 20 luglio 1896, scritte da Madesimo: il paese « m'accolse con un vento e con un freddo tutto suo, tutto *splugale*, per punirmi o guarirmi d'ogni velleità di Monterosa. Stamane ha fatto pace, e sorride serenamente austero in un gran turchino di luglio navigato da nuvolette bianche e salutato dall'aura che move le cime e susurra. Sento anche la voce del tristo torrente che par quasi fatto fiumicello lucido e puro ». Chi vorrà penetrare a fondo nell'anima poetica del Carducci evocatore de' grandi paesaggi dell'alta montagna dovrà tener conto anche di queste lettere.

E voglio infine rammentare, perché, nella sua origine almeno, è lo scatto più di ogni altro interamente poetico, senza legame di sorta con le circostanze pratiche, l'improvvisa visione, nel suo nascosto umorismo superba e sto per dire titanica, di una lettera da Ceresole reale, del 28 luglio 1890: « Mi mancano anche lapis..., e non posso andare attorno, notando i versi che mi vengono fatti in riva all'*Orco*,... questo fiume che tra (? l. *trae*.?) qualche renuzza d'oro (e i paesani lo chiamano *Or*), e talvolta va tranquillamente pieno per largo e piano letto, tal-

(1) *Lettere di Giosuè Carducci alla famiglia e a Severino Ferrari*. Bologna, Nicola Zanichelli, 1913; 16°, pagg. XXIV-396.

volta — anzi a pochi passi dal piano letto — precipita facendo cascate meravigliose giù da certe soglie per antri che paiono i templi de' giganti. Dio! Se ai grandi massi che da migliaia di secoli se ne stanno quieti in muta conversazione tra loro da Locarno sino a qui venisse finalmente la voglia di fare un po' di ballo! Dio, che ridda. Ne udiresti il rimbombo altro che a Bologna. Io salirei fino al campo del Re, e starei a vedere. Addio.... ».

Nelle lettere a Severino sembrerebbe naturale, inevitabile che apparissero, almeno con qualche frequenza, giudizii letterarii (e magari politici), o, se non giudizii, meglio ancora, invettive. Qualche cosa si trova, e ce ne contenteremo, ma pure è assai meno che non si aspetterebbe. Non è un giudizio letterario, ma, per fortuna, bella poesia dalla prima all'ultima parola, la letterina scritta, ispirandosi al gentile ricordo di Matteo Maria Boiardo, poeta e uomo cavalleresco, il 17 aprile 1887 da Scandiano, anzi « dai sotterranei della rocca di Scandiano, ove sono anche grandi botti di vino bianco e rosso ». Nella lettera 61, un raffronto che il Carducci fa tra sé stesso e il Manzoni, riguardo al diverso modo come rappresentarono la lotta fra il medioevo de' romani decaduti e il medioevo germanico e cristianizzato, è soprattutto un raggio di luce sulla relazione che il poeta scorgeva tra la sua *Chiesa di Polenta* e il coro manzoniano *Dagli atrii muscosi*.

Come non si avrebbe a trovare in queste lettere qualche nuova frecciata al Giusti? E lo strale fischia strisciando sull' orecchio di Ferdinando Martini. Il quale — scrive il Carducci il 16 agosto '94 — « nel suo discorso » (appunto intorno al Giusti, letto nell' Aula Magna del nostro Istituto di Studi Superiori) « disse, con purità francese, parecchie belle cose; ma egli in poesia ha, con tutta la moda nuova, di gusti vecchi; e non già di quelli di Dante e del Petrarca (non nominare Dio invano) ma degli scolopi e dei barnabiti. E così era anche il Giusti ». E continua sul Giusti con un giudizio che, secondo almeno il mio gusto, è di una verità inappellabile.

Con esso, per la severità e la rapidità comprensiva, può stare, ma per il feroce umorismo è molto superiore, un giudizio politico, quello sui progressisti, specie di radicali di allora, ma del tutto « arrivati »: « Co' progressisti l'*alleonati* è sciupato. Essi ammantellano sotto la tunica di fra Benedetto vergine e martire le voglie di tutti sette i peccati mortali ridotti alla possibilità di un'anima o di più anime di porci e di asini castrati ». E si legga il resto, che c'è dell' altro e non peggio, o voglio dire, sì, peggio.

Ma neppure con Severino il poeta amava discutere per lettera. La lettera porti le notizie minute per la vita di ogni giorno; i cuori che si sono intesi una volta s'intendono meglio, vicini o lontani, col silenzio. Almeno cuori come quelli, ch' erano fatti l' uno per l'altro, ed ebbero la somma ventura di ritrovarsi e riconoscersi presto e non si staccarono più. Anche Severino, buona e nobile anima, di letterato e poeta del Cinquecento, un poco nascosta e camuffata sotto una giacchettuccia da bohème, era un semplice, benché un semplice bizzarro e umoristico; ed anch' egli, fuori del suo studio, teneva in riposo la sua mente, se non quando discutesse per capriccio e amore di paradosso; e insieme col Carducci godeva, una volta chiusi i libri, di vivere una vita più fisica che intellettuale, la quale pure bastava a loro a comprendersi.

Forse se, insieme con le lettere del Carducci a Severino, avessimo qui le risposte e le lettere di Severino a lui, anche quelle si animerebbero di nuova vita, e più forte vi sentiremmo il palpito dei due grandi cuori. Ma quale strazio che il vecchio abbia dovuto sopravvivere al giovane, il quasi padre al quasi figlio, e col presentimento nell'anima e la minaccia nel corpo infermo di una fine altrettanto miseranda e atroce! Nelle ultime lettere lo strazio balena, più che non apparisca. Ahimè! neppur la mano si prestava più bene al poeta. Egli si era allevato un figlio, non solo, ma un erede del proprio spirito, del proprio insegnamento, e tutto ciò era trascinato via da una tempesta di sventura. Scrive con dolorosa e commovente semplicità il Dallolio, ed io non oso aggiunger parola: « Qual giorno fu quel Natale del 1905, nel quale bisognò annunziargli la morte del suo Severino? Egli non fece motto: pianse, e seguitò a piangere, e quel pianto silenzioso, che diceva tante cose, stringeva il cuore ».

E. G. Parodi.

Una grande lezione di storia coloniale

Ho avuto occasione di rileggere di questi giorni, nella novissima ed elegantissima edizione che il Comité France-Amérique ne ha procurato per la sua biblioteca, la vecchia opera monumentale di François Xavier Garneau sulla storia del Canadà, che è e resterà il testo definitivo della storia canadese; e si presenta oggi arricchita, oltre che di una bella prefazione di Gabriele Hanotaux, di un apparato assai copioso di note e aggiornamenti dovuti al nipote dell' autore Hector Garneau

Dieci anni fa, se alcuno dei lettori per avventura avesse conosciuto il Canadà, il libro poteva avere un interesse soggettivo di evocazione e di ricordo; se alcuno si dilettasse di leggere oltre, nel libro della storia, il dramma più vasto delle anime nazionali pel combattuto mondo, un interesse umano per il velo di tristezza che lo pervade, per il senso dell' irreparabile che la vecchia anima francese dell' autore non ha potuto fare a meno di trasfondervi in cospetto all' anglicizzazione evidente: poiché l' opera insigne dello storico canadese è il monumento della Francia alla colonia perduta, l' elegia della tradizione nazionale che sul punto di essere sommersa dal nuovo destino tende tutta la sua anima storica ancora una volta, verso la madrepatria, invano

* * *

Per noi che cerchiamo oggi la nostra anima coloniale e la parola della nostra vita nuova, ha un significato vivo e presente che balza agli occhi dalle sue pagine, ci interessa e ci afferra

Tutti sanno quello che è oggi il Canadà, dopo l' immensa povertà di ieri una ricchezza già immensa ora, una speranza incalcolabile per domani. Un continente vastissimo sul quale una civiltà parte alla conquista dell'avvenire, con ben altre e più robuste basi civili, sociali, economiche, che non quella farraginosa e già barcollante degli attigui Stati Uniti: tale nel suo insieme, che se non si lascerà impressionare e corrompere dai suoi clamorosi ed invadenti vicini, ha in sé i mezzi più eccezionali per lo sviluppo più equilibrato e più straordinario che ad una colonia nelle sue condizioni si possa desiderare. Con la difficoltà sola di un clima invernale rigidissimo: la quale del resto è cosa che allo stato presente del progresso meccanico della vita si può agevolmente superare.

Perché il Canadà « trovasse sé stesso » ci son voluti due secoli.

Ora, i popoli colonialmente inevoluti non sanno attendere: le democrazie che s' impicciano di governo non hanno mai la vista lunga. Appena la colonia fu occupata — narra Lescarbot — la domanda comune era questa: « Y a-t'-il des trésors? y a-t'-il des mines d'or et d'argent? » E Champlain rispondeva invano: « Quant aux mines, il y en a vraiment, mais il les faut fouiller avec industrie labeur et patience. La plus belle mine que je sache, c'est du blé et du vin, avec la nourriture du bétail. Qui a de ceci, il a de l'argent ». E lo stesso Lescarbot a mo' di commento rievoca l' antica offerta di Poutrincourt a Enrico IV: grano, frumento, segale, orzo e avena seminati e raccolti a Port Royal « comme estant la chose la plus précieuse que l'on puisse récolter en quelque pays que soit ». Ma la pressione degli incompetenti fin d' allora preparava l' irreparabile rimpianto alla Francia Richelieu la voleva a tutti i costi potenza coloniale e padrona del mare; e tutta la sua politica, specie nei rapporti con l' Olanda e con l' Inghilterra, mirava a questo: anche nelle più severe crisi continentali egli non pensò che una Francia grande per mare, più grande di là dal mare. La fedeltà, indomabile da contrarii eventi, la rassegnazione eroica della colonia, lo giustificavano nella sua insistenza e nella sua fede. Salendo al governo, aveva trovato al Canadà una trentina di coloni; ve ne lasciò, lasciandolo, tanti da assicurarvi, volendo, quella « plus grande France » che ora nei suoi ideali. E nel capitolo del suo testamento politico consacrato al commercio della Francia e nelle sue memorie torna sul l' argomento con insistenza, con disperata insistenza talora. Vana purtroppo contro i tangibili argomenti olandesi e britannici che, è lecito credere, intervenivano a far combattere, ad esempio dal Sully, ogni progetto di lontane colonie: « Quant à la navigation du sieur de Monts pour aller faire des peuplades en Canada, du tout contraire est nostre advis »

Vana, purtroppo, contro l' opinione, assai diffusa, di quei consiglieri del Re che nel 1629, quando gli inglesi presero la prima volta Quebec, ritenevano « qu'on avait perdu peu de chose en perdant ce rocher.... ». O infruttifere arene di Libia, di cui anche noi, secondo taluni, potremmo far a meno così bene....

E invano Talleyrand, più tardi, ne riprende e ne segue l' idea; Talon segna addirittura le linee possibili del gran dominio coloniale che Colbert per conto di Luigi XIV gli sgretola fra le mani; e tutto, che poteva esser evidente ai più illuminati, consigliava la Francia a tenersi cara la sua colonia, dove gli emigranti lavoravano, soffrivano, morivano animosamente nel nome di Dio e della Francia, senza un lamento

L' attesa, ai soliti scontenti che non lavoravano, che non soffrivano, che non morivano, loro; l' attesa, agli incompetenti e agli scontenti, pareva lunga; quando si chiedeva per la colonia un soccorso finanziario o militare, anche allora gli anticolonialisti strepitavano. Allo stesso Montcalm la Pompadour, alludendo alla guerra dei sette anni, rispondeva: « Quand le feu est à la maison, on ne s' occupe pas des écuries »

* * *

I piccoli interessi interni gridarono sempre più forte; i fautori della « politica di raccoglimento » riuscirono a tirar dalla loro il Re, il quale obiettava sempre ai suoi agenti militari e civili, che si spendeva troppo al Canadà, il paese imparò e ripeté a sazietà la sciocca formula che « la colonia costa più di quel che rende.... ». E durante più d' un secolo tutti i non valori della Francia fanno una coalizione di nullità per decidere e chiedere a gran voce che si rinunzi alla colonia. Par di sentire certi echi eritrei...

Voltaire vi aggiunge, per odio alla chiesa e ai padri gesuiti che soli non avevano abbandonato nell' esilio i colonizzatori, l' autorità del suo nome: « Nous avons eu l' esprit de nous établir au Canada sur des neiges entre les ours et les castors »; e scongiura « à genoux » Chauvelin « de nous débarrasser du Canada »; (sono, in altri tempi e con altre parole, le insinuazioni rosse sul pericolo clericale a Tripoli e sull'« ombra nefasta » del Banco di Roma); finché più tardi può scrivere: « On a perdu en un jour quinzecents lieues de terrain. Ces quinzecents lieues étaient des déserts glacés, n'étaient peut-être pas une grande perte Le Canada (al solito!) coûtait beaucoup et rapportait peu » Montesquieu dal canto suo biasima in tesi generale la colonizzazione dei paesi lontani che egli giudica « une des causes du dépeuplement que l'on constate en Europe depuis l'époque romaine ». Sono i soliti savii del contratto sociale di Rousseau che in una diatriba d' idee intorno a un tavolo verde vogliono ordinare il mondo; e il mondo, in un tumulto di battaglie vere in una gara di energie attive sullo sfondo largo degli oceani e delle terre, riesce altrimenti.

* * *

Nel 1781 la Francia ebbe ancora un' occasione che avrebbe potuto fruttuosamente cogliere, di riavere il Canadà, in seguito alle vittorie francesi nella guerra dell' indipendenza americana E ancora una volta si trova chi sconsiglia i suoi contemporanei — questa volta è Guglielmo Raynal — di ricordarsi che una colonia lontana è precaria, dispendiosa, necessariamente mal difesa e male amministrata, che rinunziare a una colonia desiderata da altre potenze significa in generale risparmiare spese superflue, allarmi e guerre; cederla a uno di quelli che la desiderano equivale a regalargli le stesse calamità

Manco a dirlo, l' Inghilterra che guardava già lontano pel suo sogno d' impero, fu ben felice di prendersi « le calamità » generosamente regalatele dagli anti-libici dell' epoca.

Da qualche anno noi deploriamo Tunisi; da più d' un secolo la Francia, pel Canadà, ormai perduto dalla supina acquiescenza di popolo e di governo all' opinione degli anticolonialisti, deplora che Mr. Tout le Monde non abbia avuto, anche e sopratutto in quella occasione, *plus d'esprit que M. de Voltaire*.

E proprio per le stesse ragioni, la grande « lezione coloniale » che Hanotaux indica alla Francia nella sua amara realtà di sulle pagine della vecchia storia canadese documento di quell' errore e monumento di questo rimpianto, mi sembra non inutile a riferire e ricordare, oggi, anche agli italiani.

Amy A. Bernardy.

MARGINALIA

* **« Il viluppo » di S. Lopez.** — La commedia di S. Lopez rappresentata con pieno successo al Manzoni di Milano, è quanto, e più forse delle altre dello stesso autore, lontana dalla letteratura. Come congegno di dialogo, come atteggiamento di persone, come meccanismo teatrale la semplicità è spinta ai limiti estremi. Nei momenti piani, nelle battute di preparazione è tanto semplice che può, qua e là, apparire pedestre. Per avviarsi alla sua mèta drammatica il Lopez non bada ai mezzi. Tutto gli serve: l' educazione sessuale e le visite di condoglianza — in provincia — le chiacchiere delle ragazze in cerca di marito e la vecchia balia dialettale. La stessa assenza di preoccupazioni per quanto riguarda i segni più intimi e profondi di qualche sua figura della scena. Bisogna, col suo sistema, accettare talvolta le conseguenze dei fatti avvenuti senza aver il tempo o il modo di ottenere una risposta soddisfacente ai molti « perché? » dell' indagine psicologica. Ma il nucleo di questo *Viluppo* è possente: ha un contenuto di umanità che mi sembra superiore, di gran lunga superiore, a quello delle più lodate o fortunate commedie di Sabatino Lopez.

Il tradimento familiare qui è qualche cosa di più del solito adulterio dei cognati, perché Paolo, che nella commedia di Lopez si chiama Leo, ha una moglie - Maddalena - e Gianciotto, che qui si chiama Gianfranco, è anche il fratello della moglie tradita. Ora appunto questo fratello e questa sorella, le vittime del tragico *Viluppo*, stupendamente e necessariamente solidali come ci sono rappresentati nel punto culminante dell' azione drammatica, sono creature vive, fatte per commuoverci di una commozione profonda: tanto più profonda quanto più è sobria la parola.

La figura di Maddalena — di questa donna angelica che tutta presa com' è dalla disperazione del fratello quasi non avverte la propria pena, ha un' impronta personale che la stacca nettamente dai tipi statici ed estatici di passività rassegnata, nei quali troppo spesso fu calunniata sul palcoscenico quella incomparabile forza che è la bontà femminile

Maddalena è la luce e la ragione del dramma. Il quale, dopo la scoperta del turpe inganno, lentamente e quasi insensibilmente decade. La sorte della moglie infedele che muore dando alla luce il figlio se anche non apparisca come un episodio preordinato ad intricare o districare il *Viluppo*, è certo una soluzione più semplificatrice che necessaria. Per questa morte il dramma di Gianfranco si circoscrive nel dubbio atroce sulla paternità del neonato e Maddalena trova una occasione per un bellissimo gesto — « il bambino sarà mio! » — che appunto perché è un gesto ci commuove forse un po meno di quanto dovrebbe, venendo da lei

Ma anche in quest' ultimo atto i rapporti tra fratello e sorella — dopo la catastrofe sono studiati e riprodotti con una finezza estrema. Basterebbe quel vago atteggiamento di ostilità, profondamente ingiusto e pur così profondamente umano, pel quale Gianfranco è indotto, a un certo punto, a vedere nella sorella una complice per quanto involontaria e una cooperatrice per quanto indiretta dei suoi guai

Ho accennato a deficienze di indagine psicologica. Esse culminano nella figura di Sandra — la moglie infedele — che resta sbiadita e confusa anche nell' interpretazione di Tina di Lorenzo. Invece il Mari, come Gianfranco, e Jole Piano, incarnando la dolce sorella, dànno un rilievo perfetto a queste due creature di amore e di dolore

G.

* **Dante per il popolo in Or San Michele.** — La settimana che s'aperse col glorioso ritorno della « Gioconda » a Firenze si chiude non meno nobilmente con un altro grande ritorno: di Dante fra il popolo fiorentino. Oggi domenica 21 dicembre 1913 Ermenegildo Pistelli inizia in Or San Michele le letture popolari di Dante. Il salone, che sinora era riservato ai pochi, s'apre a tutti; chiunque potrà entrare e ascoltare come in chiesa: soltanto dal pulpito non parlerà un predicatore, ma un lettore e commentatore di Dante. Lettura efficace, commento semplice e chiaro, come si conviene per il popolo. Questa è per il *Marzocco* una piccola vittoria di cui può andar lieto. Fino dal 1903, infatti, in un articolo sul convegno della Società Dantesca a Firenze, Angiolo Orvieto scriveva queste precise parole: « In Or San Michele si parla oggi dai dotti alle persone colte: in avvenire si dovrà anche parlare dalle persone colte al popolo. Ed io non credo di proporre cosa strana né inattuabile, proponendo che la *lectura Dantis* sia duplice per ogni canto, che si abbiano, cioè, due serie di letture, le scientifiche e le popolari ». Proprio ciò che si comincia a fare quest'anno.

* **« Gli emigrati » di Mario Maria Martini al Politeama Nazionale.** — La commedia del Martini non ha trovato a Firenze la conferma del successo che altrove le si diceva assicurato. E non perché il suo carattere di polemica antisocialista abbia provocato alcuna reazione di natura politica: anzi è stato osservato che la sua parte satirica e combattiva poteva essere più acuta e meno fatta di luoghi comuni; e avrebbe guadagnato anche come forma d'arte. Invece, dinanzi a un pubblico tranquillo ed equanime, è caduta come, qualche anno fa, sono giustamente cadute altre commedie di tesi contraria ma di fattura analoga: commedie e drammi socialistoidi con l'agitatore in scena e l' agitazione fuori della scena. Anche questa ha il difetto fondamentale del genere: il postulato sociale su cui si vorrebbe imperniare una [illegible] drammaticamente. Il dramma di una delusione [illegible]

sociale — quella del *Principe Fieschi*, che ha creduto di attuare una sua ideologia dividendo le terre tra i suoi contadini — non risulta che per il commento che ne fanno i personaggi moralizzanti e verbosi. Vero dramma diviene invece la particolare delusione di carattere sentimentale che tocca al medesimo principe per aver fatto sua compagna — sempre per quella ideologia — una maestra elementare di razza contadina e di avido egoismo. Come simbolo concreto dell'altra delusione più generale, il contrasto fra la compagna plebea e una cugina del Principe che con un più nobile amore lo richiama a sé e alle tradizioni necessarie della sua razza, era ben ideato. Disgraziatamente l'autore non ne ha saputo trarre tutto il partito che poteva: ha creduto di acuirlo accentuando con un inutile adulterio la ignobilità della compagna ignobile; lo ha perduto nella debolezza espressiva delle scene in cui il contrasto avrebbe potuto rivelarsi. Così il principe illuso e deluso ritorna, al terzo atto, in sé stesso, emigrante reduce da una terra promessa che si è rivelata un esilio; ma la sofferenza della sua delusione non è stata dimostrata. La espressione del dramma è troppo inferiore alla sua concezione: i personaggi dimostrativi non sono incarnati a sufficienza; non hanno caratteri individuali, non trovano parole adeguate. La struttura scenica del dramma non riesce a nascondere la propria banalità neppure nel dialogo, troppo incerto, qualche volta incerto anche d'italianità. Né un dramma d'anime, né una satira politica; né abilità scenica, né eleganza letteraria in questa commedia tutta mediocre. Nella quale tuttavia la Melato nelle spoglie di Giovanna — la compagna infedele del Principe — fa valere qualche sua nota di rude energia passionale, e il Giovannini rende simpatico un maestro elementare *raisonneur* ingombrante. G. C.

* **Mariano Rampolla del Tindaro.** — Il cardinale Mariano Rampolla del Tindaro, segretario di Stato del papa Leone XIII, è morto improvvisamente a Roma, nella sua palazzina di Santa Marta; ma egli era già morto alla vita della chiesa e del mondo il giorno in cui uscí eletto dal Conclave il papa che doveva, invece di lui, succedere al Pecci, Pio X. In quel tragico giorno del Conclave, allorchè il cardinal Puzyna, in nome dell'Austria, oppose il *veto* alla sua elezione, Mariano Rampolla fece la sua maggiore affermazione di forza e di carattere quando, nascondendo l'intimo tumulto, sorse a protestare contro il *veto* che feriva la libertà della chiesa ed aggiunse alla protesta le parole che dovrebbero oggi essere inscritte sulla sua tomba: « In quanto a me, nulla mi sarebbe potuto avvenire di più grato, né di più giocondo ». Non aveva egli fino ad allora con sapiente dominio della sua vita e di quella del suo pontefice preparato giorno per giorno la conquista della tiara? Tutto lo aveva fatto credere: la sua abilità diplomatica, il suo riserbo regale, la sua conoscenza degli uomini, il suo fiuto politico, la quadratura e la tempera della sua intelligenza e la sua mano saldissima a reggere il timone della chiesa in quel mare in cui deliberatamente egli aveva cooperato a dirigerla. Quel giorno egli avrebbe dovuto apparire uno sconfitto accasciato e deluso. Nella sua disfatta apparve, invece, un vittorioso. Più che sconfitto, egli era morto per sempre, ma si ergeva come in un trionfo con un supremo impeto di fierezza. Sentí egli che la disfatta indicava la sua forza e la debolezza intrinseca della chiesa che in quel momento si apprestava ad abbandonarlo per rifugiarsi nelle braccia d'un vegliardo debole e piangente che chiedeva un po' di pietà invece della sedia di Pietro? Compreso egli che la chiesa oggi ha bisogno di reggersi e si regge non più sopra una singola forza che la violenterebbe, ma sopra un connubio e un concordato di forze che si annodano non potendo l'una con l'altra sopraffarsi? È molto probabile. Ma in quel suo atteggiamento romano di protesta e di superiorità lo vedranno sempre la storia, anche quella che vorranno trascurare i suoi meriti prelatizi, i suoi studî scientifici, le sue missioni diplomatiche. Quel giorno egli si compose in un monumento perenne. Mariano Rampolla resterà il « cardinale » per eccellenza che avrebbe potuto essere il Papa per eccellenza. In quanto alla missione politica da lui per la chiesa compiuta, essa potrà esser studiata a pieno solo quando si potrà scrivere con ampia documentazione la vita di Leone XIII. Pontefice e segretario di Stato furono e sono inseparabili e non è ancor possibile sceverare quanto l'uno dovette all'altro e quanti e quali elementi di forza e di pensiero rispettivamente essi portarono all'edificio politico ed ecclesiastico che essi mantennero in vita tra difficoltà innumerevoli, con potente indirizzo e tenace sottigliezza. Quel che oggi scorgiamo è che Mariano Rampolla occupava colla sua imponente, sebbene da tempo velata figura, gran parte dell'orizzonte della chiesa, e che oggi senza di lui la gerarchia ecclesiastica cattolica sembra, ed è di fatto, impoverita d'una forza che pareva pronta a balzare al dominio....

* **L'arte degli arazzi a Firenze** — L'arte di intessere panni a figure e ornati per uso di fare addobbi e paramenti è antichissima. In Europa la gentile arte si fermò specialmente ad Arras in Francia e nelle Fiandre dove si tessevano tele sontuose sopra cartoni di pittori italiani. Di là vennero maestri d'arazzeria alla corte di Mantova, quindi a Ferrara ed a Firenze dove ebbero tutto il favore e gli aiuti della magnificenza munifica e del buon gusto mediceo. Nel 1545 Cosimo I fece venire a Firenze una prima compagnia di fiamminghi tessitori sotto l'abile guida di Giovanni Rosta. Cecchino Salviati, l'Allori, lo Stradano, il Pontormo fornivano per ordine del principe a quei destri artefici le loro invenzioni ammirevoli e dei bei drappi si addobbavano a gara i palazzi patrizi e la reggia, si paravano le piazze, le finestre delle case, le vie e le logge nei giorni di pubbliche allegrezze, si abbellivano nelle ricorrenze solenni le facciate i vestiboli, le austere mura dei templi... Un'altra compagnia di maestri nel tessere arazzi veniva a Firenze a tempo del secondo Cosimo condotta da Pirner Fever; ma nel 1737, sotto la signoria dei Lorenesi, la nobile arte fu definitivamente sbandita e a Firenze degli arazzieri di Francia e di Fiandra non rimase altro che il nome al breve tratto di strada che dalla piazza di S. Marco mette nella via di S. Gallo, la quale fu detta degli Arazzieri dalle operose officine che vi ebbero quegli artefici, insieme coi maestri del tarsio, fin dal tempo di Francesco I.... Tuttavia l'arte del tessere — scrive G. L. Passerini nell'*Emporium* — sta rinascendo anche a Firenze dove da qualche anno un nobile e solitario studioso, il conte F. Nicola Marcelli da Iesi, vincendo ogni sorta di difficoltà ha fondato una scuola d'arazzeria la « Marcelliana » come essa vien chiamata da lui. Il Marcelli ha tentato l'impresa non per amor del lucro, ma dell'arte, dopo aver viaggiato a lungo l'Europa per studiare gli arazzi fiamminghi francesi ed italiani. La sua scuola, sebbene piccola e necessariamente modesta ed ignorata dai più, è ben avviata, ordinata e condotta. Sotto la direzione di un'abilissima direttrice e di buoni maestri d'ornato e di figura vi lavorano giovinette dai quattordici ai quindici anni uscite dalle scuole elementari, adoperando sete e lane appositamente acconciate e tinte di colori vegetali secondo le ricette degli antichi, particolare questo di molta importanza perché le tinte moderne a base di anilina sopportano male l'azione della luce. I lavori sono pochi e lenti di necessità. Il De Fanaille, fedele e minuzioso illustratore della manifattura parigina dei Gobelins, ha dimostrato già che un buon arazziere non può in media produrre più di un metro quadrato di tessuto all'anno, dal qual fatto consegue la lentezza del lavoro ed il suo altissimo costo. Tuttavia la scuola di Firenze non sta inoperosa ed opere sue hanno potuto essere ammirate anche alle recenti mostre nazionali di Roma e di Torino.

* **Voltaire inedito.** — La biblioteca di Voltaire acquistata nel 1778 dall'imperatrice Caterina II è conservata a Pietroburgo contiene tra gli altri manoscritti un gran numero di appunti presi dal filosofo in vista delle sue opere storiche. Quelli che concernono *Il secolo di Luigi XIV* formano un volume molto impropriamente intitolato *Sottisier* dal segretario di Voltaire ed così sono stati pubblicati nell'edizione Garnier. Al contrario gli appunti relativi al *Saggio sui costumi* non sono mai stati stampati. Fernand Caussy ne dà un florilegio nella *Grande Revue*. Trascurando ciò che altro non è che riferimento o estratto da qualche libro, egli ha raccolto le riflessioni spontanee dello scrittore e le prime formule d'una redazione che di poi non fu usata. Il *Saggio sui costumi* non era da prima la compilazione storica che è diventata poi a poco a poco. Gli appunti scelti dal Caussy fan meglio sentire ciò che doveva essere: uno sguardo generale sulle rivoluzioni del mondo. Essi mostrano spesso, riguardo alla storia, uno scetticismo curioso in uno storico: « Se sono ingannato nella mia città, in casa mia, quanto più a mille anni e a mille leghe! » Questo è per la tradizione orale, ed ecco per i libri: « Prime storie: romanzi; poi mescolanza di romanzo e di storia, come Erodoto; infine storia pura, come Tacito. Pochissimi popoli hanno avuto annali. Gli altri si sono perpetuati senza scritture. Vi sono diecimila volte più ottentotti che ateniesi. Sembra, al modo diffuso in cui scrivono la storia, che un lettore abbia cento anni da vivere e da leggere ». La cronologia ispirò al Voltaire una magnifica diffidenza: « Poiché il Padre Frigaut, gesuita, che aveva esaminato più di cento libri di astronomia cinese, assicura che le osservazioni furono fatte al tempo in cui noi poniamo il diluvio, quale antichità! Clodio il capelluto aveva un osservatorio? *O tardi studiorum!* » Il filosofo aveva anche un'opinione assai curiosa sulle guerre economiche: « Tutte le nazioni commercianti sono state guerriere. Pisa, Genova, Venezia hanno a lungo combattuto sul mare. L'Inghilterra è entrata in tutte le guerre d'Europa. La repubblica delle Provincie Unite ha avuto le armi in pugno fin dalla sua fondazione ». Infine ecco un aneddoto: « Luigi XIV voleva che la sua statua fosse posta dovunque. Il maresciallo di Saxe credette che si sarebbero vendati cinquecento dei suoi busti di gesso a Parigi per cinque luigi l'uno e ne dette la commissione ad un certo Delorme. Di questi busti ne vendette solo uno! »

* **La vita a Parigi sotto il Terrore.** — Uno storico francese, il Mantouchet, ha voluto in un suo studio raffigurare l'aspetto di Parigi durante il Terrore. Parigi sembra non offrisse in quel periodo spaventevole quell'aspetto così sinistro che molti ci hanno dipinto. Si viveva in quell'epoca molto fuori di casa, per la strada, al caffè, nei luoghi pubblici e si parlava liberissimamente lagnandosi ad alta voce, senza alcun timore, di ciò che non si approvava. La politica teneva naturalmente il primo posto in queste discussioni spesso focose. Una gran quantità di gente seguiva dalle tribune le sedute della Convenzione, ma non si contentava di ascoltare: approvavano e disapprovavano con grida e schiamazzi gli oratori. Le sedute dei giacobini e le udienze del tribunale rivoluzionario non erano meno affollate, anche dalle donne che non si facevano pregare per esprimere la loro opinione. Le donne erano tra le più violente rivoluzionarie. Commosse specialmente dal rincaro dei viveri, ne rendevano responsabile il governo e gridavano contro di lui « dicendo mille orrori della Convenzione ». Nel settembre del 1793 si volle imporre alle donne di portare la coccarda nazionale. Questo fu causa di alterchi e di risse quotidiane nelle strade e, secondo i quartieri, si frustavano le donne che la portavano o quelle che non la portavano. Questo modesto avvenimento solleva una enorme emozione. D'altra parte, il popolo si lamenta dei troppi « berretti rossi », dei soverchi arresti, delle frequenti pattuglie che sotto pretesto di esaminare le carte dei cittadini si permettevano dei brutti scherzi. Un tal cittadino si lagna, ad esempio, di aver incontrato in cinquanta passi parecchie pattuglie che lo hanno ferocemente canzonato facendogli far la spola tra una lanterna e l'altra sotto pretesto che nessuna illuminava bene. Naturalmente per le strade erano numerosi anche i ladri e i mendicanti poiché la miseria era grandissima. Davanti ai forni si raccoglievano centinaia e centinaia di persone fin dalle quattro del mattino per aspettare la distribuzione di un po' di pane. A questo proposito il Mantouchet cita i « pasti civici » che si facevano nelle strade. Si imbandivano tavole davanti alle case e tutti, senza distinzione sociale, dovevano fraternizzare, assidersi, confondersi, dividersi le pietanze. Questi pranzi alla fine di messidoro suscitarono l'inquietudine della Comune e della Convenzione. Essi erano tuttavia una dimostrazione dello spirito d'eguaglianza come la foga che aveva preso il darsi del « tu » generale. Si racconta a questo proposito un gravissimo alterco avvenuto al Caffè Procope per questo motivo che un cameriere non aveva voluto acconciarsi a dar del « tu » agli avventori. Gli avventori lo assalirono con le più atroci invettive chiamandolo « schiavo », finché il cameriere dopo una rissa generale si decise a.... fraternizzare.

* **Usi e tradizioni dell'Accademia Francese.** — Non avevamo fino ad oggi una storia completa e diffusa dell'Accademia Francese come quella che ha or ora pubblicata Federico Masson narrando aneddoti e storie veramente curiose della celebre Compagnia fondata sotto la protezione del Cardinale Richelieu. Una delle clausole primordiali per essere ammessi all'onore di venire eletti tra i quaranta immortali, era appunto quella di essere graditi al protettore, cioè proprio al Cardinale Richelieu. Questo forma l'oggetto del primo articolo statutario. Il secondo riguarda il sigillo e il contro-sigillo dell'Accademia. Sopra l'uno si doveva leggere il nome del Cardinale. Armando Cardinale Duca di Richelieu, protettore dell'Accademia Francese, fondata nell'anno 1635. Sull'altro la divisa della Compagnia: « All'immortalità » cinta da una corona d'alloro. La cera che doveva servire per questo sigillo doveva essere azzurra e il Masson fa notare che era questo il solo colore disponibile, perché la cera verde era riservata al Re, la gialla alle spedizioni ordinarie, la rossa al Delfinato e alla Provenza, la bianca all'Ordine dello Spirito Santo. L'articolo terzo, che non è il più interessante dello Statuto, è tuttavia ancora quello che regola gli usi dell'Accademia: « Vi saranno tre ufficiali, un direttore, un cancelliere, un segretario, dei quali i due primi saranno eletti ogni due mesi e l'altro non cambierà mai ». La regola che doveva presiedere l'assemblea, era una perfetta eguaglianza, il che può stupire dati i costumi della Corte del tempo, ma non dobbiamo dimenticare che siamo in piena repubblica letteraria. Quanto all'elezione degli Accademici tre elementi erano indispensabili per essere eletti e bisognava che questi tre elementi fossero civilmente rispettati. Si doveva in primo luogo essere graditi al protettore; bisognava poi desiderar l'onore di essere uno dei quaranta e si doveva infine subire il doppio scrutinio, quello che si chiamava lo scrutinio di proposizione e quello che diventava lo scrutinio di elezione. Per mostrare che si desiderava di essere aggregati alla Compagnia bisognava fare delle visite, uso che durante alcuni anni fu soppresso ma che non tardò ad essere ristabilito di nuovo. I ricevimenti dei nuovi eletti attiravano come oggi il bel mondo. Ma dal 1773 al 1793 gli Accademici si riunivano al Louvre in una sala che oggi raccoglie le sculture antiche, intorno ad una lunga tavola. Il Direttore col Cancelliere ed il Segretario perpetuo occupava una delle estremità della tavola e l'altra era riservata al nuovo eletto. Il Direttore si toglieva il cappello per mostrare al recipiendario che egli poteva cominciare il suo discorso; poi se lo riponeva sul capo. Il nuovo eletto faceva lo stesso e si scopriva ogni volta che parlava del Re, del Cardinale o del Cancelliere. Un pubblico ristretto, ma scelto assisteva a quei ricevimenti disponendosi lungo tutte le pareti della sala. A proposito degli statuti dell'Accademia è da notare una cosa assai curiosa: cioè che nessun statuto fa menzione del nome e di quaranta Accademici come di un numero invariabile.

* **Corneille e Richelieu.** — A proposito della millesima rappresentazione del *Cid* di Corneille, gli *Annales* ricordano con le parole di Fontenelle le liti che insorsero tra il grande tragico e il cardinale di Richelieu. Il cardinale di Richelieu aveva la più vasta ambizione che fosse mai stata. La sua gloria di governare la Francia quasi assolutamente, di abbassare la temibile Casa di Austria, di sconvolgere tutta l'Europa non gli bastava: egli voleva aggiungervi quella di far delle commedie non solo, ma di scrivere libri di devozione. I libri di devozione non gli impedivano di pensare a piacere alle belle dame e, malgrado la sua galanteria, egli pretendeva di passare per dotto in ebraico, in siriaco e in arabo. Egli voleva avere tutte le qualità della nobiltà e del genio e amava credersi poeta, il che lo rese geloso del *Cid*. Aveva un po' collaborato a qualche commedia che era stata rappresentata sotto il nome di un suo confidente ed anche a qualche tragedia. Questo gli aveva dato le gelosie solite a nascere nell'animo di un qualunque autore drammatico e quando il *Cid* comparve, il cardinale ne fu così allarmato come se avesse visti gli spagnuoli davanti a Parigi. Egli sollevò gli autori contro questa opera il che non dovette essere molto difficile e si mise alla loro testa. Lo Scudery pubblicò le sue *Osservazioni sul Cid*, indirizzate all'Accademia francese che egli ne fa giudice e che il cardinale sollecitava potentemente contro il lavoro accusato; ma, affinché l'Accademia potesse giudicare, i suoi statuti volevano che l'altra parte cioè Corneille, vi consentisse. Gli si strappò una specie di consenso che egli diede soltanto per paura di dispiacere al cardinale e che fu dettato tuttavia con molta fierezza. Non v'era mezzo di trascurare un simile Ministro che era anche il suo benefattore, perché egli compensava come Ministro lo stesso merito di cui era geloso come poeta. L'Accademia francese diede i suoi *Pareri sul Cid*, e questa opera fu degna della grande reputazione della Compagnia nascente. Ella seppe conservare tutti i riguardi che doveva alla passione del cardinale e alla stima prodigiosa che il pubblico aveva concepita per questa opera. Ella soddisfece il cardinale rimproverando esattamente tutti i difetti del *Cid* e il pubblico rimproverandolo con moderazione ed anche spesso con lodi. Corneille non rispose alla critica. « La stessa ragione — diceva — che si è avuta per farla, mi impedisce di risponderviä ». Tuttavia il *Cid* ha sopravvissuto a questa critica, come lo dimostra il successo che esso ha avuto in ogni tempo e che lo ha condotto alla millesima rappresentazione oggi festeggiata.

COMMENTI E FRAMMENTI

* **Ancora il dibattito sulle Antologie.**

Dal senatore Luigi Morandi riceviamo e imparzialmente pubblichiamo

Roma, 15 dicembre 1913.

Signor Direttore,

Potei risparmiarle, e lo feci assai volentieri, una risposta alla *coda* che il *Marzocco* appose alla mia lettera pubblicata nel penultimo numero; ma non posso risparmiarle queste poche righe, per la lettera pubblicata contro di me nel numero scorso.

Il mio amico Giuseppe Zaccagnini, segretario generale della *Dante Alighieri*, verrà davanti al magistrato a deporre che fino all'agosto del 1912, cioè mentre la stampa delle mie *Letture* era quasi al termine, io sapevo solamente che il Pascoli, morto già da quattro mesi, si fosse appropriato un otto o dieci passi delle mie *Prose e Poesie*; e lo Zaccagnini addurrà anche la testimonianza di persone amiche del Pascoli, alle quali ebbe allora occasione di parlare di questo fatto, provato così in modo ineccepibile.

L'alterazione che il Pascoli fece de' titoli, la spezzatura di certi passi e la singolare anzi strana mancanza nell'indice de' nomi degli autori accanto ai titoli stessi, m'avevano impedito di vedere tutta l'estensione dell'impresa compiuta a mio danno.

Vivono del resto, grazie al cielo, almeno una dozzina tra uomini politici e letterati ai quali senza esitare ho detto il vero, anche amaro, ogni volta che l'ho creduto necessario. Al Pascoli poi, sono convinto che l'avrebbero detto i giudici, quando l'avessi chiamato innanzi a loro.

Le due poesiole sue, di dieci versi ciascuna, io le misi nelle mie *Letture* e troncai la prima al punto che mi parve opportuno, con lo stesso diritto con cui egli aveva messo troncato nel *Fior da Fiore* un brano di prosa mia, togliendolo da un passo più lungo, dato nella prima antologia del Martini. Una differenza c'è, ma tutta a vantaggio mio, perché egli per prendere e per troncare quel brano non mi chiese nessun permesso, mentre io non potevo chiederlo a lui, che era già morto. D'altra parte, tra i più che quarantatré passi ch'egli tolse alle mie *Prose e Poesie*, ce n'è alcuni di prosatori e di poeti (per esempio, del Guerrazzi e dell'Aleardi), troncati nel luogo che mi parve più opportuno, e che, si vede, parve opportuno anche a lui.

Ma s'era detto e si è ridetto che avrei dovuto per que' venti versi chiedere il permesso all'editore proprietario. Or bene, lasciando stare, su questo punto, una grave questione giuridica, rispondo che l'editore sa benissimo ch'io non gli dovevo chiedere nessun permesso, perché egli in più edizioni di molto diffuse antologie pubblicò passi copiosi e importanti di lavori miei o di mia proprietà, senza avvertimento affatto, anzi per parecchi senza neppure nominarmi. E potrò tutti specificarli nel *Marzocco*, se sarà necessario. Ma speriamo che non mi ci costringa anche a questo.

Con osservanza,

Luigi Morandi.

Abbiamo comunicato a Maria Pascoli la lettera del senatore Morandi ed ecco quanto ella osserva in proposito. Con questa pubblicazione pensiamo che la polemica, svoltasi con tanta ampiezza, possa e debba ritenersi chiusa.

Resta sempre il bel caso che il senatore Morandi abbia ignorato per dodici anni il contenuto di *Sul limitare* e *Fior da fiore*. E sí che anche senza ricorrere all'indice, sfogliando oziosamente i due libri, ad ogni singolo passo, nella stessa pagina del titolo, si ha in nota il nome dell'autore.

Per le *due poesiole* si comincia a capire che il senatore Morandi ha un sistema tutto suo per credere di avere e per farsi dare ragione. Egli è al di sopra e all'infuori di qualsiasi legge. La giustificazione che tenta di dare per aver inserito *senza permesso* nelle sue *Letture* quei venti versi sa di una specie di vendetta ch'egli avrebbe compiuta e di una specie di giustizia ch'egli *si* sarebbe resa. Ma ciò pare lecito solo a lui. Guai se fosse lecito a tutti!

Né certamente può soddisfare il suo dire di aver troncata quella poesia al punto che gli parve opportuno adducendo le ragioni che adduce. Ognuno sa che nelle antologie il più delle volte si danno dei brani di scrittori e di poeti, che spesso si saltano dei periodi, che talvolta anche si muta alcunché, che si fa insomma un lavoro di adattamento per il fine a cui si mira. Ma non si stronca mai un periodo alterandone il senso, guastandone la disposizione artistica (trattandosi specialmente di poesia), annullandone ogni intento. Si deve aver cura che lo scrittore che si sceglie e si vuol presentare ai giovani faccia bella e buona figura. Altrimenti a che? I libri per ragazzi non devono mica portar le traccie di rancori, di vendette, di animosità o anche semplicemente di *gare*.

Ma, ahimè! mal si ragiona con chi crede di aver

tutti i diritti e che da quelle alture non vede negli altri se non dei doveri! Il senatore Morandi ignora persino che i diritti di un autore restano immutati per quelli che legittimamente gli succedono in tutti i diritti e in tutti i doveri, primo, tra questi ultimi, quello di tutelarne il nome intemerato e amato.

MARIA PASCOLI.

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

Le vicende del Messico, sulle quali, occhio grifagno, veglia l'aquila degli Stati Uniti, desiderosa e forse già deliberata di aggiungere un'altra stella alla sua bandiera, hanno ridestato l'attenzione e l'interesse dell'Europa verso quel fortunoso lontano paese, e in Inghilterra e in Francia l'impari lotta accesasi tra il generale Huerta e il presidente Wilson ha dato luogo ad una vera fioritura di « messicologia ».

Come però questa volta una nave da guerra, la *Francesco Ferrucci*, porta il nome d'Italia a fare almeno atto di presenza nel gran Golfo e nella gran contesa, così anche tra noi un grosso libro è stato pubblicato, col quale gl'italiani possono farsi un'idea della lontana repubblica, senza ricorrere a libri stranieri.

È per altro un libro « sui generis » *Il Messico d'oggi* di Adolfo Dollero, pubblicato dall'Hoepli: un ponderoso volume di più che 900 pagine, con trecento illustrazioni, venti tavole e una carta itineraria, che, letti i primi capitoli, vi pare sia stato composto più a postuma personale soddisfazione di un viaggiatore che ha compiuto il suo viaggio e gode di ricordarne i particolari per sé e per i suoi compagni, che non un libro di interesse generale destinato a sintetizzare e a concludere e a guidare con sicura linea il pubblico alla perfetta comprensione degli avvenimenti che si svolgono laggiù. Voi vi trovate, difatti, i nomi delle famiglie presso le quali il Dollero alloggiò e quelli delle signorine che intervennero a una festa di ballo a Messico, ma, passando per Queretaro, quattro parole acquetano ogni vostra legittima curiosità intorno alla tragedia di Massimiliano d'Austria; tre pagine sono dedicate ad una minuziosa descrizione del modernissimo penitenziario della capitale, tre righe alle catacombe di Guanajuto e al lor popolo di cadaveri misteriosamente mummificati; un collegio militare è illustrato fin nelle sale da bagno, e qualche fotografia vi mette in pari con l'antica civiltà azteca.

Se non che, pur con qualche piccolo moto di stizza quando fate queste osservazioni, voi continuate a leggere il libro, a guardare le fotografie, a ricorrere alle carte, e ogni tanto, impauriti dal cumulo di pagine che rimangono ancora alla vostra destra, guardate quelle che son già passate a sinistra, e vi meravigliate che sieno anch'esse già tante. Più andate avanti e più il libro vi si fa piacevole: di tanto in tanto una osservazione, un nome, un fatto vi fa ricordare di averne già avuta notizia: riandate le vostre precedenti letture intorno al Messico, e vi accorgete che, invece, quella notizia l'avevate già trovata di sfuggita nello stesso libro del Dollero, perduta nella fabbrica di trine di Aguascalientes, o nei boschi dell'Ajusco, dove l'autore vi aveva accompagnati a caccia.... Continuate a leggere e sentite una certa stanchezza, ma non del libro, non intellettuale: sentite una specie di stanchezza fisiologica che vi obbliga a interrompere la lettura e a rimandarla a domani: precisamente come rimanda a domani il viaggiatore stanco la visita di una nuova città o il colloquio con una persona importante. Finalmente, quando lo avete finito, vi accorgete, non di avere letto un libro, ma di avere compiuto un viaggio e vi trovate la mente piena di una infinità di sensazioni, di ricordi, di nozioni, fra le quali, come quando si torna a casa dopo una lunga assenza, v'è bisogno di molto riposo e di buon metodo, per vagliare le impressioni buone e le cognizioni utili dalle banali e dalle inutili, e dovete rifare il viaggio mentalmente a grandi tappe per trarne fuori una conclusione e una sintesi.

Perché questo appunto, che fanno quasi tutti coloro che raccontano un viaggio e descrivono il paese, non l'ha fatto il Dollero: il quale si è accontentato di farvi da guida, lasciandovi poi liberi di costruire il vostro Messico da voi. Il che non è né disutile, né spiacevole. Del resto, questo libro — lo dice l'autore stesso nella prefazione — non ha intendimenti letterari, né politici, né scientifici. Ma, quando, arrivati in fondo, se ne traggono le conclusioni, sebbene il volume sia stato composto alla buona, alla carlona, anzi, le resultanze politiche e le scientifiche vengon fuori da sé. Le prime sono che il Messico è una terra ricchissima, che aspetta ancora d'esser messa in valore per la sua vegetazione, per le sue miniere, per lo spirito intraprendente e tumultuoso dei suoi cittadini, e le seconde, corollario diretto delle prime, che lo metteranno presto in valore.... gli Stati Uniti. Letterariamente non manca al libro qualche pregio e qualche grazia; certe descrizioni di luoghi e di costumi, e il piccolo romanzetto d'amore che vi fiorisce con l'evidenza della figura del suo protagonista, il dott. Vaucresson, tolto di peso dalla verità e posto lì, persuadono che all'autore non mancano doti di buon narratore.

* * *

Fra le altre pubblicazioni intese a commemorare, nel primo anniversario della sua morte, Enrico Annibale Butti, un volumetto di Gino Cucchetti, *Butti tra l'arte e la vita*, si distingue per il caldo sincero affetto che lo ha ispirato. La figura del povero scomparso vi è tratteggiata con cura e con affetto fraterno, l'opera di lui vi è illustrata e difesa con profonda conoscenza e con fede sicura. Il Butti appare nello scritto del Cucchetti quale veramente fu, un poeta e un grande infelice. Minato da un male orrendo egli se, fin dai suoi giovani anni, che la morte gli sta dietro le spalle, come ombra in agguato: alla notizia che gli dànno i medici di questo suo male, sembra soccombere: poi l'abitudine vince sui nervi deboli, ed egli riprendendo la sua via, esclama: « Siamo in due a lavorare: a chi vincerà prima! » Vinse la morte. Ma non solamente, ché anche tutta quanta la sua vita fu addolorata, oltre che dal male, dalla poca fortuna dei suoi lavori e dalla poca riconoscenza dei comici e del pubblico. Anche di questo fatto ricerca il Cucchetti le cause e ne trova non erroneamente la principale nel mal gusto italiano, di comici e di pubblico, che porta a trionfare sulle nostre scene i più mediocri lavori francesi e impedisce una giusta valutazione e un giusto riconoscimento della produzione italiana. Interessanti e talvolta commoventi le pagine nelle quali l'autore ricorda le giornate passate in compagnia del Butti sul lago di Garda, piene di aneddoti personali e perfino di versi inediti. Tra i quali ve ne sono di un sapore un po' romantico, ma così sinceramente malinconico che valgono da soli a dare un'idea della tristezza in cui il Butti trascinava ultimamente la vita.

La giovinezza è morta...
L'autunno si avvicina...
Perché batti alla porta
del mio cuore in rovina

con la tua gracile mano
appena incallita?
Il tuo nido è lontano.
La posta fu serrata....

scriveva il Butti sull'albo di una signorina a Riva di Trento, nel 1911, e il presentimento di morte che conchiudeva i brevi versi, non era punto letterario, punto retorico....

NOTIZIE

★ IN ATTESA DI DANTE. — Gioacchino Volpe, l'insigne storico, è venuto in Orsanmichele giovedì scorso ad inaugurare il ciclo di conferenze dantesche stabilito quest'anno oltre alle vere e proprie « letture » ed egli ha tenuto un ampio e sintetico discorso per rischiarare con vivaci accostamenti e pronte illuminazioni tutti i campi della vita medioevale in rivoluzione che dovevano preparare l'avvento di Dante. Il Volpe — il quale parlava purtroppo a voce eccessivamente bassa e non ha potuto sempre per questo esser seguito da tutto il pubblico — è riuscito a disegnare con sapienti scorci tutto il quadro di quel medioevo liberantesi dalle sue molteplici oppressioni, di quel medioevo che Dante doveva rappresentare nei suoi più alti e profondi desideri, nelle sue più grandi potenzialità. È stato quello del Volpe un discorso denso di dottrina e spigliato di forma, impossibile a riassumersi per la vastità e la intensità dei fatti e dei commovimenti sociali, economici, religiosi, intellettuali riassunti: uno dei più bei discorsi proemiali che si potessero desiderare per la comprensione dell'anima e dell'arte dantesca. Il pubblico lo ha assai apprezzato ed applaudito.

★ PER IL QUARTO CENTENARIO DALLA MORTE DEL PINTORICCHIO. — Ricorre in questo mese il quarto centenario dalla morte di Bernardino di Betto detto il Pintoricchio. Il grande maestro, uno dei maggiori luminari della pittura umbra, moriva in Siena l'undici dicembre 1513 dopo lunghe infermità e rattristato da dolori intimi. È uno dei più giusti vanti della critica moderna (grande merito spetta a Corrado Ricci per il suo geniale volume sul Pintoricchio), di avere assegnato al gentile pittore umbro, che il Vasari pose tra i « molto aiutati dalla fortuna senza essere di molta virtù notati », l'alto posto che gli spetta dopo un lungo e immeritato oblio. Da quando le Sale Borgia furono restaurate e aperte al pubblico, cominciò la parola della critica italiana e straniera ad esaltare il Pintoricchio come grande interprete di [illegible] decorativo della nostra gloriosa rinascenza, perché appunto nell'Appartamento Borgia oltre che nella mirabile libreria del Duomo di Siena e nella volta della Chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma, il pittore perugino ci ha lasciato mirabilissime prove della sua dote peculiare di geniale decoratore, di sommo pittore e di compositore grandioso di quadri. Perugia, sua patria, nella magnifica Pinacoteca conserva quella mirabilissima tavola dipinta per Santa Maria dei Fossi che è uno dei più deliziosi lavori del Maestro, nel quale rifulge la finezza della miniatura e tutta la dolcezza umbra rinascente nel suo spirito al nuovo contatto col suo divino paese.

Spello, la caratteristica cittadina umbra, vanta in Santa Maria Maggiore la Cappella Baglioni opera fine [illegible] personalissima del Maestro del quale si ammira [illegible] troppo danneggiato dal tempo e dall'incuria. Domenica 21 corrente per iniziativa degli Amici dell'Arte, la benemerita Società Perugina presieduta dall'on. Romeo Gallenga con concorso del Comune avrà luogo in Perugia nella [illegible] Sala dei Notari di quel Palazzo Priorale la solenne commemorazione di Bernardino Pintoricchio. Giulio Urbini, del R. Istituto di Studi Superiori di Firenze, profondo e geniale conoscitore dell'arte umbra, parlerà da par suo del grande pittore perugino.

★ AL « LICEUM » la Sezione Musicale, a cui presiede con la ben nota intelligenza e solerzia la signora Albertina Brogio Roster, ha ripreso la sua attività. Abbiamo assistito venerdì scorso ad una assai interessante audizione di canto e di pianoforte.

La signora Tosca Ferroni abilmente accompagnata dal prof. Mino Graziani-Walter ci fece gustare alcune pagine, molto melodiche, di Carlo Graziani-Walter, un'arietta antica del Pergolesi e ci piacque soprattutto nell'*Otello* di Verdi (Aria del Salice) in cui spiegò oltre alla bella voce, attitudini interpretative assai rimarchevoli. La signorina Matilde Lambiase, giovanissima pianista di Parma, in un breve programma scelto con giusto criterio (Bach, *Concerto italiano*; Scarlatti, *Sonata in la*, *Pastorale in mi min.*, *Capriccio in mi*; Chopin, *Berceuse*, *Studio in la min.*, *Polacca in la bem.*) ha rivelato uno squisito temperamento pianistico, che sorretto da un sicuro tecnicismo va indirizzandosi su di una linea francamente artistica. [illegible] interpretazione [illegible] dello Scarlatti può suggerire qualche riserva, quella della *Berceuse in mi min.* parve delicatissima e [illegible] assai [illegible] l'esecuzione dello *Studio in la min.* di Chopin e del *Jardin sous la pluie* del Debussy, aggiunto fuori programma. Entrambe le [illegible]

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI
GIUSEPPE ULIVI, gerente-responsabile.

IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia	L. **5.00**	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.^ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze*

Anno XVIII, N. 52 — 28 Dicembre 1913 — Firenze

SOMMARIO

GARIBALDI E LE DONNE

Ha valore storico una raccolta di lettere, che sveli alla vana curiosità di lettori i segreti di due anime, affidati ad alcuni fogli, che la giustizia del tempo non ha ancora distrutto?

E se di quelle due anime una appartenne ad un grande Uomo, è necessario svelarne le fragilità, le piccinerie umane, o non è piuttosto doveroso, se è sincera la devozione per il grande Uomo, lasciare segreti quelli che furono segreti dell'anima sua?

Io comprendo l'avversione di coloro che, possessori di carteggi privati di patriotti, sono alieni di darli al pubblico.

Se il libro *Garibaldi e le donne* del Curatolo (1) dovesse servire per quei lettori, che leggono le lettere amorose di un uomo illustre con lo stesso interesse con cui cercano nella cronaca del giornale la notizia di un qualche scandalo; il libro del Curatolo non avrebbe valore storico.

Confesso perciò che nonostante la stima all'autore, il titolo, pur così suggestivo, del libro, più che destarmi vivo interesse, insinuò il sospetto che ho formulato nella domanda sul valore storico del libro.

Senonché più che narrare gli amori di Garibaldi lo scrittore studia la donna nel Risorgimento attraverso il fascino esercitato su di essa da Garibaldi. « Io mi sono proposto di mettere in rilievo, egli scrive, la parte che la donna ebbe nella vita di Garibaldi, come si atteggiarono gli elementi ideali di questa gigantesca figura verso l'eterno femminino, il fascino onde le donne di ogni nazionalità furono irresistibilmente attratte all'Eroe, ciò che la donna sentì ed oprò per lui, l'influenza che egli seppe su di essa esercitare, gli amori di Garibaldi ».

Tutto questo costituisce materia di originale ricerca psicologica, ed ha un vero valore storico.

Dirò di più: lo studio psicologico ci conduce in un campo storico, in cui le ricerche sono difficili, e di cui i risultati sono stati ritenuti negativi. Alludo allo studio della coscienza popolare nel Risorgimento. Non manca chi nega alla rivoluzione italiana il carattere popolare, esagerando magari ciò che in qualche parte può essere vero: l'indifferenza, se non l'avversione, del popolo delle campagne e del popolo minuto delle città.

Orbene più dei cospiratori, dei martiri, degli statisti e dello stesso Giuseppe Mazzini, Garibaldi seppe penetrare nell'anima del popolo italiano dalle campagne di Sicilia ai monti del Trentino: la guerra contro il dispotismo, contro lo straniero, non fu sentita dal popolo minuto se non per la voce di Garibaldi, di questo figlio del popolo.

In quest'azione la donna del popolo fu la prima ad essere commossa per quel fascino, che la vita avventurosa dell'Eroe, ed il suo aspetto esercitavano sulla fantasia vivace e sull'anima sensibile della donna. E la donna in ogni rivoluzione, dal Cristianesimo ai moti nazionali, è stata sempre efficacissima per convertire, diffondere, svegliare occulte forze negli animi degli uomini.

L'azione di Garibaldi sulle donne non si limita su quelle per cui egli sentì simpatie, affetti, amore, ma su molte e molte della nobiltà, della borghesia, del popolo, che videro appena Garibaldi, o che lo conobbero e lo amarono attraverso le notizie che venivano dai campi di battaglia.

Nella formazione della coscienza patriottica del popolo quelle donne furono elemento genetico importantissimo.

È una forza anonima, di cui la storia non può determinare la misura, ma di cui deve affermare il valore. Al di là di quelle poche signore che il Curatolo addita, le quali dalla devozione, dall'amore al Generale trassero tesori di energia per la patria, io veggo quelle moltissime, ignote, popolane e nobili, che a Garibaldi affidavano i propri figli per l'Italia.

Narra Alberto Mario:

« Entrato trionfalmente in Napoli, il Generale si preparava ad abbattere l'ultimo baluardo della potenza borbonica: Capua. Obbligato a recarsi a Palermo, prima di ripartire per Napoli egli si rivolse a me, che fin dal giugno avevo, per ordine suo, istituito un collegio militare. — Ordinatemi due battaglioni di questi giovanetti. A Milazzo ho veduto che essi si battono come diavoli.

« I due battaglioni furono ordinati. Erano giovani dai 10 ai 17 anni; e il giorno in cui essi partivano Garibaldi volle assistere all'imbarco.

« Le madri e le sorelle allungavano il passo per andare accanto ai figli, ai fratelli. Erano pallide e taciturne!

« Giunta l'ora d'imbarcarsi, nessuna di quelle donne, che erano quasi tutte del popolo, diede segno di debolezza. Abbracciarono i cari giovani, che andavano a combattere e forse a morire lontano, non più per la Sicilia, ma per l'Italia; li baciavano a lungo intensamente. Nessuna pianse! Gli addii ebbero tutto lo strazio della separazione, forse senza speranza; ma gli occhi, le bocche non ne diedero segno. Così immobili, sulla riva, quelle madri, quelle sorelle eroiche videro dileguarsi i vapori; poi ritornarono in città in silenzio, pallide e senza lagrime ».

Ma per tutte loro un uomo piangeva. Alberto Mario lo vide; era Garibaldi!

Da Palermo a Venezia.

Narra Luisa Colet:

« Avevo appreso viaggiando da Milano a Venezia lo sbarco di Garibaldi a Reggio dopo la vittoria di Milazzo. L'indomani mi trovavo a Venezia. Un vecchio gondoliere, che l'inverno avanti soleva condurmi al Lido, mi attendeva. Egli ha due figli al servizio dell'Austria, e tutti e due erano fuggiti da Pola per andare con Garibaldi. Partecipo al gondoliere la lieta novella: ed egli, sottovoce, la trasmette di gondola in gondola. Le parole "è sbarcato Garibaldi" ripetute con una specie di ritmo musicale, volano di laguna in laguna; in mezz'ora tutta Venezia le ripete. L'indomani, andata all'isola di Vignole, m'incontrai con una famiglia di contadini, che non dimenticherò mai più. La vecchia madre stava seduta al sole, filando; il marito raccoglieva delle frutta; tre figlie zappavano. Quei poveri vecchi essi pure avevano un figlio, che era andato a combattere con Garibaldi; e allorché partecipai loro la notizia della vigilia ebbero lagrime ed esclamazioni di giubilo. Dopo una delle ragazze raccolse per me dei fiori; il vecchio mi offrì la più bella frutta che si avesse. Tre giorni dopo a Milano raccontavo questa scena ad Alessandro Manzoni. "Quale idillio di poeta, esclamò, potrebbe uguagliare questo che è un idillio vivente!" ».

In quello sforzo delle madri siciliane, per trattenere le lagrime salutando i figli giovanetti; in quelle parole, che i gondolieri ripetono con ritmo musicale, in quei fiori, che le sorelle del garibaldino offrono alla signora straniera che reca la notizia dello sbarco di Garibaldi, è la poesia della storia, che il fascino di Garibaldi ha ispirato.

Le donne italiane non soltanto concorsero nell'opera politica e militare, ma compresero le idee più generose di Garibaldi. Egli non ebbe ingegno politico, anzi commise molti errori politici: il cuore ardente ed aperto mal si conviene all'uomo politico, e Garibaldi era troppo sincero e anche impulsivo. Egli però comprese ciò che gli uomini politici dopo il '60 e per molti e molti anni non seppero comprendere: l'urgenza di provvedimenti sociali che elevassero la coscienza del popolo per renderlo degno della libertà.

Una donna è ispiratrice, Julie Salis Schwabe, oriunda tedesca, sposata ad un banchiere di Manchester; aveva seguito con amore le lotte per l'unificazione d'Italia e proclamato il Regno si rivolse a Garibaldi perché questi invitasse le donne d'Italia ad una nobile impresa: la redenzione del popolo, e specialmente di quello dell'Italia meridionale.

Garibaldi lancia un proclama, conservatoci nel prezioso archivio Curatolo:

« Donne italiane. — La libertà politica acquistata dalla maggior parte dei popoli della penisola, non basta alle moltitudini: esse debbono materialmente assaporarne i benefici e attingere quel grado d'istruzione, che solo potrà emanciparle. — Pane, lavoro, educazione; ecco la mèta che si prefiggono per il popolo alcune benefattrici. La donna, con la sua tendenza a educare la famiglia è più idonea dell'uomo, essa è più sensibile, è più generosa... Si formino comitati di signore per sovvenire i bisognevoli, e si istituiscano scuole di educazione.

« Non otterremo la perfezione, cosa impossibile nell'umanità, ma possiamo ottenere, migliorando la condizione del povero e nobilitandolo, che la parola di popoli liberi e civili non sia una menzogna: che l'umana famiglia, secondo la legge di Cristo, conti tra i suoi figli non altro che fratelli e sorelle!

G. Garibaldi ».

* * *

Nessun artista seppe ritrarre la figura di Garibaldi in modo migliore di due donne, la George Sand e la Louise Colet.

« È una di quelle nature gentili e privilegiate — scriveva la Sand — nelle quali l'anima regna sul corpo e gli comunica la sua possanza ».

E come la Sand era colpita dalla voce dolce di Garibaldi, la Colet nota « l'estrema dolcezza » del sorriso e la potenza dello sguardo: « se una parola lo commuove, o un sentimento lo domina, se l'azione lo spinge, una strana luce viene a illuminare le sue pupille ».

Ma se Garibaldi affascinava le donne, fu alla sua volta dominato dal fascino di alcune di esse.

Dopo l'Anita, una donna egli amò fortemente: Maria Speranza von Schwartz, comunemente nota con lo pseudonimo letterario di Elpis Melena.

Sulla Schwartz arse una polemica vivace nel 1885; i figli di Garibaldi, Menotti e Ricciotti furono tra gli accusatori più accaniti « contro quella donna isterica, ambiziosa fantastica ».

Elpis Melena aveva pubblicato nel 1885 un libro su Garibaldi. Fu messa in dubbio l'autenticità delle lettere riportate nel libro, fu accusata l'autrice di avere lavorato più che sui documenti, sulla sua fantasia, e fu indicata la ragione delle invenzioni nella sua animosità per non avere potuto appagare le mire ambiziose, sposando Garibaldi.

Il Curatolo è riuscito a demolire le accuse, a riabilitare l'animo nobilissimo di quella donna, e a rendere, io aggiungo, un servizio alla storia.

La Schwartz infatti, riabilitata, riprende un posto importante tra i biografi di Garibaldi.

Il Curatolo è riuscito a ricuperare una parte del carteggio di Garibaldi con la Schwartz, ha potuto dimostrare che le lettere pubblicate dalla scrittrice nel 1885 corrispondono agli originali, ed ha provato infine che la donna amata da Garibaldi non aveva mire ambiziose, ma aveva obbedito a generosi sentimenti nel respingere la domanda di matrimonio fatta dal Generale.

Garibaldi nel tempo in cui era innamorato della Schwartz aveva presso di sé un'umile donna del popolo, Battistina Ravello, da cui aveva avuto una bambina.

Battistina, quando la Speranza si era recata a Caprera, aveva mostrato tutta la sua gelosia per la straniera amata da Garibaldi.

Alla signora Deideri, che la esortava a sposare Garibaldi, la Schwartz rispose: « Ma come, non sapete che Battistina cinque mesi fa ha avuto una bambina che è stata battezzata col nome di Garibaldi? Non sapete che egli ha promesso di sposarla appena sarà possibile? E conoscendo queste circostanze, credete che io sia capace di diventare la compagna di Garibaldi? Credete voi che io vorrei procurarmi la felicità, la celebrità storica al prezzo di un tradimento verso una povera donna? »

La riabilitazione della Schwartz è, direi, un'opera buona, ed un contributo storico. Il Curatolo dimostra quale sia stata una delle principali ragioni delle polemiche, delle ire e delle accuse contro la Schwartz. Costei aveva riferito che nel 1863 Sara Nathan aveva avuto da parte del Mazzini una missione per Garibaldi, e che a tal uopo erasi recata a Caprera. Si trattava di avere l'adesione o la cooperazione di Garibaldi per un attentato contro Napoleone III.

« Io non dimenticherò giammai — scrive Elpis Melena — l'espressione del volto di Garibaldi, quando acceso dalla collera, alzando con fierezza lo sguardo, con voce tremante tonò: — L'Italia si farà, ma non col pugnale del traditore! »

I dubbi sollevati sull'autenticità dei documenti del libro e i giudizi sul carattere dell'autrice toglievano credito al fatto narrato, tanto più che si trattava di unica teste.

Che la cospirazione fosse avvenuta non è dubbio; il processo condannò lo stesso Mazzini in contumacia; la opinione pubblica in Inghilterra ne fu indignata; ed un ministro, amico del Mazzini, dovette dimettersi.

Tutto ciò peraltro non basta ad accusare di complicità il Mazzini né a provare che egli volesse il consenso e la cooperazione di Garibaldi. Senonché una lettera pubblicata dal Curatolo dà la prova che la missione della Nathan a Caprera aveva avuto luogo, e che la Nathan, partita dall'isola si era affrettata a scrivere a Garibaldi: « Se amaste inviare nuove comunicazioni all'amico, se qualche felice ispirazione vi decidesse a dare un momento di contento a quel vero fratello vostro, io ne sarei beata ».

L'amico, il vero fratello era Giuseppe Mazzini.

Non possiamo affermare con sicurezza quale fosse l'ispirazione che la Nathan invocava, certo la testimonianza della Schwartz dopo la riabilitazione, che della donna ha fatto il Curatolo, acquista valore nuovo.

È un'altra riabilitazione il Curatolo con animo cavalleresco e con un buon manipolo di nuovi documenti imprende per un'altra donna che fu causa a Garibaldi di un grande amore e di un grande dolore: alludo alla Giuseppina Raimondi.

La Raimondi era innamorata di Luigi Caroli, un ufficiale dell'esercito. E il dramma in verità non avrebbe avuto luogo, se il terzo personaggio, forse il vero colpevole, del cui affetto la giovane sentivasi sicura, al momento decisivo, non fosse venuto meno alla promessa, e non l'avesse abbandonata.

« L'accusa che la Giuseppina si fosse valsa dell'affetto di Garibaldi per tentare il *nulla osta* per il passaggio di una merce di contrabbando, naufragò in tribunale. Così pure è leggenda la confessione della colpa, che essa avrebbe fatta ai piedi di Garibaldi ».

Il Curatolo pubblica alcuni passi inediti delle Memorie di Garibaldi, relative a questo amore.

Non una parola, non un accenno si trova sull'episodio fatale! Che cosa significa questo silenzio di Garibaldi, che s'indugia a lungo sulle prime fasi di questo amore? Generosità, magnanima cavalleria per la donna, che poi lo avrebbe umiliato, o non piuttosto, il convincimento che la giovinetta non era colpevole?

« Orbene, la verità si è che la Raimondi non amò mai Garibaldi, perfino lo respinse; essa fu obbligata al matrimonio dal padre, che sentiva per il generale una vera infatuazione ».

Il dramma è noto: Garibaldi nel '59 dopo il rifiuto della Schwartz durante la campagna della Lombardia vide, e s'innamorò di una giovanetta, la contessina Giuseppina Raimondi, che sfidando gravi pericoli aveva portato a Garibaldi notizie sul nemico. Il 24 gennaio erano celebrate a Fino le nozze. Uscendo dalla chiesa, Garibaldi ebbe da un ignoto una lettera anonima, che accusava la sposa.

Da lì a poco un drammatico dialogo si svolge: dopo il quale, Garibaldi furente d'ira e di dolore abbandona la sposa.

Il Curatolo crede, e mi sembra a ragione, che la dignità della fanciulla innocente, offesa a sangue dalla calunnia infame, si ribellasse e sdegnasse di scendere in una notte che doveva essere sacra alle emozioni più delicate, alle demoralizzante bisogna di un'autodifesa!

Ma quale poté essere la ragione che mosse l'anonimo accusatore?

Che tutto ciò sia stato, scrive il Curatolo, il risultato di una congiura non è da dubitare. Chi non sapeva che Garibaldi doveva sposare la Giuseppina? Se un'anima onesta avesse voluto impedire quel matrimonio, perché indegno dell'eroe, non ci sarebbe stato tutto il tempo per farlo senza aspettare che si arrivasse al passo fatale? »

L'episodio di Fino fu un dramma politico, conclude il Curatolo. « Il matrimonio di Garibaldi aveva suscitato in molti dei suoi amici un'opposizione violentissima. Da un lato erano coloro i quali pensavano a realizzare l'impresa di Sicilia, e temevano che le dolcezze della vita coniugale potessero distrarre l'eroe dalla sua nobile missione; dall'altro vi erano coloro, e non erano pochi, che sfruttavano sistematicamente la generosità di Garibaldi, e che dovevano temere che coll'avvento di una donna come la Giuseppina, l'epoca della loro condotta indiscreta sarebbe finita ».

Io non credo che alla congiura prendesse parte chi dubitava che il matrimonio allontanasse il Generale dall'impresa della Sicilia, della quale ancora (gennaio 1860) nessun disegno concreto era stato concepito: credo alla perfidia umana di chi allora sfruttava Garibaldi o di chi voleva che la disperazione rovinasse quell'uomo!

Tra le figure di donne che amarono di puro amore Garibaldi sono due nobili creature: Harriet ed Anna Sutherland.

Anna ha un dubbio: che Garibaldi non creda in Dio, essa si propone di convertire il Generale, gl'invia una copia del *Nuovo Testamento*, gli parla con accento di fede della grandezza della Religione, e Garibaldi risponde all'amica, esponendo i suoi principî religiosi.

Così dalle passioni amorose, in cui la fragilità umana si rivela inevitabile e giustificabile, si passa a pure elevazioni dello spirito in una comunione intellettuale e mistica attraverso queste lettere di donne, che variamente amarono Garibaldi.

Niccolò Rodolico

(1) Giacomo Emilio Curatolo, *Garibaldi e le donne*. Roma, Imprimerie polyglotte, 1913.

ROMANZI ITALIANI

"La Freccia nel fianco" di Luciano Zùccoli

Di un romanzo divulgato dalla più diffusa delle riviste italiane e pubblicato già in parecchie migliaia di copie dal fortunato editore si può parlare, senza rifarsi dalla trama. Ciò che è un vantaggio incalcolabile per il critico e per il lettore. Direi quasi che è bene parlarne con qualche ritardo, come càpita a noi per *La freccia nel fianco* (1), perché sia sempre più improbabile il caso di trovare la persona che nulla sapendo né della freccia, né del fianco, né della morte che logicamente succede alla immedicabile ferita, desideri o pretenda qualche spiegazione preliminare. Non avete mai pensato che un sunto, un sommario, l'esposizione di una tela, si tratti di una commedia o di un romanzo, è già di per se stessa un giudizio? Non esiste la storia obiettiva e il sunto obiettivo non c'è. Il critico lo preordina fatalmente, necessariamente al giudizio che verrà un po' più tardi. Ma di Brunello e di Nicla, per fortuna, si può parlare come di vecchie conoscenze e quella « freccia » e quel « fianco », nonostante la tinta romantica di un titolo che par fatto apposta per portare il lettore fuori di strada avviandolo per i sentieri dell'arcadia sentimentale, sappiamo benissimo di che sangue grondino, senza che sentiamo il bisogno di ricordare come andò e senza incomodare Cupido e le sue metafore incipriate.

Questo romanzo di Luciano Zùccoli è, a dispetto del titolo antiquato, un romanzo straordinariamente moderno. È il romanzo di un ragazzo di oggi o piuttosto di ieri: e la sua maggiore originalità consiste nel rilievo indimenticabile che l'anima infantile del protagonista, fermata con pochi segni sicuri sin dalle prime pagine del libro, conserva poi a traverso i casi singolari della vita. Per indizi non dubbi, Luciano Zùccoli si era già dimostrato acuto e finissimo osservatore di questi minorenni, così trascurati dalla patria letteratura. Il ragazzo italiano nella letteratura italiana è stato ed è tuttavia una delle vittime più compassionevoli, anche perché più innocenti, della retorica che, travestita sotto i più vari travestimenti, ci perseguita e ci affligge per molti nobilissimi fini che non riescono a renderci meno penosi o più sopportabili i mezzi. Fini didattici o educativi nella letteratura per i piccoli, fini umanitari o sentimentali nella letteratura per i grandi.

I ragazzi italiani nei libri italiani mancano dei segni profondi dell'individualità. Si dividono per categorie, hanno i loro tipi rappresentativi, sono specie non individui. Il De Amicis nel suo capolavoro si è occupato di fornircene un campionario: il più completo e il più diffuso. Ma i campioni vanno benissimo per le stoffe: non vanno bene per gli uomini: e neppure per i ragazzi nei quali i segni della personalità fisica, morale, spirituale sono come le famose impronte digitali, gloria e tormento della polizia francese. All'osservatore comune, prima della scoperta del signor Bertillon, potevano parere tutte eguali: ed erano invece tutte diverse. Provatevi a scovare Brunello Traldi nel campionario di Edmondo De Amicis....

Ciò che era già in embrione in *Farfui* e in qualche novella dello Zùccoli qui si è svolto e ha preso forma nuova e concreta. Il ragazzo episodico è diventato il protagonista, il centro, la ragione, la luce del romanzo. La passione infantile, il sentimento ambiguo e precoce di cui le buone mamme negano la possibilità sol perché turba e quasi offende la loro coscienza, la passione che per esser fatta di embrioni fisici e sentimentali ha una vita tutta propria, che il microscopio del romanziere può scoprire non già inventare, qui è resa e compresa con evidenza stupenda. Resa e compresa nei suoi tratti comici e tragici, nelle sfumature più delicate, nelle zone grigie e profonde dove palpita la vita non ancora accomodata alla letteratura, non deformata da pregiudizi morali e non semplificata per il gusto o il bisogno di definizioni verbali.

Questo bambinetto sbattuto fra le tempeste della vita familiare e sociale, questo fanciullo tipico ha veramente una *sua* anima che può riescire anche più interessante di quella degli adulti che gli stanno intorno per la sua gioia e per la sua pena. Ma non forse più interessante di quella Nicla.

La femminilità intima e complessa di Nicla è come lo specchio nel quale scorgiamo riflessa la figuretta di Brunello. Poiché Brunello è così, Nicla non può essere diversa. Lo scambio degli influssi è costante: la vicenda psicologica dei due ha gli attributi magnifici della necessità, sempre. Sono nell'uno e nell'altra ambiguità diverse e pure affini, che seguono una legge ferrea. Il tempo costruisce inesorabilmente il loro romanzo. Quando il bambinetto fatto ormai giovanotto ventenne s'incontrerà di nuovo con la fanciulla che è fatta donna nella pienezza della propria femminilità, la loro vita si dibatterà in uno dei contrasti più appassionati che sia dato di immaginare. Essi vivranno nel passato e nel presente, ad un tempo. Tutto il torbido d'oggi con l'ambiguità e con la purezza di ieri; un'aspirazione vivissima a stabilire quei rapporti ideali che valgano a conciliare il sogno con la realtà, ma insieme costante l'oscura coscienza che la conciliazione è impossibile. Se nella prima parte del romanzo la figuretta di Brunello coi suoi tratti singolari di bambino precoce soverchia talvolta quella di Nicla, nella seconda la travolgente tenerezza di Nicla, la disperata sua tenerezza ansiosa, che, corre consapevole al sagrificio e alla morte, fa quasi impallidire la figura dell'altro, che ci appare, per un momento, troppo inconsapevole. Romantica la catastrofe? Quanto può essere romantico il suicidio, che per attestazioni quotidiane è pure un elemento della realtà più certa e positiva.

(1) Milano, Treves, 1913.

Nella vita e nella passione di Brunello e di Nicla il romanzo di Luciano Zùccoli sta a sé, non ha, si può dire, rapporti con le variazioni sentimentali che la fertile fantasia dei nostri scrittori persegue con cura affannosa. Al di fuori, e, soprattutto, al di là dei limiti di questa passione, i contorni diventano più comuni. Bruno Traldi della cui esistenza, oltre la catastrofe, si fa cenno nelle ultime pagine del romanzo è più un fantasma che un uomo vive, perché *deve* continuare a vivere, ma nella nostra coscienza è già morto. Così le conosciute qualità dello scrittore nell'animare le macchiette, la sua facoltà di cogliere i piccoli aspetti ironici della vita, la sua grazia amara e indulgente, diventano qui di importanza secondaria. Qui c'è di più e di meglio

Gaio

"Calendimaggio" di Paola Stafenda

Non una ragazza israelita — e israelita italiana per giunta che è quanto dire il massimo dell'attaccamento alla famiglia, della devozione ai doveri domestici — non è verosimile che abbandoni il vecchio padre, sia pure egoista e gretto, per andare a convivere in qualità di sorella con un cugino giovanotto, e sottrarsi così alla minaccia d'un matrimonio non desiderato. E quand'anche per ipotesi, la stranissima fuga fosse veramente avvenuta, il padre stesso, gli zii, le zie e tutti gli altri cugini sarebbero corsi subito dietro ai fuggiaschi per ricondurre all'ovile la pecorella smarrita, con profonda soddisfazione della pecorella stessa e del suo rapitore. Bisogna proprio non aver un'idea chiara di quanto ancora sia salda — almeno in Italia — la compagine della famiglia ebraica per introdurre in un romanzo l'episodio di Marta e di Luca Levi. Evidentemente Paola Stafenda — la gentildonna fiorentina che in questo *Calendimaggio* riafferma con vigore le sue qualità di scrittrice — non conosce abbastanza gli ebrei nella loro vita di famiglia. Li conosce soltanto nelle loro relazioni col mondo e specialmente col gran mondo.

Calendimaggio (1) è il romanzo d'un israelita idealista e arrivista insieme, che, respinto dalla società elegante, si purifica del proprio arrivismo e si abbandona nella vita e nell'amore al vortice del più nobile idealismo.

Ma, intendiamoci bene, fra questo e i romanzi parigini più o meno antisemitici nulla di comune; o soltanto qualche particolare di rappresentazione che, per quanto obiettivo, è pur suscettibile — perché negarlo? — di interpretazioni diverse da quelle che il libro suggerisce nel suo complesso. Ma chi credesse di trovare nel romanzo di Paola Stafenda i soliti banchieri con le pance rotondette e il naso a sei, i soliti battesimi per interesse e per opportunità mondane, i cognomi cautamente trasformati per renderli irriconoscibili in un paio di generazioni, le giovanette che entrano in convento sotto l'egida d'un abatino galante o d'una matrona piissima — s'ingannerebbe del tutto.

Paola Stafenda non ricalca le vie degli altri; batte con piede sicuro una propria diritta via. Il suo libro non è antisemitico e non è filosemitico: è un libro di profonda verità umana, di penetrante intuizione psicologica, di delicata e larga poesia. Il suo protagonista è, sì, un ebreo con alcuni precisi e forti caratteri della gente a cui appartiene, ma è soprattutto un uomo, colto e rappresentato in quel momento culminante ed unico della vita in cui la giovinezza sbattuta da mille tempeste interiori fiorisce in una grande passione impetuosa ed animatrice.

Calendimaggio è un romanzo d'anima. Non cercatevi lunghe e minute descrizioni di paesaggi, di strade, di stanze, di quadri, di mobili, di stoffe, di botteghe: né intrecci complicati con affannosi e sottili inseguimenti di ladri e d'assassini irraggiungibili, e nemmeno quello smontamento meccanico delle anime pezzo per pezzo come si usa per gli orologi, anche quando poi non si riesca a farli andare. La scrittrice fiorentina non smonta le anime, non insegue con Sherlock Holmes malfattori che sfuggono, non descrive, grazie a Dio, se non quanto è strettamente necessario di descrivere. I suoi tocchi d'ambiente sono quasi sempre rapidissimi; e se qualche volta s'indugia, s'indugia a parlarci del cielo, degli alberi, del mare; perché il suo sentimento della natura è troppo vivo e schietto perché ella possa non comunicarcelo. *Calendimaggio* — lo ripeto — è un libro d'anima. L'intensità della vita interiore è il tratto distintivo del suo protagonista. Luca Levi è un uomo che vive per di dentro, che cerca affannosamente sé stesso e la propria armonia traverso ai vigorosi contrasti intimi che fanno di lui un tipo simpatico e caratteristico. C'è nel suo spirito lo stesso cozzo d'elementi disparati che si nota nella faccia; nella quale sembra quasi che la parte superiore nobilissima lotti perpetuamente con la inferiore comune e rude; quasi che l'una voglia portare in su e l'altra trascinare in giù tutta l'anima. Singolare contrasto che si ripete anche nella voce: nasale, ingrata e discorde a momenti; e che pure, ascoltata a lungo, ha un simpatico sottostrato di morbidezza, di ampiezza, di sonorità. La bocca sensuale può stringersi a significare un egoismo calcolatore come può schiudersi ad un sorriso illuminato, mentre gli occhi cupi, profondi, quasi velati di un fiato umido, paiono non limitare lo sguardo al tangibile, ma spingerlo oltre. La spiritualità fondamentale della razza pare sposarsi in lui ad una facoltà calcolatrice duttile e avida, ad un arrivismo tenace che ignora tutte le ripulse. La lotta intima e continua di questi elementi in contrasto fra loro, la dinamica spirituale di Luca Levi, è il vero argomento del romanzo, che appunto per questo non si può efficacemente riassumere. È (nelle sue parti più vitali) una successione di momenti psicologici, espressi con una, direi, plastica interiore di singolare evidenza pur nelle sfumature più tenui. Non v'è sottigliezza di movimento intimo che sia trascurata, non ve n'è alcuna che resti non precisata abbastanza e nebulosa; tutto è profondo, ma tutto è chiaro. Arte, che non si smentisce nemmeno nella rappresentazione degli altri personaggi e delle altre vicende, quando queste riguardino la vita interiore. Persino la strana convivenza di Luca con la cugina Marta — innegabilmente inverosimile — acquista nell'arte della Stafenda una consistenza di verità altrettanto innegabile. Il sentimento di Luca per la cugina, misto di pietà e di noia, di abnegazione e di egoismo, è studiato con grande finezza, com'è finissima in ogni particolare la figurina di Marta, segretamente innamorata del cugino, tormentata e distrutta dalla inanità dei suoi slanci repressi. E Lisa, la serva ugualmente devota alla chiesa e ai padroni? E Giorgina Elti, arida insieme e sentimentale, fredda e facile agli esaltamenti, la cui vita si riduce tutta ad un giuoco esperto e sottile sulla superficie dell'amore? E Anna la zitella, brutta e intelligente, che porta agli angoli della bocca « i solchi segnati dalle parole scontrose » e che conosce una sola ebrezza di trionfo « penetrare le occulte cose altrui, con un senso quasi di acre superiorità, di segreta vendetta sulle creature più felicemente dotate di lei »? E la contessa Rodeani che in cima al suo modernismo di modi e di mente porta il « pregiudizio antisemita come un monile antico su un vestito extramoderno »?

Questa contessa Rodeani è proprio quella che, in grazia appunto della sua implacabile avversione, rende a Luca Levi l'eccellente servigio di guarirlo dalle velleità mondane infliggendogli una mortificazione che riesce a lui tanto più penosa perché subita davanti a Teodora Arcieri. Teodora Arcieri è una deliziosa creatura, bellissima, giovanissima, freschissima; tutta gioia di vivere, tutto equilibrio sano e ridente; è una piccola sovrana d'un piccolo regno, dovunque ella vada i suoi adoratori, fedeli e devoti, la seguono docilmente; la sua civetteria ingenua e schietta è qualche cosa di meglio d'una semplice *coquetterie*: è una serena e perenne aspirazione a godere d'ogni cosa bella — profumo d'anima come profumo di fiore — e a far beati gli altri dei meravigliosi doni che la natura benigna le ha concessi.

Teodora è la bellezza innamorata della bellezza: cade in estasi davanti ad un boccio di rosa e sente con delizia l'armonia divina che è nella propria anima e nella propria persona: è buona, ma niente la turba; è pietosa ma senza troppo soffrire dell'altrui male; e davanti alla passione che la minaccia ha come il terrore e il brivido d'un calice davanti all'uragano.

Teodora è rappresentativa di una paganità serena come Luca è rappresentativo dell'irrequieta anima semitica. L'incontro di questi due esseri, tanto diversi e tanto degni l'uno dell'altro, di queste due forti e schiette nature, fatte per urtarsi e per amarsi, scatena nell'ambiente un po' frivolo nel quale appunto s'incontrano un'insolita tempesta di contrasti. Contrasti interni, non esterni. Date questo soggetto ad un romanziere dei soliti: amore tra un semiletterato, semigiornalista, semimondano e semifilantropo di famiglia israelita non ricco e non arrivato a nulla con una ricca bellissima corteggiatissima fanciulla della più antica aristocrazia fiorentina; e si può esser certi che svolgerà con abbondanza di particolari tutti quei contrasti esteriori che la situazione contiene: le antipatie e le diffidenze di casta, i timori di disaccordo nella futura famiglia, le preoccupazioni per l'educazione dei figli.

Invece in *Calendimaggio* nulla di tutto questo: non sappiamo nemmeno che cosa ne pensi il padre di Teodora del prossimo matrimonio di lei, non si discute mai, tra gl'innamorati, di religione e di razza, non si parla di battezzare o di non battezzare i figliuoli: siamo di là da tali pur rispettabili questioni. L'ardore purissimo, di alta e squisita tempra spirituale, a cui giungono Teodora e Luca è di quelli che consumano ogni scoria, ogni preoccupazione, ogni umano rispetto. E i contrasti dai quali un tale ardore finisce col divampare irresistibilmente sono di ben altra natura da quelli che forse uccidono ogni giorno in circostanze analoghe piccoli amori di piccole anime. Nulla di piccolo né in Luca né in Teodora.

Nel primo periodo — quando l'amore è acceso ma ancora non risplende — la loro preoccupazione è una sola: potranno essi amarsi di quell'altissimo amore che esclude per sempre ogni rimpianto, ogni incertezza, ogni intima lotta? E poiché, in principio, ne dubitano, Luca e Teodora si lasciano, o piuttosto tentano di lasciarsi; e « mai come al momento in cui si accordavano per separarsi erano stati all'unisono, mai come allora i loro spiriti si erano incontrati in un medesimo anelare verso le altezze inaccesse del sentimento ».

Naturale che la separazione non sia eterna, che la gran fiamma non tardi troppo a divampare. Luca si è ormai allontanato dal mondo; ha lasciato per sempre i saloni dove il suo *frak* non impeccabile appariva un po' estraneo; ha lasciato i parchi signorili dove egli provava l'umiliazione pungente di non saper giocare a *tennis* e di non sapere, come gli altri giovani, scherzare e sorridere leggermente di mille cosette leggere. Lo *snob*, l'arrivista sono morti in lui; non è morto invece, a malgrado d'un solenne fiasco teatrale, il giornalista e lo scrittore. Ma sopra tutto è vivo d'una vita possente il fratello dei diseredati, l'amico, il benefattore degli umili. La sua anima travagliata da continue alternative, da alti e bassi continui, ha finalmente trovato una specie di equilibrio superiore nella dedizione intiera di sé, nel sacrificio d'ogni personale egoismo, in un'opera d'elevazione, e di riscatto sociale. E allora l'amore trionfa; quando egli ha rinunziato a tutto, Luca ottiene tutto: Teodora.

Le pagine che celebrano questo trionfo sono tra le più belle che si possano leggere. L'incontro dei due giovani nella mattina di primavera, dopo la lunga separazione e il lungo desio, la rivelazione e la confessione d'amore, la piena e felice dedizione di Teodora, la nobile vittoria di Luca sono degni d'un vero poeta e continuano a cantarci dentro anche dopo che il libro si è chiuso sulla morte di Luca e sul luminoso dolore di Teodora Arcieri.

Luca Levi, ormai fidanzato con Teodora, muore di tifo: egli ha contratto la malattia lavorando in mezzo al popolo e per il popolo in un quartiere d'oltrarno. È una fine molto tolstoiana, ma non forse altrettanto artisticamente necessaria. Ci lascia, più che commossi, sorpresi e perplessi. Ma non tanto che ne rimanga offuscata quella luce di poesia che s'irradia dall'amore dei due. Paola Stafenda è ammirabile nel rendere con squisita finezza quella che essa chiama « l'essenza gentilissima e purissima della sensazione », la sensazione che si fa spirito, lo spirito che si fa sensazione. Ella trova allora parole alate e lucenti; spariscono le disuguaglianze, le sovrabbondanze, massime d'epiteti, che si notano altrove; l'espressione si adegua perfettamente all'impressione; e l'inno d'amore si leva, libero e gioioso, come trillo di rondine nel cielo di Calendimaggio.

Angiolo Orvieto.

(1) *Firenze, Bemporad ed., 1914.*

Fonti italiane di Shakespeare

Quello che Guglielmo Shakespeare deve all'Italia era finora ristretto alla novellistica nostra, al Bandello specialmente, a Giraldi Cinzio, a Luigi Da Porto. Qualche tentativo fatto da critici tedeschi di trovare anche nei nostri drammaturghi del cinquecento affinità palesi non ha avuto grande fortuna (ricordo le pretese relazioni tra la *Marianna* del Dolci e l'*Otello*), per la ragione che certi parallelismi, per il loro carattere troppo generale potevano essere casuali, e per l'altra che bisognerebbe dimostrare che lo Shakespeare conoscesse l'italiano tanto da poter leggere un libro nella nostra lingua, e che avesse potuto in qualche modo aver notizia di drammi italiani che non oltrepassavano mai i confini nostri: che egli avesse insomma delle tendenze erudite, che nessun critico finora gli ha riconosciuto.

Non so se questa attitudine muterà col tempo, con le indagini incessanti e minute che si fanno sempre sull'opera dello straordinario poeta, ma il fatto è che oggi da due parti, dall'America e dall'Italia, due libri tendono al medesimo scopo: a dimostrare che un esame attento della nostra drammatica può essere per noi fonte di qualche non trascurabile scoperta. Tentativi che hanno un diverso valore, a seconda della maggiore o minore probabilità che hanno i presunti incontri, ma che meritano di non essere trascurati. Il primo è quello del dottor Alexander Boecker: *A probable italian source of Shakespeare's « Julius Caesar »* (New York, 1913); il secondo è nella prefazione che Ferdinando Neri premette ad alcuni *Scenari delle Maschere in Arcadia* (Città di Castello, S. Lapi ed., 1913).

Cominciamo dal primo.

Finora era opinione quasi certa che lo Shakespeare per i suoi drammi classici si fosse unicamente servito della versione che dal francese di Jaques Amyot fece Sir Thomas North delle *Vite* di Plutarco; e tutto il materiale che l'autore del *Giulio Cesare* può avere adoperato è raccolto in quell'antologia che il prof. Skeat ha diligentemente messa insieme e che è conosciuta dagli studiosi col nome di *Shakespeare's Plutarch*. Se non che recentemente il prof. MacCallum in un suo libro importante: *Shakespeare's Roman Plays and their Background* e il prof. Sykes nelle sue note ad un'edizione del *Julius Caesar* hanno mostrato che alcuni particolari della tragedia inglese che mancano in Plutarco si trovano invece in un altro storico greco, in Appiano. Vi sono evidenti accenni che possono dar ragione alla nuova ipotesi. In una parte del discorso di Bruto ai cittadini, nell'orazione di Antonio, nella condotta dei cospiratori appena compiuto l'assassinio, e in un particolare concernente Antonio, l'influsso del secondo storico sembra predominante. E può essere, visto che una traduzione inglese di Appiano di un W. B. fu pubblicata nel 1578, e Shakespeare poté quindi conoscerla e valersene.

Se non che ora il dott. Boecker seguendo un accenno che Harry Morgan Ayres fece ad una tragedia italiana in un suo articolo inserito nei Rendiconti della « American Modern Language Association » e intitolato *Shakespeare's Julius Caesar in the Light of some other Versions*, esamina accuratamente l'opera italiana e ne trae conclusioni più decisive, o che a lui sembrano tali.

La tragedia è di Orlando Pescetti, un umanista veronese, pubblicata nel 1594; e in essa è palese la derivazione da Appiano più che da Plutarco, e anche la imitazione di una tragedia latina del Mureto, scritta nel 1544. Più che imitazione anzi, se dobbiamo credere a quel che ne scriveva nel 1614 Michelangelo Fonte nel suo dialogo *Il Cavalcanti*, che accusava il Pescetti addirittura di furto. Ma l'accusa era esagerata, come dichiarò Apostolo Zeno, in una sua annotazione al Fontanini. Certo è che nel Pescetti per la prima volta si trovano materiali che non sono nei tragici precedenti che trattarono quell'argomento e che lo Shakespeare adoperò largamente. Nota il Boecker che per la prima volta nella tragedia italiana, c'è la scena tra Bruto e Porzia, la sospensione nell'animo dei congiurati per il sospetto che il complotto sia stato scoperto, il pànico che si sparge fra i cospiratori allorché Popilio Lena si rivolge a Cesare, e la grande importanza che si dà nel dramma ai portenti naturali. Tutte cose che con un po' di buona volontà si possono trovare in Appiano e in altri poeti latini, conosciuti in Inghilterra; ma che non bastano al Boecker per estendere all'influsso di Appiano certe particolarità della tragedia shakespeariana. Tutto il terzo atto del *Cesare* è drammaticamente parallelo (dice egli) al quinto del *Julius Caesar* ed è fondato su Appiano; ma in Shakespeare riappare « accompagnato da certi tocchi individuali che sono soltanto peculiari alla maniera con cui li ha trattati il Pescetti ».

Bisognerebbe seguire il critico americano nella minuzia dei paralleli che hanno per lui importanza capitale; ma la cosa non è possibile in un articolo. Certo alcune rassomiglianze ci colpiscono.

> O Bruto, o Bruto, veramente bruto,
> Non men d'animo e d'opre che di nome

esclama Calpurnia, e Antonio anch'egli insiste sulle brutalità del delitto commesso:

> O judgement! thou art fled to brutish beasts

Ancora, il verso:

> If you have tears prepare to shed them now

trova il suo parallelo in questo del Pescetti, in cui un messaggero si rivolge al coro delle donne,

> Apparecchiate, o donne, gli occhi al pianto

Il grido dei soldati, nella tragedia italiana, infiammati dalla esortazione della moglie di Cesare e dai lamenti del Coro:

> Su diam diam di mano all'armi
> E diamci le armi, armi, armi
> Alla vendetta gli animi infiammiamo
> Arme, arme, sangue, sangue, ammazza, ammazza
> Degli empi traditor non resti razza,

corrisponde al grido della folla shakespeariana durante il discorso di Antonio:

> Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay!
> Let not a traitor live!

I portenti enumerati da Casca non si trovano tutti in Plutarco; dice il Boecker che bisogna cercar gli altri nel Pescetti. Così è quest'ultimo, per esempio, espresso nei seguenti versi:

> I have seen
> The ambitious ocean swell and rage and foam
> To be exalted with the threatening clouds

che han riscontro in questi italiani a cui sono simili « per lo stile e il sentimento »:

> [illegible]
> Immenso tuono, [illegible]
> Che parea, che del suol confin volesse
> Uscir, e tutta subissar la terra

Queste somiglianze, dico, possono un poco impressionarci; ma non sono decisive, pur troppo. Né è decisivo, a mio modo di vedere, l'esame che fa il Boecker dei caratteri di Cesare, di Bruto e di Porzia.

Del primo, quantunque egli possa ammettere che l'inglese ha derivato la concezione, per quel che riguarda il suo carattere, dall'idea che del fondatore dell'impero si fece il Rinascimento, nota che quella sua condotta vacillante, ora sinistramente impressionata dai presagi, ora piena di audacia e di fermezza, è da ritrovarsi in un simile trattamento che ne ha fatto il Pescetti. In quanto a Bruto, egli è per l'italiano e per l'inglese il Bruto della tradizione, « l'ultimo dei Romani »; ma il Boecker trova un parallelismo fra i due in questo fatto che l'eroe è ucciso nelle due tragedie « non per quello che egli è, ma per quello che può divenire ».

E tra le due Porzie le relazioni sono tutt'altro che evidenti, ma per il critico americano ha importanza un fatto che avviene nelle identiche circostanze nelle due azioni: l'entrata, cioè, in iscena di Porzia dopo che i congiurati hanno stabilito tutti i particolari dell'assassinio. — « Può essere una coincidenza casuale (dice il critico recente) ma è degno di nota che Porzia si leva all'alba per cercare il marito ».

E noi crediamo che la coincidenza sia proprio casuale, e tutto il minuto esame francamente non ci persuade troppo, poiché abbiamo presente l'istinto teatrale che era in Shakespeare straordinario e che gli suggeriva naturalmente alcune interessanti situazioni.

Ma quel che vorremmo fosse provato è questo, che la tragedia italiana potesse essere conosciuta in Inghilterra. E di ciò il Boecker non dà che una dimostrazione puramente ipotetica. Egli suppone che del *Cesare* si avesse notizia in Inghilterra, poiché nella *Tragedy of Julius Caesar* del conte di Sterling, Sir William Alexander, pubblicata certamente il 1604 e il 1607 si notano relazioni evidenti col *Cesare* del Pescetti. Si è creduto finora che essa non fosse derivata che dall'omonima tragedia francese del Grevin, che ha relazioni con quella del Mureto; ma il Boecker mostra alcuni tratti che non si trovano nel francese e si trovano nell'italiano. Troppo poco, mi pare, come è troppo poco il notare che nello Shakespeare e nel Pescetti il personaggio che dà il nome alla tragedia, non è il protagonista, nel senso teatrale della parola, dell'azione. Un tale procedimento è dato dalla realtà stessa. Vivente o morto, Cesare è la vera figura che domina nel dramma. Ogni artista deve aver sentita questa necessità di colorire col nome di lui la rappresentazione non solo del suo assassinio, ma degli effetti che da quello derivarono.

Ciò che è desiderato nella trattazione del Boecker, e che costituisce una grave lacuna del suo libro, è l'esame delle notizie che ci restano sulle rappresentazioni che ebbero luogo in Inghilterra di tragedie intorno a Giulio Cesare anteriori a quella di Shakespeare. È qui che giace tutto il nodo della questione. Lo straor-

dinario poeta e il meraviglioso manipolatore di drammi altrui non avrebbe potuto trovare in esse qualcuno degli spunti ch'egli ha poi vivificato col soffio della sua arte? C'è il ricordo di un « Epilogus Caesaris interfecti; qui epilogus (aggiungono le memorie) a magistro Riardo Eedes et scriptus et in Proscenio ibidem dictus fuit a. d. 1582 ». E l'Eedes fu uno studioso di Christ Church e conosciuto come uno scrittore di tragedie. Si dubita, è vero, se « epilogus » sia da prendere nel senso letterale, ma ad ogni modo una tragedia su Cesare ci dovette essere. Stephen Gosson nelle sue « Playes confuted in five actions » fa menzione, non più tardi del 1582, di un dramma intitolato: « The history of Caesar and Pompey », e nel « Diario » dell'Henslowe, nel 1594, si ricorda una tragedia intitolata « Seser and Pompie » e nel 1595 un'altra sulla caduta di Cesare, entrambe portanti l'indicazione che si tratta di drammi nuovi. E c'è inoltre l'affermazione del Malone che una tragedia intitolata « The tragedy of Caesar and Pompey, or Caesar's Revenge », di cui apparve una seconda edizione nel 1607, fu rappresentata privatamente a Oxford dagli studenti del « Trinity College ».

Dinanzi a tutti questi precedenti inglesi di cui purtroppo non conosciamo che i titoli è possibile pensare ad un'imitazione diretta di una tragedia italiana?

Ecco il dubbio che permane nel nostro animo, nonostante le minuziose e sottili ricerche del dott. Boecker.

Diverso è il caso che ci presenta Ferdinando Neri.

Gli scenari che egli pubblica: *La pazzia di Filandro, Il gran Mago, La nave* e *Le tre satire* appartengono ad un genere fantastico che è frequente nelle nostre Commedie dell'arte, e i cui motivi fondamentali, il naufragio di una nave in un luogo deserto dove domina un mago, ai cui incanti tutti soggiacciono, e risonante dei canti di esseri misteriosi, che s'aggirano per l'aria, è evidentemente il motivo di cui si è servito così ampiamente lo Shakespeare nella *Tempesta*.

Noi sappiamo che le fonti di questo dramma sono le meno note, nonostante le numerosissime ipotesi che si sono affacciate. Forse sarà impossibile trovar mai un'unica opera da cui Shakespeare abbia tratto tutta la sua ispirazione o che egli abbia poi a modo suo rielaborata. Certo le rassomiglianze con *Die schöne Sidea*, un dramma tedesco composto senza dubbio prima della *Tempesta*, ci colpiscono, ma non ci servono mai, che per l'episodio degli amori di Ferdinando e di Miranda. Altre fonti di particolari del dramma sono da ricercarsi sparsamente in poesie popolari che il Neri ricorda accuratamente: quantunque egli non accenni alla *Discovery of the Bermudes* del Jourdan, di quelle isole che ci sono presentate come aventi fama di essere « an inchaunted pile of rocks and a desert inhabitation for divels », nè ci dica delle relazioni che vide già l'Hunter fin dal 1839 tra alcune parti del dramma con il quarantesimo primo canto dell'*Orlando furioso* pubblicato nel 1591 nella traduzione dell'Harington; e ometta l'opinione dell'Halliwell che trova il tipo di Prospero nella « Historye of Italye » del Thomas pubblicata nel 1561.

Nonostante ciò, noi siamo facilmente convinti che la Commedia dell'arte possa aver fornito allo Shakespeare il modello ch'egli ha adoperato largamente trasformandolo: trasformando cioè quella sensualità tutta italiana che predomina in quei soggetti in un'atmosfera ideale, pur mantenendo in alcuni suoi tipi il carattere caricaturale della commedia italiana.

E che egli avesse conoscenza di quel nostro genere d'arte « risulta (bene osserva il Neri) non foss'altro dal *Pantaloon*, dagli *Zany* ch'egli nomina più volte, a confronto di qualche aspetto grottesco e risibile ». Ora comici dell'arte furono in Inghilterra, come quell'Alfonso Ferrabolle che recitò davanti ad Elisabetta, come quel Drusiano Martinelli che recitò a Londra nel 1577-78.

È impossibile che lo Shakespeare non avesse cognizione di loro. Basterebbe che noi avessimo il loro repertorio, o ci fossero conservati gli scenari, le scoperte sarebbero certamente notevoli.

La supposizione del Neri è dunque tutt'altro che improbabile; più accettabile certo di quella del Warburton che pensava a due drammi italiani inseriti nel Catalogo del Riccoboni, il *Negromante* dell'Ariosto e il *Negromante Palliato* di Gio. Angelo Petrucci.

Se fosse possibile scoprir più sicure e più precise notizie sui comici italiani che furono in Inghilterra, molte questioni shakespeariane sarebbero illuminate di più viva luce, e non ci aggireremmo sempre nel terreno delle ipotesi, alle quali del resto pone le sue alte barriere un elemento che non bisogna mai dimenticare: il genio.

G. S. Gargàno.

CLARA WALSER

Uscivo, alcuni giorni or sono, con Clara Walser, dall'Esposizione di « tavole preparate », occupante tutta un'ala terrena del Landes Museum di Zurigo. Originale esposizione, tipicamente svizzera: e gaia, e femminilissima: sale da pranzo, salottini da thè, chioschi da giardino, verande: il tutto arredato con grazia e con novità da donne ben conosciute nell'arte della ceramica, del merletto, della decorazione, del disegno. Ogni scompartimento presentava, alla luce di grandi lampadari o di snelle *torchères* velate da paralumi gialli, rosei, violacei, una tavola apparecchiata: per nozze d'argento, con cesti di *rose rosso*-cupo fra argenterie e maioliche vecchiotte: per convito di ventiquattro persone, a strani quadrati di rami di mirto attraversati da nastri turchini: pel *punch* dell'ultima notte dell'anno, con calici e giolosi effetti di giallo su giallo: per thè in campagna, per *tête-à-tête*: deliziosa, questa, con tovaglia annodata da fiocchi rosei, tazze e coppe civettuole, orchidee viola, del color delle sedie e del divano, cuscini rosa e viola dappertutto.

Il buon gusto e il capriccio muliebre si eran prodigati a vestir di fragile preziosità quegli interni, che pareva attendessero cinguettii di bambini, misteriosi susurri di amanti, armonie di voci cordiali e care.

Anche Clara Walser aveva esposto un suo lavoro. In una stanza rustica, da ricchi campagnoli, ove le porcellane della tavola, a fondo fulvo con bizzarri e violenti disegni, ostentavano un carattere selvaggio di bellissimo effetto, c'eran, di lei, una tovaglia e dei cortinaggi da finestra di grossa tela, a larghe e rettangolari incrostazioni di *punto tacis*, d'uno stile così semplice, così puro, così forte, d'una esecuzione così perfetta, che non se ne poteva staccare lo sguardo.

Mirando bene la trina, e mirando la donna, si aveva più che mai la sensazione che il lavoro rassomigliava singolarmente all'artefice, e che lo stesso ritmo governava l'uno e l'altra.

Sensazione oscura, ma potente: come ciò che esce dalla banalità delle apparenze comuni.

Io lo dissi, a Clara Walser, uscendo dalla Esposizione, e lasciando, con lei, dietro di me la cupa granitica massa del Landes Museum, il cui grigio profondo s'intagliava con armoniosa tristezza sul grigio perlaceo del cielo. Anche Clara Walser era a posto in quella sinfonia di grigio, alta, vestita nobilmente di bruno, colle sue bande ondulate di capelli argentei uscenti dal tòcco di velluto nero, colla sua fiera aria di testa, ove i chiari giovani occhi addolcivano la marmorea beltà del profilo.

Ella sorrise, e non rispose subito.

Passammo il ponte sulla Limmat, sostammo un momento sulla furia delle acque, formanti in quel punto due o tre vertiginosi gorghi intorno a ruote di macchine enormi. Quella tempesta d'onde e di spruzzi era grigia come tutto intorno, come i capelli di Clara Walser.

Dopo aver ben pensato, la donna finalmente mormorò, mentre, fra due file di scheletriti ippocastani, ci avviavamo verso il Florhof:

— Le donne il cui destino è di essere madri (bello, gaudioso destino) hanno figli che loro rassomigliano, e nei quali rivivono. Quelle che restano sole e sterili, debbono ben trarre da se stesse un'opera che sia la diretta continuazione della loro forza, della loro sensibilità. Credete che l'anima sia solo dell'essere umano?.. Credete voi che qualche molecola di essa non possa vivere in una trina, in una maiolica, in un dipinto?... —

La rigidità abituale di Clara Walser, che sempre dava qualcosa di solenne alle sue più semplici parole, parve fondersi mentre ella ragionava così. Eravamo intanto giunte al Florhof. Entrammo, salimmo in silenzio le lucidissime scale del vecchio albergo zurighese, rivestito all'interno di legno aromatico, come una casetta d'alta montagna, e ingombro d'immense stufe panciute.

Ma, sull'uscio della sua camera, la donna mi pregò, come non aveva mai fatto sino allora:

— Entrate: vi mostrerò i miei disegni —

Nella cenobitica stanzetta due particolari mi colpirono: larghi fasci di cartoni chiusi da nastri verdi, e folte rame di lauro e di ginepro, gettate qua e là in rustici vasi, con un'apparenza di disordine, che invece non era se non una nota di stile. La donna sciolse i cartoni; e subito mi balzò agli occhi la somiglianza organica del viso, dei gesti, dell'espressione di lei, con quei disegni; come con le trine uscite dalle sue mani, come con la camera abitata dalla sua persona. Io ero certamente nel cospetto d'una creatura che viveva e lavorava in assoluta sincerità con se medesima.

Sempre con lo stesso metodo, sul foglio giallastro era, prima, tracciato un fiore, o una fronda, o la gemma d'un ramo in primavera; poi, l'artista cercava di renderne, sola, la linea essenziale, amplificandola e assimilandola a qualche altro motivo originale; infine, la linea si moveva, si inquadrava, si determinava in chiarissime figurazioni decorative, per stoffa, per tappezzeria, per merletto, per affresco o vetrata.

Il fiore, la fronda, la gemma, l'insetto eran segnati con diligente ingenuità primitiva; non tanto quali si vedono a occhio nudo, ma piuttosto quali sono scòrti attraverso il microscopio. Sempre eran scelti i fiori selvatici, l'aconito, la genzianella, la violetta di bosco, la rosa di macchia; e cento e cento fiorellini d'erbe velenose, che sono piccole maraviglie di colori e di forme. Clara Walser ha un'istintiva diffidenza delle piante e dei fiori coltivati dal giardiniere. Dice: « La bellezza pura non appartiene che al fiore selvaggio; dopo, è corrotta, è pari ad un viso imporporato dal belletto, ammorbidito dalle creme, sottolineato agli occhi dal kol.... ».

Mi piacque sugli altri un primaverile motivo di decorazione, in verde e bianco-roseo: un prato visto dall'alto, cosparso di margheritine delle quali non è visibile che la corolla, aggruppate come le costellazioni nel cielo; così che pare che il cielo sia disceso in terra o vi si specchi cangiando colore. Vidi colla fantasia una camera di fanciulla tappezzata così, con larghe finestre aperte su campi e praterie, che continuino al di fuori la fresca bellezza del nido virginco.

E poi certe ramette di citiso (pioggia d'oro), e certe corolle gentilmente recline di mirtillo selvatico, stranamente rassomiglianti a lampadine elettriche nuovo stile, e certi fiori di male erbe boscherecce, che, spogliati d'una metà dei petali e colle interne filamenta allo scoperto, avevan l'aria di grossi insetti....

In tutti quei disegni colorati, un poco duri ma intensi, v'era, indubbiamente, un sottile spirito di ricerca che andava oltre la natural forma per iscoprire il misterioso ritmo collegante la vita vegetale con quella animale ed astrale.

— Avete molta gioia dal vostro lavoro, *fräulein* Clara?...

— Oh, molta. Dal marzo al novembre vivo quasi esclusivamente nelle foreste. Là comunico colle piante; in ispecie colle piccole piante, colle felci, colle erbacce; e scopro tesori. Voi non potete figurarvi quale svariata ed infinita grazia di linee e dovizia di colori possegga la flora libera del bosco e della montagna. Soltanto, per ben capirla, per esser degni di penetrarla, è necessario che anche l'anima nostra sia libera. —

Seguì una sosta breve, durante la quale, dal foglio disteso sulle nostre ginocchia, una viola del pensiero, stilizzata a medaglione per vetro colorato, ci scrutò con occhi umani.

— Libera: intendete?.. Voglio dire, *da tutto*. A venticinque, a trent'anni, io non avrei nè meritata nè cercata questa rivelazione, che è un assentimento divino. Conviene molto amare, molto errare, molto piangere, renderci a poco a poco superiori al proprio dolore egoistico, purificarci da ogni scoria, uccidere in noi il tormento del desiderio: rinascere, insomma. Si può. Io ho potuto. Allora soltanto la natura e la bellezza si rivelano intere. —

Ancora vi fu una sosta: questa volta gli occhi della viola del pensiero non ci scrutavano più: la pagina s'era voltata su un viluppo gaio e folle di rosette di siepe con spine e fronde, fresche come giovinette di quindici anni allacciate per un passo di danza.

— Sentite, che vento!... — continuò Clara Walser —. È la *bise* del Nord: avremo la neve, a Natale. L'amate voi, la festa di Natale?... No?... Vi comprendo. Voi non siete ancora liberata. Io l'amo ormai non più per me stessa, ma per gli altri. La passerò quest'anno a Eriswil, un piccolo villaggio del cantone di Berna, che ora s'è già tutto incappucciato nel suo mantello di neve. Là, due amiche mie, sole anch'esse nella vita al pari di me, preparano l'Albero di Natale pei deficienti e scemi che nel villaggio dimorano, e son molti, e poverissimi, e taluni di loro assai vecchi. Vedeste, che gioia per quella misera gente!... L'Albero è spruzzato d'argento, illuminato da lampadine multicolori, rallegrato da suoni e da canti. Ogni « povero di spirito » riceve un dono utile, un dono di dolci, e.... sì, anche qualche balocco. E si vedono tremuli vecchi dall'anima ancor ravvolta nei veli della prima infanzia, giocare, felici come bambini.... Anche per ben compiere la dolce opera di pietà, bisogna avere l'anima libera. Le mie amiche hanno rinunciato a tutto, esse pure. Soltanto, alla loro rinuncia il premio della rivelazione è stato dato dall'amore delle anime più umili; alla mia, dalle più umili maraviglie della natura. E viviamo, per questo, in allegrezza.... —

Clara Walser s'era alzata, e appariva snella e maestosa contro il quadrato luminoso della finestra. Sulla bianca cortina il profilo marmoreo si scolpiva colla stessa nettezza, sincerità, intensità delle trine e dei fiori usciti da quelle mani. Non sapevo nulla di lei, eppure sapevo tutto. Per un attimo, un'anima mi si era denudata dinanzi, lasciando in ombra i suoi dolori per non mostrarmi che la sua vittoria: ora il mantello si rinchiudeva sul cuore intrepido.

La guardai, bene, a lungo, per raccoglierne nella memoria i lineamenti e l'essenza; poichè ella sarebbe partita l'indomani, ed io non l'avrei riveduta mai più.

Zurigo Dicembre.

Ada Negri.

Pubblicazioni dantesche

Il bel numero di volumi danteschi che il *Marzocco* ha ricevuto in breve tempo è prova sufficiente da sè che il pubblico italiano non si stanca di Dante, il che in fin de' conti è naturale; ma neppure dei dantisti o dantofili, che non è la medesima cosa. Non credo che nessuno di questi volumi penderà dagli Alberi di Natale a far maggiore la gioia dei bambini o degli adolescenti; ma gli editori che ne hanno messo fuori l'uno o l'altro in questo scorcio dell'annata, intendono certo di fare agli italiani, se non ai piccoli ai grandi, quasi un dono natalizio.

Sono quasi tutti volumi eruditi, ma gli eruditi italiani, nonostante che spesso la critica non erudita tiri contro di loro a palle infocate, sopravvivono ancora in tal numero, e d'altra parte gli editori mostrano di solito di conoscer così bene i gusti del loro pubblico, che non si può dubitare che non colgano nel segno anche questa volta. Uno di essi però ha tenuto altra via, e piuttosto che rivolgersi con l'erudizione all'intelletto dei lettori, ha voluto tentarne la fantasia con l'eloquenza, con la lirica. Egli ha dato loro modo di rivivere e di rigodere le *Ore dantesche* di Giovanni Bertacchi(1), che a molti pubblici italiani parvero già ore di squisito godimento, quando l'imaginosa parola del poeta conferenziere li incatenava a sè, e mi sembra non solo da supporre ma anche da augurare che in molte case d'Italia questo libro caldo e luminoso possa essere accolto come un bello e raro dono.

Se oggi il Bertacchi (lasciando stare il D'Annunzio, unico, e quasi al disopra, com'egli vorrebbe, del bene e del male) tiene un posto così cospicuo tra i poeti di cui ancora si rallegra l'Italia, chi conosce l'ammirabile volume, pubblicato l'anno passato, de' suoi « discorsi », *Marmi Vessilli ed Eroi*, sa che ricca vena di fervida poesia gonfi e trascini la sua eloquenza, e come l'oratore, sulle ali della poesia, sembri talvolta volare oltre il cerchio dei soliti chiusi orizzonti. Pur dopo il Carducci, egli, forse egli solo, si mostrò degno di parlare al pubblico italiano di Garibaldi. E il pubblico italiano, che pur applaude e incorona oratori i più vacui e tronfii retori che abbiano fatto torto ad un paese, riconobbe, a dispetto del proprio gusto sciupato da quella sciatteria muggente, che aveva dinanzi l'uomo capace di parlare dell'Eroe, del Vessillo della patria, portato fra canti di vittoria nelle nuove terre lontane, conquistate alla civiltà e al nostro lavoro, dei Marmi, vigilati dalla reverenza amorosa della nazione, dove giacciono silenziosi ma non inerti gli eroi.

Queste *Ore dantesche* non sono un volume di dottrina esegetica dantesca, e neppure un volume di critica filosofica o artistica, dove il Bertacchi ami rintracciare le grandi linee del pensiero del Poeta, o penetrare più a fondo nell'anima de' suoi personaggi. Sono soprattutto effusioni liriche, e se talvolta possa parere, per questo volume come per quello dei « discorsi », che l'eccessivo, troppo indisputato predominio della lirica produca stanchezza e le imagini sieno più grandi del pensiero, il difetto è di quelli che si rimproverano sentendo ammirazione ed invidia per chi ha la fortuna di poterne essere rimproverato. Al contatto di Dante lo spirito del Bertacchi si riscalda e si commuove, e il suo ardore e il suo sentimento, che sono fermati in queste pagine, non solo trovano un'espressione viva ed interessante di per sè, ma possono anche aggiungere a noi ardore e sentimento, che ci sieno guida e lume all'intelligenza di Dante.

Guide e lumi d'altro genere intende fornirci la nota e benemerita casa Lapi di Città di Castello, dalla quale provengono quasi tutti gli altri volumi o volumetti, che ho da ricordare. Essa, che già pubblica altre collezioni dantesche, ne ha per ora cominciata una nuova, mettendo fuori, con breve intervallo, non meno di tre volumi: del Casini, del Salvadori, del Federzoni (2). Mi duole assai di non conoscere ancora il secondo, quello del Salvadori, e di non aver in questo momento il tempo o il modo di procurarmelo; poichè il suo titolo è pieno di promesse, e una promessa di cose squisitamente scritte, nobilmente e delicatamente elevate è il nome stesso del Salvadori. Il Casini e il Federzoni hanno raccolto studii in generale già noti. Più importante e, si può dire, più nuovo, benchè composto di studii più vecchi, è il volume del Casini, valorosissimo veterano (ma non tanto poi veterano) dei nostri studii danteschi, che qui ha radunato articoli dispersi qua e là, uno aggiungendone e aggiungendo appendici e qualche breve nota, a piè di pagina, per rinfrescarli, quantunque, chi voglia fa e il giudice inesorabile, giudichi forse che potevano esser rinfrescati anche un tantino di più. Ma il Casini avrà avuto i suoi motivi per contentarsi così.

Oltre a due nitide e ben disposte conferenze, che i frequentatori di Orsanmichele ricordano, fanno parte del volume articoli di storia, come quello dei *Ricordi danteschi in Sardegna*, che quando venne in luce la prima volta erano ricerche di notevole novità. Pregevoli e curiose sono pure le notizie che ci dà ora il Casini su *Marcabò*, ch'ebbe l'onore, se ricordo bene, di suggerire una citazione dantesca anche all'on. Giolitti. Nei documenti o scritti contemporanei si trova chiamato alquanto diversamente, *Marcamò*, che, secondo il Casini, sarebbe la forma del nome meglio conservata ed autentica, tanto che egli osa

(1) *Ore dantesche*. Milano, Baldini e Castoldi, 1914; 16°, pp. 118.

(2) *Collezione dantesca*. Num. 1. TOMMASO CASINI, *Scritti danteschi*, con due facsimili e con documenti inediti. Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913; 8° picc., pp. 344. — Num. 2. GIULIO SALVADORI, *Famiglia e città secondo la mente di Dante. L'Esilio (Saggi)*. Ib. — N. 3. GIOVANNI FEDERZONI, *Nuovi studi e diporti danteschi*. Ib., 1913; 1913, pp. 240.

spingersi fino a tentarne l'etimologia, fino a supporre, senza dubbio con molta titubanza, che possa nascondervisi sotto un *Marco ha mo*, lo possiede ora San Marco! È etimologia molto ardita, non c'è che dire. Ma è lecito invece credere che l'autentica ed originaria sia la forma tramandataci da Dante, *Marcabò* (o *Marcaboi*), fatto al modo di quei *Ligabò* (Legabove o Legabovi), *Cavalcabò*, *Massabò* ecc., che il Casini stesso ricorda; e in tal caso non sarebbe difficile riconoscere in *Marcamò* una forma volgare, dove la prima sillaba, col suo *m*, avrebbe assimilato a sé l'ultima.

Un articolo, che meriterebbe di esser conosciuto anche fuori del ristretto cerchio degli eruditi, è quello intitolato *Un poeta umorista del secolo decimoterzo: Rustico di Filippo*. Rustico infatti — benché anche altri più tardi abbiano rivolto a lui la loro attenzione — non è noto per quello che vale, e nello studio del Casini il suo carattere tanto di poeta d'amore quanto di poeta, se non proprio umorista, certo meglio che burlesco, è tratteggiato con linee abbastanza nitide e ferme; sia pure che non persuada l'interpretazione di alcuni difficili sonetti, né tutto sia messo in vista quanto di più vivo ed originale ha trovato quel fiorentino spirito bizzarro.

Più brevi e frammentarii sono gli articoletti che ha raccolto nel suo nuovo volume Giovanni Federzoni; se però se ne eccettuano uno o due, e anzitutto il primo, *La data della Vita Nuova*, nel quale il pertinace dantista bolognese vuol persuaderci che Dante scrisse il suo giovanile libretto in età non assai giovanile, quando cioè si avvicinava l'anno 1300 e per lui si avvicinava il trentacinquesimo anno. Piuttosto esteso, e ragionato con molta convinzione è anche il terzo, secondo il quale la canzone *Donna pietosa e di novella etate* sarebbe allegorica; ma io non mi pronuncio, perché in questi garbugli dei significati allegorici sono un pessimo giudice, e *a priori* ci credo il meno possibile. Buone osservazioni si leggono nelle *Figure femminili dantesche*, tra le quali Piccarda ha pure un articolo a sé; e da spigolare ci sarebbe anche negli articoletti minori, anche nelle note'elle grammaticali (raccomando almeno la seconda) se ne avessimo il tempo e fo se questo il luogo opportuno.

Fra le vecchie raccolte del Lapi, quella degli *Opuscoli danteschi inediti o rari*, è giunta ora al numero 127-128 con le *Pagine dantesche* di Corrado Ricci. Non so se importi molto ai miei lettori di sapere che tra i volumetti precedenti sun pure le *Manifestazioni spiritiste intorno al cattolicismo di Dante* ecc., di Bernardino Bellat eccia(1), che fu canonico, fu, come dice il suo nuovo editore, «dotato di molto acume e di non comune intelligenza», compose questo scritto per il centenario dantesco del 1865, e morì pochi mesi prima che Roma, come l'altra parte dello stato pontificio, di cui era nativo, vedesse giungere le truppe italiane. L'opuscolo ha, se non altro, il merito di qualche singolarità, poiché la cornice è una seduta spiritistica, in cui un «magnetizzatore» evoca lo spirito di Dante, al fine di fargli rispondere liberalescamente e massonicamente, «che l'indipendenza dell'umana ragione in materia religiosa e politica fu il concetto principale della *Divina Commedia*»; ma si trova dinanzi, figuratevi! nientemeno che lo spirito del Bellarmino, e quello dell'Ozanam, e poi quello del vero Alighieri, che gli danno, si può capire, la risposta che merita. È il contrasto fra il Dante anticlericale (rappresentato qui, del resto, di maniera, secondo il tipo padre Bresciani) e il Dante clericale: fra l'uno e l'altro non sappiamo quale fosse e quale sia anche oggi il peggiore e più falso.

Un altro ignoto ma più venerando perché gli toccò la fortuna di nascere qualche secolo fa, venne esumato da uno studioso giovane, il prof. Eugenio Treves: un certo Nanni Pegolotti, d'origine fiorentina ma nato in Verona verso il 1345, che ebbe, come ebbero tanti, la cattiva idea di voler scrivere un poema di imitazione dantesca e di questa cattiva idea è ora premiato col divenire l'argomento di un bel volumetto e, in qualche modo, un personaggio d'importanza. Ma ora si contenti così.

Siamo dunque nel campo della cosiddetta «fortuna» dantesca, e più che mai sono rivolti di proposito allo studio di essa altri tre di questi volumetti (2), che riguardano il secolo XVIII e meritano attenzione. Un Pegolotti del secolo XVIII fu il romano Bernardo Bucci, che imaginò, con ardire che nessun altro ebbe mai, di rifare una vera e propria *Divina Commedia*, con Inferno, Purgatorio e Paradiso, ma con qualche canto di più e un titolo un poco diverso, *La Vita umana*. Per fortuna però, non meno di Dante che nostra, non se ne trovano più che soli pochi canti. Movendo quasi a ritroso dallo studio del Varano, del quale aveva scritto già prima, e probabilmente da quello del Bucci, che pur è un curioso e interessante fenomeno, il prof. Leonardo Cambini rifà la storia del dantismo degli Arcadi, (essi furono a rappresentare Dante arcadicamente come *il Pastore Aligerio*), e mostra che fu più intenso di quanto già si credesse, ma, se è possibile, anche più vacuo. Tanto è vero che l'imitazione dei grandi non significa grandezza.

Il Tommasini-Mattiucci invece ripubblica gli scritti del Bettinelli, che furono, e sono ancora per molti, segno d'inestinguibil odio; se non le *Raccolte*, almeno le troppo famose *Lettere virgiliane*; e in una assennata prefazione a queste, cerca a sua volta di determinare il loro significato, di fare ancora una volta le parti giuste al cattivo gusto e all'impertinenza bettinelliana da una parte, ma dall'altra anche allo spirito del tempo, e alle buone intenzioni innovatrici del «segretario ed emulo di Virgilio».

Chi volesse prendere alla lettera la prefazioncina che Corrado Ricci premette alle sue *Pagine dantesche* — alle quali giungo ora, dopo attraversati gli studii sulle sfortune settecentesche di Dante — potrebbe quasi supporre che sia ora il caso di scrivere un capitolo sulle sfortune novecentesche dei dantisti. Infatti egli si lamenta dell'accanimento dei critici, rivolgendosi a loro con uno sdegnoso atto di sfida, ed io non dubito che ne abbia i più giusti motivi; ma è divenuto oggi un luogo tanto comune e tanto comodo, per i dantisti di secondo e terz'ordine, lamentarsi dell'ingiustizia e dell'acrimonia della critica, colpevole di tenerli a freno e di mettere in vista le loro piccole miserie, che mi dispiace che il caso abbia condotto ad avvicinarsi in qualche modo a loro un uomo come Corrado Ricci.

Fra i suoi studii danteschi — che sommano ad un bel numero, come mostra la bibliografia in fine del volumetto — egli ha qui raccolto «quei minori scritti» che crede «abbiano ancora buona resistenza contro gli assalti» della critica, di quella giusta, s'intende: lo studio su *Dante e Bologna*, che risale al 1891, e che si compiace non abbia avuto bisogno di ritocchi (ora però ci sarebbe da riesaminar meglio, dopo le nuove e notevoli congetture messe innanzi nel *Bullettino dantesco*, se Polifemo possa veramente essere, come il Ricci continua a credere, uno dei Caccianemici); poi il bel discorso *Dante e Ravenna*, scritto per le feste dantesche ravennati del settembre 1908; poi *Le carte di Dante*, articolo che tenta di rispondere alla domanda come andassero dispersi i manoscritti originali del poeta e quasi vorrebbe anche rispondere, in una lontana, audace, involontaria speranza, all'altra ben più difficile e suggestiva, se in alcun luogo possano ancora celarsi; poi una chiosa sul verbo *adorezza* del primo del *Purgatorio*, che in verità risolve molto bene la difficoltà e propone una bella e chiara emendazione; poi altro, ed anche *I cani nella «Divina Commedia»*! Anzi, i cani danteschi avevano già fornito al Ricci, nella Prefazione, un'acconcia similitudine per i critici suoi avversarii:

> *Con quel furore e con quella tempesta*
> *Ch'escono i cani addosso al poverello,*
> *Che di subito chiede, ove s'arresta....*

Non è maraviglia, che così ben preparato dalla propria esperienza, il Ricci sia riuscito a dare anche di questa terzina una interpretazione nuova e sodisfacente.

Terminiamo la nostra rapida rassegna di libri danteschi con due semplici annunzii. Il Laterza ha pubblicato un altro volume dell'opera del Vossler sulla *Divina Commedia*, tradotta in italiano (1). Noi già più volte, o a proposito dei volumi della traduzione o a proposito del testo tedesco, abbiamo avuto occasione di parlare nel *Marzocco* di questa importante opera, che forse fu troppo esaltata nei primi momenti, ma fa senza dubbio grande onore a chi l'ha scritta. Peccato che il Vossler, per la singolare paura di parer troppo filologo, e di fare cioè un lavoro «da sarto e da ciabattino», più di una volta non lo sia abbastanza, obbligandosi ad uno strano agnosticismo, che poi non fa onore al filosofo, s'egli vuol esser chiamato filosofo! Noi vorremmo ch'egli fosse più decisamente e filologo e filosofo e critico estetico; ma pur riconosciamo che non è facile né comune esser contemporaneamente tutte queste cose altrettanto quanto è il Vossler.

La casa Zanichelli, poi, ha ristampato *La mirabile visione* di Giovanni Pascoli (2). L'interpretazione dantesca che al grande poeta, che abbiamo perduto, parve, per una singolare ma nobile e commovente illusione del suo giudizio, la parte più alta e meno peritura dell'opera propria, se non ha persuaso gli intelletti, o almeno molti intelletti, ha avuto quella fortuna, che forse più ardentemente il poeta le augurava, di affocare, dominandoli, molte fantasie e molti cuori. Così essa ha avuto la fortuna che meritava l'opera di un poeta. Ed oggi e d'ora innanzi anche quelli che non ameranno discuterla come interpretazione dantesca, dovranno considerarla con riverenza come documento della vita spirituale di un poeta e cercheranno in essa o l'origine o l'eco di alcuna delle grandi parole da lui pronunciate.

E. G. Parodi.

(1) *Collezione di Opuscoli danteschi ined. o rari*, dir. da G. L. Passerini; numm. 119-120. Il volumetto è curato da Enrico Celani.

(2) *Collezione* cit., voll. 121-122: Leonardo Cambini, *Il Pastore Aligerio. Appunti per la storia della fortuna di Dante nel secolo XVIII*; 1913; pp. 142. — Ib., voll. 116-117-118: Saverio Bettinelli, *Le «Raccolte»: con il «Parere» dei Granelleschi e la «Risposta» di C. Gozzi*; a cura di Pietro Tommasini-Mattiucci; 1913; pp. XVIII-139. — Ib., voll. 123-124: Saverio Bettinelli, *Le «Lettere virgiliane»*, con introduzione e a cura di Pietro Tommasini-Mattiucci; 1913; pp. LXIV-82.

(1) Karl Vossler, *La Divina Commedia «studiata nella sua genesi e interpretata»*. Vol. II, Parte I: *La genesi letteraria*. Trad. di Stefano Jacini. Bari, Gius. Laterza e Figli, 1913; 8° picc., pp. 314 (pp. 880 dell'opera intera). Nella *Biblioteca di cultura moderna*.

(2) *Opere* di Giovanni Pascoli. *La mirabile visione*. Bologna, Nicola Zanichelli, 1913; 16°, pp. XXX-615.

L'ARTE DI CONVITARE

«Invitare qualcuno a pranzo vuol dire incaricarsi della sua felicità per tutto il tempo che egli resta sotto il nostro tetto». Così scriveva Antelmo Brillat Savarin in quella sua *Fisiologia del Gusto*, che, tra un esilio e un segretariato di stato maggiore, tra un saggio di economia politica e uno di archeologia, ebbe nel 1825 la sorte di preparare per i socialisti del '48 la formula: «Dimmi che mangi e ti dirò chi sei». La *Fisiologia del gusto* era dunque già nota da qualche anno, ed eran noti da più tempo ancora il *Viaggio Sentimentale* ed il *Viaggio intorno alla Camera*, quando Giovanni Rajberti, posati il coltello e la forchetta, istrumenti della sua esperienza, prese in mano la penna, istrumento della sua dottrina, e scrisse l'unico libro italiano che aduni in sé l'eleganza dello Sterne, la profonda osservazione del De Maistre e lo spirito del Brillat Savarin.

Un libro, o meglio «un frammento o una fetta di galateo», come lo chiama lo stesso Rajberti, il quale, per affettare oltre al Galateo i galateisti, dà subito il fatto loro ai due maggiori, al Casa, che ha scritto «un abbecedario della creanza» in uno stile «che quantunque faccia sdilinquere gl'intelligentissimi, contiene il segreto di addormentare alla prima pagina», e al Gioia, del quale mette in ridicolo le divisioni e le suddivisioni in libri, in articoli, in capi, in paragrafi, in argomenti che si dividono ancor essi in numeri romani ognun dei quali ha la sua processione subalterna di numeri arabici, e ognun di questi si aminuzza in lettere alfabetiche tonde e maiuscolette che si tirano appresso lo strascico di lettere corsive e maiuscole.

Il galateo della tavola non poteva essere un libro noioso, e tale non lo ha fatto davvero il Rajberti: lo ha fatto anzi un libro, come diremmo oggi, di avanguardia, e pieno di guerresche fanfare. La prima ribellione e il primo assalto son contro il modo vieto e volgare d'invitare qualcuno a pranzo con la formula: «Volete venire a far penitenza con me?» «Penitenza? — protesta il saggio dottore — «E di qual colpa, io domando? E perché in casa vostra?». Egli ricorda bene la sentenza del Brillat Savarin che ho citato più indietro, e non vuole che si cominci con dei sotterfugi, o meglio con delle ipocrisie. Né, secondo lui, perché la frase è convenzionale, merita l'indulgenza: «sarebbe pure una bella cosa che almeno nella nostra lingua casalinga e sincera ci avvezzassimo a sbandire le frasi antilogiche e stolte che dividono con le stolte opinioni la fortuna di essere perenni, quasi fossero gemme di stile, o sublimità di concetti. Fate conto che quel modo di dire si usava dai nostri bisnonni e si userà dai pronipoti nostri, se non gli si grida la croce addosso....».

Dato l'ostracismo alla vecchia frase e condotta per alcune pagine deliziose la disquisizione intorno all'ora meglio indicata per i pranzi, e messe in evidenza tutte le ragioni per le quali l'anfitrione deve evitare in ogni modo il pericolo che i convitati resultino tredici, questi stessi convitati sottopone al più rigoroso individuale esame perché non abbiano a darsi poi combinazioni capaci di farvi fare indigestione anche se non mangiate nulla, come sarebbe quella di trovare alla stessa tavola un creditore. «Ombre sanguinose e incivili di Banco e del Commendatore, che osaste turbar le gioie delle mense; le apparizioni vostre dovevano essere inezie e scherzi puerili in confronto di questa: perché, almeno, voi sarete state infelici, scarne e non avrete dato alle vittime vostre l'insultante spettacolo del mangiare! Ma il creditore è florido, impassibile, non ha mai ciera da morir presto. Vedetelo a tavola, che per quanto vi collochiate lontano da lui, un'attrazione magnetica vi spinge a sogguardarlo, come dicesi avvenga all'usignuolo in vista del serpe: eccolo là che ride e ciarla e mangia, anzi divora con un abbandono e una pienezza di sentimento, come se fosse in pace con tutti, come se tutto il mondo fosse suo.... Ché se lo sguardo di lui s'incontra col vostro, egli mette fuori per voi, tutto per voi, e impercettibile a chiunque altro, un sogghignetto infernale che sembra dire: "Amico, non ti dimentico. Ci rivedremo!„ Per un povero diavolo che sia esposto a questo aculeo, il pranzo deve pur riuscire indigesto, venefico e degno di essere evitato a qualunque costo; a costo per esempio di affrontare altri debiti».

* * *

Chi mai sopra un soggetto così logoro, così vieto ha scritto una pagina altrettanto fresca, altrettanto agile, altrettanto umana la quale basterebbe da sé a dare ad un libro facile fortuna?

E come mai invece un libro che di tali pagine ne ha non una, ma cento, che anzi è tutta una pagina di geniale umorismo, uno scintillamento di spirito e un sommesso scoppiettare di riso, può essere andato ed esser per tanto tempo rimasto nell'oblio?

Come e perché *L'arte di convitare*, questo volume di un medico poeta ed epicureo, questo capolavoro di stile, di umorismo, di buon senso, di filosofia pratica e di squisita morale, che pubblicato in Milano in due volte, la prima parte un anno avanti le Cinque Giornate, e la seconda due anni dopo di esse, suscitò pur discussioni e battaglie quasi altrettanto fiere, sia andato negli anni successivi completamente dimenticato, non è facile comprendere. Forse lo si spiega col fatto che, se la dura sentenza foscoliana è vera per tutti i grandi ingegni, per gli umoristi non basta ad esser riconosciuti, la morte: bisogna che dopo di essa passi ancora mezzo secolo e talvolta uno intero.

E ciò è logico, perché di umoristi ce ne sono due categorie: quelli che della vita che scorre intorno a loro vedono e descrivono, sia pur scintillantemente, la parte che muore con essi: aspetti proprii di un'epoca, caratteri transitorii, tipi di eccezione che raramente si rinnovano, come hanno fatto, per esempio, Gandolin e Yorick; e quelli che, al contrario, nelle contingenze della vita collettiva e individuale degli uomini, nei caratteri e nei tipi, vedono principalmente quel che è più umano e più durevole, e questo con la maestria dello stile, sorridendo melanconicamente, fissano e mettono in rilievo, come, per citare il più grande, lo Sterne. Ora è noto che una certa rinomanza arride a tutti gli umoristi mentre che ancor sono in vita: non c'è nulla che piaccia al mondo quanto una frustata intelligente; ma il fatto stesso che a questa categoria di artisti è consentita in vita una fama che qualche volta ha le sembianze della gloria, fa sì che la gloria vera, quella di dopo morte, spesso li fugga, e se proprio non può farlo, li raggiunga sol dopo molto tempo, quando, per esser passati anche tutti coloro che potevano applaudire o fischiare come parti interessate, l'opera dell'artista può esser considerata per ciò che veramente e obbiettivamente vale.

Così è toccato al Rajberti. Poco dopo la metà del secolo passato, l'epoca nella quale comparvero i suoi opuscoli, il suo nome fu dimenticato, fu esiliato da qualunque manuale di letteratura, da qualunque dizionario biografico, e solamente in questi ultimi anni, ignoto e vergine come quel di un giovine autore, è ricomparso timidamente in una antologia, sotto un capitolo di un altro suo genialissimo libro, *Il Gatto*.

Oggi la sua opera maggiore, l'*Arte di convitare*, viene ristampata dall'editore Formiggini nella Collezione dei «Classici del ridere» onde si prepara a muovere per entrare in ogni biblioteca e in ogni antologia.

Ed è un atto di pretta giustizia, perché il Rajberti è appunto di quegli umoristi, veri e grandi, che possono anche aver forse divertito i contemporanei con qualche brindisi e qualche barzelletta, ma che soltanto dai posteri attendono il riconoscimento delle loro virtù migliori e non transitorie.

* * *

Nella meravigliosa costruzione logica, estetica e morale del dott. Rajberti posson forse apparire ancor controversi due punti. Pur am-

mettendo infatti che non sia decoroso « lasciar lì una rispettabile compagnia a tappezzarsi le viscere di fette e fettine e fettaccie di maiale freddo », il trasportare i salati dall' ufficio di aprire il pranzo, tanto utile a far venire appetito a chi non l' ha, a quello « di artiglieria volante, la qual corra a norma del bisogno nei punti più mal difesi » e si serva il salame e il prosciutto « per fuggire l' ozio detestabile » quando per una qualunque causa si resti lì tra un piatto che è andato via troppo presto e un altro che vuole arrivar troppo tardi, può esser discusso. Come può esser discusso che il caffè si debba servire « a brente » dopo il pasto, e in modo «perpetuo ». La similitudine che « come in un' attivissima stazione ferroviaria arde sempre una macchina per i bisogni fortuiti, così nella sala debba esser sempre in effervescenza la macchina da caffè, ad uso di chiunque voglia di quando in quando andarne a spillare una tazzetta » è suggestiva, ma è in contrasto parziale con la civiltà mussulmana, che di caffè se ne intende meglio di ogni altra, e che aborre la macchina.

Tolti questi due punti, che forse avevano bisogno di maggior.... concentrazione, tutta la dottrina del dottor Rajberti è semplicemente inconfutabile, né meraviglia per nulla il fatto che egli l'abbia distesa in un intero volume. Trattando e descrivendo un pranzo in ogni sua minuta particolarità ed in ogni suo previsto, prevedibile e imprevedibile accidente, bisogna anzi anche esser parchi, per non scriverne una dozzina. E il Rajberti, che prende il convitato sulla soglia della casa ospitale, e insegue retrospettivamente l' anfitrione ancor nei giorni antecedenti al festino, per non lasciare che il primo novamente sulla soglia e l' altro in cima alle scale a salutarlo, ha dovuto costringer non di rado la sua fantasia o la sua analisi al *minimum* possibile. Egli non dimentica nulla : né lo spazio necessario a tavola ai convitati, perché non debbano sedere in scancio e « attortigliare le braccia, come fanno le mosche quando si fregano le zampine una sull' altra », né la composizione della lista delle vivande e la loro seguenza, dalla minestra, anzi dal minestrone milanese, al pesce « che per noi mediterranei è un oggetto di lusso » e dall' arrosto al formaggio, né i discorsi che si debbono fare e non fare a tavola, né il tempo che un pranzo « onesto » deve durare.... né l' apologia del manzo, sentenziando anzi che dimenticarlo gli « renderebbe similitudine di chi, scrivendo la storia della letteratura italiana, dimenticasse.... l'Alighieri ». Niente di irriverente in ciò, ché anzi « in forza di quella mirabile armonia che lega tutte le opere di natura nonché tutti i lavori dell' arte per rapporti incomprensibili alle menti volgari, « ogni grande scrittore potrebbe ragguagliarsi a qualche vivanda. S' intenderebbero allora dei dialoghi come questo : « S' è pur mangiato da cani, veh ! — Si capiva fin da principio che la doveva andar male : che broda lunga lunga era quel Passeroni ! — E il Dante poteva essere più duro e indigesto ? L' ho ancor sullo stomaco che non mi vuol passare. — Sai perché ? Ritengo di certo che non fosse Dante, ma Beatrice. — Mi sentii tutto consolare quando capitò in tavola il Metastasio : ma anche lui è riuscito mollo e dolciastro.... »

Mi pare che, non dimenticando nulla, non abbia dimenticato neppur la satira letteraria.

* * *

No, non l' ha dimenticata. Se n' è ricordato, e bene. Ma quello che si è ricordato sopra tutto, sempre e dovunque questo medico milanese che mangiava e descriveva pranzi al tempo delle barricate, è d' essere italiano.

Tutto quello che pare un portato del nazionalismo d' oggi e che per molti sa d' esagerazione, dalla imposizione della « lista delle vivande » invece del *menu*, « scritto per due terzi in francese e per un terzo in inglese (giacché in lingua italiana non è permesso nemmeno di mangiare) », alla glorificazione delle polpette « delle quali i francesi non hanno nozione, tanto che nella loro lingua non hanno neppure la parola per significarle (gl' infelici che si credono il primo popolo del mondo !) », e alla esaltazione, che diventa a un certo punto un vero inno, alla superiorità dei vini italiani e della terra che li produce, il Rajberti non perde occasione per ricordare agli italiani dei suoi giorni che, anche tra i piatti fumanti e le bottiglie generose, la dea suprema è la Patria. E il suo rammarico peggiore è che il suo libro difficilmente possa arrivare a Firenze, a Roma, a Napoli....

Quanta malinconia in queste parole di un buongustaio della Lombardia ! E come in bocca di lui suonano profondi e sonori i versi del suo caro Giusti :

> Chi del natio terreno i doni sprezza,
> e il mento in forestieri unti s' imbroda,
> la cara patria a non curar per moda
> talor s' avvezza.
>
> Filtra col sugo di straniere salse
> in noi di voci pellegrina lue :
> brama ci fa d' oltramontano bue
> l' anime false....

Ma a quei tempi si cantava l' inno di Mameli anche a tavola....

F. V. Ratti.

MARGINALIA

• **Le pubblicazioni di papiri greci** della nostra « Società italiana » continuano ad essere giudicate col maggior favore dalle riviste scientifiche europee. Recentemente ha parlato del primo volume un principe della papirologia, il Wilcken (*Archiv*, VI, p. 279), con parole di gran lode per l'iniziativa della Società e per la bontà del lavoro : concludendo con un augurio di sempre miglior fortuna negli acquisti e negli scavi : quanto alla bontà dell'edizione, egli scrive, « basta il nome di Girolamo Vitelli ». Così il Wilcken come P. M. Meyer (in *Berliner Philol. Woch.*, 12 luglio 1912) mettono in evidenza e propongono come modelli gli *indici* dei volumi italiani, notando che per farli quali sono non basta « la precisione meccanica e la diligenza, ma ci vuole qualche cosa di più ! ». E il Meyer si compiace che negli studi papirologici prenda un posto così onorevole l'Italia, « dove coi papiri torinesi di Amedeo Peyron s'era iniziata la serie di queste grandi pubblicazioni ». — Sul secondo volume ricorderemo, oltre un cenno di O. Crusius molto benevolo, la bellissima recensione fattane dal Wilamowitz (*Deutsche Literaturzeit*, 12 luglio 1913). Anch'egli, tutt'altro che facile lodatore, ha parole di caldo elogio per la Società italiana e per chi ne è l'anima : « Poiché la mano del Vitelli ha diretto tutto, sulla qualità del lavoro è detto abbastanza ». Anche queste accoglienze così cordiali presso giudici così difficili impongono alla Società l'obbligo di continuare nell'opera sua con fede e con fervore. E di continuare fu deciso nell'adunanza sociale del 30 novembre. Noi le auguriamo che le adesioni siano tante da permetterle una vita anche più rigogliosa.

• **La « Gioconda » in Francia.** — Tra le notizie più o meno storiche che i giornali francesi hanno pubblicato intorno alla *Gioconda* ormai restituita, e con tanta solennità, alla Francia, ci sembra meritino speciale menzione, perché quasi inedite, quelle riferite dal *Temps*. Francesco I — dice questo giornale — la fece porre nel Castello di Fontainebleau ed essa vi occupava ancora nel 1642 secondo la testimonianza di un contemporaneo, il padre Dan, la stanza di piccole dimensioni, chiamata il « Gabinetto dorato ». Essa passò nel 1695 a Versailles da dove fu rinviata alcuni anni più tardi a Parigi nel Gabinetto dei quadri, al palazzo del Louvre. Il quadro si trovava qui, quando Niccolò Bailly, pittore e custode dei quadri del re, redasse nel 1706 *L'inventario generale dei quadri originali* che appartengono al re, tanto antichi che moderni ; poi nel 1710, a questo primo inventario confusissimo e ad un secondo inventario cominciato nel 1706, ma anch' esso insufficiente, ne sostituì un terzo, questa volta definitivo : *L'inventario dei quadri del re, fatto con cura nel 1709 e 1710 dal signor Bailly loro custode secondo gli ordini che gli furono dati.* Questo inventario porta un totale di 1478 quadri, e di 898 schizzi, complessivamente dunque 2376 numeri. La *Gioconda* vi è ricordata in questi termini : « Un quadro rappresenta il ritratto della *Gioconda* ; figura come al naturale ; altezza due piedi e quattro pollici su diciannove pollici di larghezza ; dipinta su legno con bordo dorato ». Il quadro fu allora riposto a Versailles nella piccola Galleria del Re e vi figurava ancora nel 1737. Nel 1752 Lépicié, altro custode dei quadri del re, lo descriveva così : « L'atteggiamento di questa donna che è seduta in una poltrona è semplicissimo : essa ha la mano destra appoggiata sulla mano sinistra. La sua veste è a pieghe e nel giro del colletto vi è un ricamo ; il fondo rappresenta un paesaggio con una riviera e un ponte ».

Nel 1760 Jeaurat, che era succeduto al Lépicié nella sua carica, segnalava la presenza dell'opera nel salotto del Direttore generale degli edifizi, al Palazzo della Sovrintendenza a Versailles. Alla vigilia della Rivoluzione nel 1788 essa era sempre a Versailles e nello stesso locale. Il 25 messidoro dell'anno V essa fu trasportata a Parigi per esservi esposta al Museo centrale dell'arte. Napoleone la fece porre nella sua camera da letto alle Tuileries fino al 1804. A partire da questo momento essa entrò al Museo Imperiale, dove fu catalogata sotto questo titolo : « Ritratto di Monna Lisa, conosciuta sotto il nome della Gioconda ». Essa vi occupava come è noto, fin dal regno di Napoleone III, il posto d'onore nel *Salon carré*. Sono queste le notizie che dà l'autorevole giornale e che ci sembrano più importanti di quelle dei suoi confratelli che hanno posto la Galleria degli Uffizi dentro il Palazzo Vecchio, o che hanno fatto arrestare il ladro da poliziotti francesi che da lungo tempo lo inseguivano in Italia o che pongono in guardia il governo e il pubblico francese contro gli italiani che potrebbero un giorno o l'altro, per qualche vendetta politica, far rubare la costa tunisina o la costa.... nizzarda come hanno fatto rubare la « Gioconda » di Leonardo.

• **Il teatro shakespeariano a Londra.** — A Londra sarà inalzato e inaugurato, si spera nel 1916, anno in cui ricorre il centenario del poeta, un monumento commemorativo di un genere speciale a Shakespeare. Questo monumento consisterà in un grande teatro nazionale di cui un comitato apposito ha già scelto l'area presso il British Museum. In questo teatro, pel quale occorrerà una spesa di circa 150 mila sterline, verranno eseguite le opere migliori dell'arte drammatica inglese e straniera, ma, una volta alla settimana, dovrà essere rappresentata una tragedia o una commedia di Shakespeare. Questo teatro deve diventare il vero tempio del culto shakespeariano e molti si rallegrano già che l'edificio debba sorgere in una località londinese lontana dal quartiere dove sorgono gli altri teatri, perché il teatro nuovo deve essere una cosa veramente nuova, un teatro veramente nazionale che segni una separazione quasi assoluta con la mondanità e la volgarità delle altre platee. La distanza del teatro shakespeariano dai centri più mondani ed affollati della metropoli che spaventa molta gente, non spaventa invece i grandi attori e i grandi scrittori interrogati in proposito dal *Daily Chronicle*. Sir Herbert Tree ha detto che le distanze non debbono oggi spaventare nessuno giacché tutti possono usare dell'automobile che annulla in realtà le distanze. Un attore e riformatore del teatro inglese, il Granville Barker, ha detto che è molto bene che il teatro sia lontano dal centro perché vi si deve andare con una decisa e meditata determinazione e non per un capriccio occasionale come si entra in tutti gli altri teatri. La necessità di un nuovo teatro era vivamente sentita a Londra anche da un punto di vista psicologico, dal qual punto di vista si comprende come una costruzione affatto nuova non ostacolata da antiche tradizioni o da spiriti antiquati possa sollecitare la mentalità del pubblico e aprire quasi un cammino nuovo all'arte drammatica. Finora non era stato compreso, nemmeno da alcuni comitati che erano stati formati per provvedere a degli acconci festeggiamenti per il centenario shakespeariano, che le feste di Shakespeare dovevano collegarsi con la fondazione di un teatro nazionale ed essere quasi il risultato dei desideri e delle aspirazioni di coloro i quali hanno dato tutto il loro tempo e tutta la loro opera per far fiorire, o meglio rifiorire, l'arte drammatica inglese. È vero che questi primi comitati hanno dovuto molto combattere contro l'apatia e contro le canzonature del pubblico il quale non si era fino ad ora mai lasciato convincere dagli appelli che di continuo si facevano alle sue premure e al suo sentimento nazionale per addivenire alla fondazione di questo teatro fin dal tempo in cui, nell'anno 1879, un violento e ardente richiamo fu fatto da uno scrittore come Matthew Arnold. Ma oggi l'idea di fare del teatro shakespeariano il teatro nazionale per eccellenza è accolta con entusiasmo, non soltanto dagli scrittori drammatici e dagli attori, ma dalla generalità del pubblico, il quale spera che il nuovo edificio che s'incomincerà subito a costruire possa veramente essere nel 1916 un sogno tangibile della gloria eterna ed universale di Guglielmo Shakespeare e della rinata arte drammatica inglese.

• **Le idee artistiche di Oscar Wilde.** — La *Revue Bleue* traduce dall'originale una conferenza che Oscar Wilde fece intorno all'arte agli studenti di belle arti dell'Accademia Reale, una sera del giugno 1883. È una conferenza interessantissima per i suoi paradossi e le sue colossali irriverenze. Non parlate di « arte inglese » ! — diceva innanzi tutto Oscar Wilde ai suoi ascoltatori —. Non vi è un'arte nazionale, non vi è una scuola d' arte. Non vi sono che degli artisti e null' altro. In quanto alle storie dell'arte esse non hanno per voi alcun valore, a meno che voi non cerchiate l' oblio di una cattedra. Non vi è di alcuna utilità conoscere l'epoca del Perugino o il luogo di nascita di Salvator Rosa ; tutto ciò che voi dovreste imparare dall' arte è di riconoscere un buon quadro da un cattivo quadro. Quanto all'epoca di un artista, ogni opera bella sembra perfettamente moderna : un pezzo di scultura greca, un ritratto di Velasquez sono sempre moderni, sono sempre anzi contemporanei. E in quanto alla nazionalità dell'arte, l'arte non è mai nazionale : è universale. Quanto all'archeologia, evitatela intieramente. L' archeologia è semplicemente la scienza di trovare una scusa per l'arte cattiva ed è lo scoglio contro il quale numerosi artisti giovani vengono a cozzare ed a far naufragio. È un abisso dal quale non si ritorna mai artisti, che si sia vecchi o che si sia giovani. O chi ne ritorna è talmente coperto dalla polvere degli anni, da essere totalmente irriconoscibile come artista e da doversi nascondere per tutto il resto della sua vita sotto la toga del professore. Del resto una prova che l' archeologia è senza alcun valore d' arte la si può trovare nel fatto che essa è popolare. La popolarità è — secondo Oscar Wilde — la corona d'alloro che il mondo intreccia all'arte cattiva.... L'artista è sempre un'eccezione. Non vi è un'età d'oro dell'arte, non vi è mai un popolo artista. Il Wilde non crede nemmeno al senso estetico del popolo greco. I greci stessi fanno ridere il Wilde. Nel più alto sviluppo della loro arte, quando possedevano i più grandi poeti e i più grandi artisti del mondo antico e il Partenone si innalzava nella sua piena bellezza alla domanda d'un Fidia e la filosofia parlava della saggezza all'ombra d'un portico dipinto e la tragedia si svolgeva tra i marmi dei teatri gli ateniesi erano forse un popolo d'artisti ? Nemmeno per sogno. Un popolo artista è un popolo che ama gli artisti e comprende la loro arte e gli ateniesi non facevano né l'una cosa né l'altra. Tutti sanno come essi trattarono Fidia e il caso di Fidia non fu eccezionale. Gli ateniesi si sollevarono lo stesso contro Eschilo, contro Euripide, contro Socrate trattandoli di immorali. La stessa cosa, sempre secondo il Wilde, avvenne a Firenze. Il popolo a Firenze non fu artista per niente. Tutto fu dovuto alle Arti, alle confederazioni del lavoro. Un popolo artista è una cosa inesistente.

• **Le origini della conservazione dei monumenti.** — In un ampio articolo la *Revue Critique* studia le origini della conservazione dei monumenti in Francia, e afferma che il primo documento ufficiale in cui sia questione d'una protezione organizzata e regolare è il rapporto presentato dal Guizot nel 1830 che conclude con la nomina di un ispettore generale dei monumenti storici. Ma l' idea è molto più antica e si può far risalire al regno di Luigi XIV un qualche cosa che somigli a questa opera ufficiale di protezione dei monumenti e delle belle arti. Anche l'antico regime si è acquistato in questo campo delle benemerenze. Tutte le preferenze del secolo XVII andavano ai monumenti dell' antichità classica trascurando purtroppo le opere del medio evo le quali però erano ben lungi dall' essere dispregiate e minacciate come è stato detto. Le accademie di iscrizioni e di belle lettere si occupavano anch'esse della protezione degli oggetti di antichità e di belle arti, anche se erano accademie di provincia e questa protezione fu talvolta istigata anche da mode fugaci come, ad esempio, l' anglomania. Si conoscono le relazioni del Walpole con tutti i letterati di Parigi. Questo originale si faceva costruire in pieno trionfo del classicismo, una strana abitazione in cui si accompagnavano autentici resti di abbazie rovinate e delle imitazioni eseguite con materiale più che mediocre. Dei dotti inglesi venivano poi in Normandia a studiare le cattedrali e le abbazie francesi e si deve notare che la Normandia doveva dare all'epoca della Restaurazione il segnale del risveglio della scienza archeologica. La Rivoluzione non fece che proteggere le antichità e le belle arti in un modo molto confuso. I rivoluzionari erano degli ideologi i quali, anche quando erano bene intenzionati, non potevano mancare di cadere in errori. Si è scritto molto intorno al « vandalismo rivoluzionario » ; ma non si deve credere, almeno allo stato attuale degli studi, che tutti i rivoluzionari fossero dei vandali. È vero che i Costituenti, i quali erano buoni discepoli del Rousseau, facevano tavola rasa del passato e ordinavano la soppressione dei segni del fanatismo e della feudalità anche se questi segni erano delle opere d'arte ; ma non bisogna negare che proprio in tempo rivoluzionario fu emessa l' idea della creazione dei musei. Fino dal 1790 la Commissione dei monumenti pensava a costituire questi depositi. « Ogni dipartimento — diceva il suo presidente — formerà i suoi stabilimenti pubblici, scegliendo ciò che potrà convenirgli tra i monumenti sparsi nel suo territorio ; il soprappiù sarà destinato a soddisfare gli altri dipartimenti che fossero meno ricchi in questo genere per poter giungere, per quanto sarà possibile, a una ripartizione eguale delle scienze e delle collezioni che loro appartengono ». Il 10 settembre 1793 si agitò la questione relativa « all' organizzazione dei diversi musei della repubblica per fare rifluire nei diparti-

menti la sovrabbondanza delle ricchezze nazionali concernenti le arti che si trovavano a Parigi ». Tutto questo mostra chiaramente che la preoccupazione di conservare gli oggetti d'arte e i monumenti storici, quando questa preoccupazione esisteva, era limitata e turbata dalla idea di uguaglianza che in questo caso riusciva assolutamente funesta. Anche il Direttorio perseverò poi nella tradizione della Convenzione, qualche volta peggiorandola. È da ricordare che i suoi ministri passarono con molta indifferenza perfino a dei progetti di vendita delle più storiche cattedrali francesi, come quella di Amiens, di Chartres, di Orléans.

★ L'evoluzione del libro per ragazzi. — Venti o trenta anni or sono — osserva uno scrittore inglese, Giorgio Edgar — il libro per ragazzi era molto diverso da quello d'oggi; e a proposito degli innumerevoli volumi di strenna che si diffondono in questi giorni tra il pubblico infantile è bene osservare un po' da vicino questa evoluzione innegabile. Un tempo ai ragazzi non si davano che libri pieni di indiani, di pirati, di scorridori, di avventurieri e di soldati di fortuna. Il libro era essenzialmente un libro di avventure di terra e di mare e gli autori preferiti erano il Marryat, il Cooper, il Mayne Reid sicché i ragazzi credevano che non si potesse essere eroi da romanzo e gentiluomini valorosi senza essere vestiti da Buffalo Bill e senza passare la vita a scoprire le traccie di ignobili pellirosse. Oggi la cosa è diversa, benché qualche caratteristica dell'antico romanzo per fanciulli sopravviva ancora. E il mutamento è dovuto principalmente al trionfo di Giulio Verne. Con una intuizione che parve quasi raggiungere il grado della visione profetica, il grande romanziere francese anticipò molte delle nostre ultime scoperte scientifiche, molti dei nostri ultimi ritrovati meccanici. La navigazione aerea, la navigazione sottomarina, ad esempio, gli fornirono argomenti per le sue avventure. Egli anticipò agli occhi dei fanciulli lo spettacolo delle nuove forze che il mondo degli uomini doveva ancora pensare ad adoperare e a soggiogare e, applicando la scienza moderna al vecchio romanzo, egli meravigliò e divertì il fanciullo in un modo quasi assolutamente nuovo. L'importante poi da osservare è che così le avventure di Giulio Verne non appaiono oggi più romanzesche come possono oggi apparire le avventure di un Cooper. La fantasia ha ceduto il posto alla realtà; esistono veramente dei sottomarini che solcano le profondità del mare, esistono veramente degli aeroplani che sfidano la terribilità dell'aria, esistono veicoli che divorano le strade alla velocità di 60 miglia all'ora, esistono prodotti distruttivi che una scintilla elettrica può far scoppiare nella profondità della terra o nella immensità dello spazio. Quello che ieri era fantasia è oggi dunque diventato una schietta realtà. Così oggi il romanzo per fanciulli tende a mutarsi ed anzi si è già mutato in un libro in cui vi è meno letteratura e più tecnicità, meno sangue sparso e più meccanica. Gli autori tendono a sostituire un'educazione tecnica al vecchio romanticismo e gli autori non obbediscono più soltanto al loro capriccio e alla moda del giorno, ma anche al desiderio e alla domanda dei fanciulli stessi. Si è giunti a tanto che anche Giulio Verne sembra oggi invecchiato. Il ragazzo si avvicina oggi al suo romanzo guardando a traverso gli occhi di un professore di scienze ed è nel suo metodo di lettura inspirato da un sentimento critico come se egli già fosse un ingegnere. Un esame dei libri che sono stati pubblicati per i ragazzi in Inghilterra durante il 1913 prova assolutamente che questa produzione libraria, paragonata a quella consimile di trenta anni fa, segna quasi del tutto la morte del romanzo di avventura, romantico e fantastico, e la nascita di un romanzo che innova anche tra i piccoli lettori un sano, concreto e scientifico realismo, un realismo però che se ancora non sa fare a meno del sentimento, è dallo stesso sentimento corroborato.

★ Le qualità delle donne e i difetti degli uomini. — Una rivista, *La Semaine Littéraire*, ha condotto in questi giorni una doppia inchiesta. Essa ha domandato a delle donne eminenti e a degli uomini altrettanto eminenti che cosa le une pensassero degli altri, e viceversa. La domanda rivolta alle donne era precisamente questa: « Qual'è il difetto che vi colpisce di più nell'uomo d'oggi? ». La vecchia scrittrice Giulietta Adam ha risposto per la prima dicendo che essa lamenta negli uomini d'oggi un orgoglio senza forza e un eccessivo bisogno di distrazioni con una ambizione smodata. Il difetto dell'ambizione è quello più notato nell'uomo dalle donne che hanno risposto all'inchiesta. Lo nota anche Jean Bertheroy dicendo che è appunto il desiderio eccessivo della ricchezza e di uscire dalla propria condizione per entrare in una condizione migliore il difetto più notevole degli uomini contemporanei. La stessa cosa viene a dire anche un'altra scrittrice e giornalista, la signora de Broutelles, quando dice che gli uomini d'oggi « hanno troppo stomaco e pochissimo cuore ». Per una scrittrice diventata ormai famosa, Margherita Audoux, l'autrice di *Maria Chiara*, invece, gli uomini d'oggi non sono rimproverabili di nulla. « Vi assicuro — essa risponde — che l'uomo d'oggi non ha che delle qualità ». Alla solita rampogna ritorna la signora Alfonso Daudet. « Ciò che mi colpisce di più nella nuova generazione — essa scrive — è la fretta di arrivare subito a un risultato positivo: denaro, onori, premi, accademie. Alfonso Daudet diceva una volta ai giovani scrittori che lo circondavano: Lavoriamo prima di tutto, lavoriamo sempre; ogni sforzo ha la sua ricompensa purché si sappia aspettare e non si voglia affrettare l'ora stabilita. Non aveva egli ragione? non potrebbe egli oggi ripetere queste parole così savie e di cui egli stesso aveva potuto misurare la giustezza? ». Un'attrice, Susanna Després, conferma il giudizio della signora Daudet e ripete anche essa che il più grave difetto degli uomini d'oggi è la venalità. Ma veniamo alla seconda domanda rivolta agli uomini: « Qual'è la qualità che voi apprezzate di più nella donna d'oggi? ». Il filosofo Emilio Boutroux risponde: « La naturalezza! ». Il commediografo Brieux risponde: « La salute, perché essa è la madre di tutte le altre qualità ». Il musicista Claudio Debussy non vuol fare il riformista in fatto di femminilità, come lo fa in musica, e risponde: « Mi sembra che la migliore qualità nella donna, sia essa d'oggi, di ieri, o magari di domani, è di saper restare una donna ». Emilio Faguet scrive da parte sua: « La domanda è molto interessante; ma c'è una difficoltà ed è che io non conosco affatto le donne di oggi. Se voi m'interrogaste sulle donne del 1870, vi direi che ciò che mi sembra la loro qualità eminente è che l'età le ha guarite della loro civetteria e ha dato loro della bontà, donde segue che io trovo adorabili quelle stesse che nel 1870 trovavo odiose ». Paul Fort, il principe dei poeti, afferma che una delle qualità che egli più pregia nella donna d'oggi è quella di essere un po' la camerata dell'uomo. Invece Andrea Gide scrive: « La qualità della donna che io preferisco è il silenzio. Salute, o mio grazioso silenzio! grida Coriolano rivedendo la sua Virginia ed io non conosco un saluto più bello ». Paul Margueritte risponde meno preziosamente: « La qualità che io apprezzo di più nella donna d'oggi è quella che io apprezzerei nella donna di sempre: la potenza dell'amore e l'istinto della maternità ». E Romain Rolland: « Nella donna d'oggi e di sempre: la sua eterna giovinezza di cuore. Volti freschi o invecchiati, io non conosco una donna di cui l'anima abbia delle rughe ».

★ La rinascenza artistica nell'India. — Si assiste in India ad una rinascenza vera e propria, non soltanto letteraria, ma anche artistica. La sesta esposizione della Società Indiana d'arte orientale che ha avuto luogo quest'anno a Calcutta ha mostrato che anche in questo campo dell'arte l'India vuole risollevarsi dalla sua decadenza e affermare una propria distinta personalità di fronte a quella che l'Inghilterra vorrebbe imporle. Gli artisti che sono alla testa di questo movimento sono tutti nemici della teoria dell'arte per l'arte e coltivano le qualità idealiste che caratterizzano lo spirito indiano. Il rinnovamento artistico è dunque intimamente legato alla vita intellettuale del paese e coincide con le aspirazioni attuali del popolo e col movimento patriottico e nazionalista. Il capo di questo movimento, il maestro venerato intorno al quale si raggruppano i discepoli, è Abanindhranat Tagore, il nipote dello stesso poeta indiano che ha avuto quest'anno il premio Nobel. Egli ha esposto quest'anno delle illustrazioni di certi poemi popolari e una serie di caricature che mostrano il suo talento sotto una luce inaspettata e oltre a ciò anche un quadro raffigurante una tempesta. In questo ultimo quadro non si vede che una linea di sabbia grigio-chiara e un lontano mare minacciante e un cielo oscurissimo. Questo basta per suggerirci tutto ciò che gli elementi scatenati possono avere di tragico e tutto ciò che vi può essere di più triste nell'India. Bisogna sapere che questi pittori, e questi artisti in genere non vogliono già raffigurarci l'India quale la rendono i pittori venuti dall'Europa, tutta rutilante di sole e di sogno, ma un'India intima e triste, religiosa e ideale. Un altro grande artista che si va sempre più rivelando è il fratello del precedente il quale ha subito una leggera influenza giapponese, ma conserva sempre una personalità sua propria veramente tragica. Intorno ai rappresentanti di questa ormai storica famiglia Tagore vengono gli alunni che lavorano con tutto l'ardore che può dare a dei giovani l'idea che essi lottano per l'emancipazione della loro arte nazionale. La loro vita è simile a quella degli scolari e degli apprendisti del Rinascimento italiano. Essi si radunano intorno al loro maestro, nella sua atmosfera ispiratrice e ricevono ad ogni momento i suoi consigli e si nutrono del suo stesso sogno. Questa vita che lega così intimamente il discepolo al maestro ha forse il torto di soffocare certe individualità, ma essa dà allo studente una base solida, delle impressioni indimenticabili. Le opere di questi giovani artisti saranno molto probabilmente esposte anche in Europa a Parigi nel prossimo anno. Essi sono stati invitati nella metropoli francese dalla Società dei Pittori orientalisti di Francia. Così annuncia il *Mercure*.

★ Monaci e scuole in Armenia. — Una delle cose più piacevoli per chi viaggia in Armenia — scrive un collaboratore della *Contemporary Review* — è l'ospitalità che offrono i conventi. I monasteri formano ancora una delle più grandi caratteristiche del paese. Nei primi secoli essi furono centri di educazione e di cultura ed i monaci insegnavano anche arti manuali, come a far tappeti e tappezzerie. Essi erano allora anche i principali organizzatori del commercio, dell'industria, dell'agricoltura e i pellegrini si dirigevano a questi conventi non solamente per compiere le loro devozioni, ma per imparare la medicina o per apprendere nuovi metodi di coltivazione della terra. Dai monaci il popolo imparava costumi ed abitudini e prendeva a prestito idee e programmi. I monasteri han conservato fino ad oggi molta rinomanza, ma oggi hanno soltanto un simulacro della loro antica gloria. Tuttavia benché il numero dei pellegrinaggi e dei pellegrini sia diminuito, benché il numero dei cammelli e dei buffali di loro appartenenza sia ridotto al minimo, i monasteri continuano a rappresentare una gran parte nella vita nazionale e continuano ad offrire molti caratteri tra i più pittoreschi di questo disgraziato paese, così desolato e selvaggio.... Annessa ad uno degli antichi monasteri, quello di Varag, si trova ancor oggi una scuola secondaria. La scuola ha una storia romanzesca. Essa è stata fondata dal vescovo Mekertich, il pioniere dell'educazione moderna in Armenia, cinquant'anni fa. Al tempo dei massacri, maestri e scolari dovettero fuggire sulle montagne e mentre essi erano lontani, l'edificio fu completamente distrutto dal fuoco. Una completa ricostruzione fu intrapresa poco dopo. La chiesa che, per fortuna, non era stata distrutta, occupa un'ala del cortile e la scuola occupa gli altri tre lati. Un secondo tentativo di abbattere l'edificio fu fatto tre anni or sono, ma gli assalitori, che erano circa un centinaio, furono respinti da cinque rivoluzionari armeni aiutati da tutti gli alunni della scuola. Vi sono ora nella scuola settanta ragazzi e sette maestri tutti laici. Il metodo d'insegnamento è essenzialmente pratico. Gli alunni son destinati a diventar maestri alla lor volta e poiché è considerato compito d'un maestro di scuola, in Armenia, l'assistere i contadini nel lavoro dei campi, così vengono istruiti in tutto ciò che riguarda l'agricoltura e il giardinaggio. Il territorio della scuola forma una deliziosa oasi irrigata in mezzo al deserto circostante. La scuola possedeva una macchina da stampare e una volta il Governo la fece mettere sotto sequestro mentre il compositore veniva arrestato. Una macchina più moderna ha preso il posto dell'antica. Gli alunni imparano anche a tessere tappeti, a fare i legnaiuoli e s'addestrano in tutte le opere manuali....

CRONACHETTA BIBLIOGRAFICA

La Sten ristampa per la terza volta (5°-8° migliaio) il volume di Pietro Orsi *Come si è fatta l'Italia*. Date le condizioni del mercato librario italiano, lo si può chiamare un libro riuscito, come fin dalla prima edizione apparve ben meritamente premiato dall'« Istituto lombardo di Scienze e Lettere ». Con tutto però che il suo valore sia stato riconosciuto dai dotti e dal pubblico, la fortuna di questo libro è ancora assai lontana da quella che dovrebbe avere, poi che è senza dubbio il più bello, il più organico, il più obbiettivo e il più educativo racconto che delle vicende del nostro risorgimento sia stato fatto al popolo d'Italia. E non è punto esagerato affermare che, se potesse giungere alle mani, alla mente e all'anima di tutto il popolo, l'educazione civile e politica d'Italia farebbe d'un colpo un gran passo avanti. Poi che, data la ricchezza di sentimento, il buon senso naturale e la intelligenza delle nostre classi operaie, esso varrebbe a far loro comprendere perfettamente che cosa sia quella patria che qualche volta dimenticano e perfino dileggiano, e quel miracolo sia stato quello pel quale essi possono vantarsi di averla. La storia degli ultimi cento anni d'Italia non è facile; è anzi così profondamente connessa con quella di tutta l'Europa, e sempre determinata da così vari molteplici e spesso inattesi avvenimenti che il popolo ci si smarrisce e se ne disinteressa; di essa soltanto qualche data e qualche nome gli giungono nella scuola e fuori della scuola, e quasi sempre in modo o noioso o incomprensibile. Gli stessi nomi più popolari del risorgimento, Cavour, Mazzini, Garibaldi sono spesso dei nomi e null'altro, quando in bocca di uomini di parte non diventano addirittura nomi di apostoli e di fattori di qualche cosa che non hanno mai predicato, nè mai fatto. Tutte le altre figure dei grandi uomini del risorgimento, dal Balbo al Gioberti, dal Manin al Guerrazzi, dal Pepe al Manara non son conosciute dal popolo se non perché ne vede incisi i nomi sotto qualche brutto monumento, e sopra qualche temporanea e caduca targa di marmo o di maiolica ai capi delle vie. Ebbene, l'Orsi, mentre non toglie certo dai primi piani le figure e le azioni degli uomini principali, ma anzi le ripone nella lor vera luce, anche se la visuale dei nostri anni sia mutata, compone il suo volume quanto più può intorno alle figure secondarie, che dallo stile facile e colorito dell'autore, dalle citazioni di documenti bene scelti, dalle notizie parche, assennate e pittoriche dei diversi « ambienti » acquistan luce e vigore. E il popolo, leggendo, sente forse più vicini a sé quelli che non gli altri, i grandissimi, che per esser troppo nominati, hanno perso molto dei loro contorni precisi.

Ma il merito principale del volume dell'Orsi è quello di esser concepito e dettato del più caldo e più santo amor di patria, senza un filo di retorica, e il suo ufficio più facile e più utile dovrebbe esser quello di raggiungere l'anima popolare.

Per questo, mentre bisogna riconoscere agli editori il merito di avergli dato la vita, non si può fare a meno di dolersi che essi non l'abbiano reso veramente popolare per il prezzo. Come tutti i libri veramente buoni e veramente utili questo dell'Orsi non dovrebbe costare tre lire, ma pochi soldi. Anche quando per far ciò si dovesse rinunziare ai disegni e alle tricromie già assai modesti, per non dire di peggio. Faccia la Sten un'edizione veramente popolare di *come si è fatta l'Italia* e ne stampi centomila copie. E cinquecento otto di esse, magari in carta della Cina e numerate, le mandi in dono ai deputati al Parlamento....

* * *

« *Robbe:* Tempio di Baccho che si apra, fonte, grotte, voragine di fuoco che si apra. Robbe da mangiare e da bere, Maschere da Asino, Ranocchione et altre per trasformarsi, albero scoscio per Filippa, pelle per il Cavallo della Vecchia, Armatura, Due ghirlande di fiori, fuochi, robbe e spade per la moresca ».

A leggere questo inventario si vede bene che Gabriele d'Annunzio non è stato il primo a mettere in imbarazzo il trovarobe, ma allora, al tempo della commedia dell'arte, il trovarobe aveva delle risorse che ora gli mancano, e un tempio di Bacco, una grotta, una voragine di fuoco e, magari, come per un'altra fiaba, quattro « vestiti da spiriti », si trovavano facilmente. Perfino per la messa in scena le cose procedevano sollecitamente, e mentre le più minuziose descrizioni oggi appaiono necessarie anche per un salotto, allora fosser per le scene le più grandi e più complesse, si ritenevano bastanti poche parole: *Mare tempestoso con nave naufragandosi. Tempio. Selva.* Si sa però che il mare tempestoso, la « nave naufragandosi », il tempio, le selve non esigevan troppa fatica di pittori e di macchinisti: spesso un buon cartellone, con scritto: *Qui c'è il mare*, dava la più perfetta illusione della più formidabile tempesta.

Eppure, a scorrere i più antichi scenarii delle commedie dell'arte, e tra gli altri i cinque inediti ora adunati da Ferdinando Neri in un volumetto intitolato: *Scenarii delle maschere in Arcadia*, si sente quasi la nostalgia di quel teatro semplice ma non di rado immaginoso, ingenuo ma non sempre banale, che rallegrò i nostri avi e che anch'oggi, per degenerato nel teatro dei burattini, ci invita talvolta con voce piena di lusinghe. I nostri tipi caratteristici, Pantalone, il Tartaglia, il Capitano, Pulcinella vi si muovono agilmente in una atmosfera di libertà e di sogno, e i loro lazzi e gl'imbrogli degl'intrecci e le improvvise soluzioni e i *deus ex machina* ci prendono e ci interessano talvolta più della psicologia complicata di certi drammi moderni.

Piacevole perciò a tutti, oltre che utile ai dotti, la lettura di questo volumetto del Neri; che inizia la serie dei *Documenti di Storia letteraria* diretta da Pietro Tommasini Mattiucci e pubblicata in piccoli eleganti volumi della Casa editrice Lapi di Città di Castello.

Firenze — Stabilimento GIUSEPPE CIVELLI

Giuseppe Civvi, *gerente responsabile*.